



HAL
open science

L'autre, l'autrefois et l'ailleurs : poétique de la rupture dans l'oeuvre littéraire de Colum McCann

Cécile Maudet

► **To cite this version:**

Cécile Maudet. L'autre, l'autrefois et l'ailleurs : poétique de la rupture dans l'oeuvre littéraire de Colum McCann. Littératures. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20037 . tel-01944903

HAL Id: tel-01944903

<https://theses.hal.science/tel-01944903>

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
en Anglais - Études irlandaises
École doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par

Cécile Maudet

Centre de Recherche Bretonne et Celtique
EA 44 51
(composante : Centre d'Études Irlandaises)

L'autre, l'autrefois et l'ailleurs : Poétique de la rupture dans l'œuvre littéraire de Colum McCann

Thèse présentée le 4 décembre 2015
devant le jury composé de :

Mme Sylvie Mikowski
Professeur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne
Présidente et rapportrice

M. Bertrand Cardin
Professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie
Rapporteur

Mme Sylvie Bauer
Professeur à l'Université Rennes 2
Examinatrice

Mme Marie Mianowski
Maître de conférences à l'Université de Nantes
Examinatrice

Mme Anne Goarzin
Professeur à l'Université Rennes 2
Directrice de thèse

*À mes parents,
Marie-Jeanne et Jean-Claude.*

REMERCIEMENTS

*Dreaming up things to say
and never quite saying them.*

Colum McCann (Let the Great World Spin)

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude au Professeur Anne Goarzin dont l'amitié et les conseils experts pour rédiger cette étude m'ont été inestimables. Je ne la remercierai jamais assez d'avoir cru en moi et de m'avoir guidée, tant dans les projets liés à ce travail que dans les moments de doute. Sans le temps qu'elle m'a accordé, son aide précieuse et son oreille attentive, cette thèse n'aurait pu aboutir.

Un incommensurable merci à Paul. Pour tout. Et particulièrement pour son infinie patience et son soutien de chaque instant.

Je remercie aussi du fond du cœur ma très chère famille pour les encouragements qu'elle m'a prodigués. Marie-Jeanne et Jean-Claude, Virginie et Benoît, Samuel et Séverine, William, Anouk, Mona et Lucien ; merci d'avoir été compréhensifs et distrayants quand l'angoisse pointait, et d'avoir accepté que Colum McCann devienne, ces dernières années, le treizième membre de nos heureux rassemblements.

J'adresse également mes remerciements chaleureux à Aurélie, Cécile C., Cécile T., Dorothée, Émilie, Hettie, Isabelle, Marie-Jeanne, Nawelle, Ronan, Samuel, Sophie et Virginie pour leurs relectures pointues et leurs conseils avisés.

Un merci tout particulier à Nawelle, qui m'a si souvent aidée à préciser ma pensée.

Un grand merci à mes autres formidables ami(e)s de longue date pour leur présence indéfectible, à mes irremplaçables « collamies », et aux doctorant(e)s rencontré(e)s sur le chemin de la bibliothèque universitaire pour les moments de complicité partagés.

Je remercie Nathalie Cochoy et Earl Ingersoll pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes travaux.

Ma reconnaissance va aussi à Marie Mianowski, Sylvie Mikowski, Sean O'Hare, Florian Tréguer et Cécile Tual pour m'avoir fait parvenir certains documents et pour la confiance qu'ils m'ont accordée ce faisant.

Merci à l'Équipe d'Accueil du Centre de Recherche Bretonne et Celtique et aux membres titulaires du Centre d'Études Irlandaises de l'Université Rennes 2 pour avoir soutenu ce projet de doctorat et pour m'avoir impliquée dans la vie et les projets du laboratoire.

Je tiens aussi à remercier l'École Doctorale de l'Université Rennes 2 pour avoir rendu possibles mes recherches à Trinity College (Dublin) grâce à la bourse « Aires culturelles » qu'elle m'a attribuée en 2010. Je remercie aussi vivement son personnel pour sa bienveillance.

Enfin, c'est à Colum McCann que je sais gré, car il m'a honorée de sa gentillesse en m'accueillant chez lui pour répondre à mes questions, puis en entretenant notre correspondance électronique, pour finalement accepter mon invitation à venir faire une lecture à Rennes en juin 2014.

ABRÉVIATIONS ET RÉFÉRENCES

Quand nous citons des extraits des romans et nouvelles de notre corpus nous utilisons les abréviations suivantes, suivies par le numéro de la page :

Nouvelles :

FSBR pour *Fishing the Sloe-Black River* (1994), Londres, Phoenix Paperback, 2003.

ETCM pour *Everything in This Country Must* (2000), Londres, Phoenix Paperback, 2001.

Romans :

S pour *Songdogs* (1995), Londres, Phoenix Paperback, 1998.

TSB pour *This Side of Brightness*, Londres, Phoenix Paperback, 1998.

D pour *Dancer*, Londres, Phoenix Paperback, 2003.

Z pour *Zoli*, Londres, Phoenix Paperback, 2007.

LGWS pour *Let the Great World Spin*, Londres, Bloomsbury, 2009.

T pour *TransAtlantic*, Londres, Bloomsbury, 2013.

Afin d'alléger les notes de bas de page, nous ne donnons la référence complète des ouvrages, articles ou entretiens cités que dans la première occurrence. Quand nous les citons à nouveau, nous n'en indiquons que le titre (suivi des abréviations latines *Op. Cit.*, *Art. Cit.*, *Ibid.* et *Ibidem*).

SOMMAIRE

| | |
|--|------------|
| Remerciements | 7 |
| Abréviations et références | 9 |
| Sommaire | 11 |
| Introduction | 17 |
| Première partie : L’expression de la perte et du changement dans le texte | 49 |
| Chapitre 1 – Les figures d’une société altérée | 51 |
| 1.1. Traces d’une culture en mouvement | 52 |
| 1.1.1. Changement de perspective sur l’émigration irlandaise | 54 |
| 1.1.2. Trajectoires de l’exil : la ruée vers l’ouest..... | 57 |
| 1.1.2. L’errance et l’erreur : variations sur le déplacement..... | 61 |
| 1.1.3. Au-delà des frontières, l’espace monde | 65 |
| 1.2. Tableau d’une Irlande en transition..... | 69 |
| 1.2.1. « A Word in Edgewise » : confidences sur les changements sociaux | 72 |
| 1.2.2. « Ireland, I love you, a Chusla Mo Chroí » : retour vers le folklore | 74 |
| 1.2.3. Immersion au cœur des lieux hostiles | 79 |
| 1.3. New York : panorama et coupe | 85 |
| 1.3.1. Entre promiscuité et isolement | 86 |
| 1.3.2. L’art de faire du non-lieu un lieu..... | 88 |
| 1.3.3. Codification sociale de la ville..... | 95 |
| Chapitre 2 – Les modalités de l’absence : le cas de la famille mccannienne | 103 |
| 2.1. La catastrophe mccannienne, ou la famille suffocante | 104 |
| 2.1.1. La fratrie et les ravages de l’émigration..... | 107 |
| 2.1.2. Incompatibilité, incommunicabilité et faillite du couple..... | 110 |
| 2.1.3. Déclinaisons du mensonge | 116 |
| 2.2. Indétermination des rôles : la problématique parentale | 119 |
| 2.2.1. Dégradation de la figure paternelle | 120 |
| 2.2.2. « Hunger Strike » et la maternité détournée..... | 125 |
| 2.3. Tourner la page de l’enfance : stratégies d’évolution..... | 128 |
| 2.3.1. Typologie de trois romans : l’apprentissage, le picaresque et l’initiation.... | 130 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.2. Étude de cas : sur les traces de l'apprenti, du picaro et de l'initié dans <i>Songdogs</i> | 135 |
| 2.3.3. De l'importance de la figure tutélaire | 140 |
| 2.3.4. Les substituts du père dans « Hunger Strike » | 145 |
| Chapitre 3 – La communion dans le profane | 153 |
| 3.1. Ce qu'il reste de croyance : au-delà du profane | 156 |
| 3.1.1. Kitsch et blasphème, derniers vestiges de la religion ? | 156 |
| 3.1.2. <i>Let the Great World Spin</i> , ou l'exception du pardon inconditionnel | 164 |
| 3.1.3. La figure du Rédempteur dans <i>Let the Great World Spin</i> | 169 |
| 3.2. La fin d'une ère : anticipation des changements à venir | 174 |
| 3.2.1. Contagion de la prose par l'angoisse millénariste | 175 |
| 3.2.2. Préoccupations « eschatechnologiques » | 179 |
| 3.2.3. La trame apocalyptique de « Everything in This Country Must » | 181 |
| 3.3. Révéler la marge : le profane sacralisé | 187 |
| 3.3.1. Valeurs chrétiennes | 189 |
| 3.3.2. Littérature et religion : un hiatus insoluble ?..... | 191 |

Deuxième partie : Figurer le poids du passé et du traumatisme dans le texte..... 195

Chapitre 1 – L'écriture de l'Histoire, ou la rupture avec le discours dominant

| | |
|---|-----|
| 1.1. Le texte littéraire comme Histoire alternative | 199 |
| 1.1.1. Questionner le terme de « fiction » | 202 |
| 1.1.2. Légitimité du roman historique ? | 209 |
| 1.2. Les jalons de l'Histoire mondiale | 212 |
| 1.2.1. Les retentissements de l'Histoire mondiale sur la vie locale..... | 213 |
| 1.2.2. La communauté et l'obsession du mouvement vers l'avant dans l'Histoire américaine..... | 223 |
| 1.2.3. L'Histoire de l'Irlande ou la question de l'indicible..... | 236 |

Chapitre 2 – Se perdre dans les affres de la mémoire

| | |
|--|-----|
| 2.1. Devoir de mémoire et stratégies de remédiation au manque | 250 |
| 2.1.1. <i>This Side of Brightness</i> : le verbe au plus près du passé | 251 |
| 2.1.2. Devant l'amnésie moderne | 255 |
| 2.1.3. De l'importance du lieu de mémoire | 258 |
| 2.1.4. Le spectre dans la photographie : le cas de <i>Songdogs</i> | 262 |
| 2.2. Mémoire obstacle : le passé comme point d'ancrage | 267 |
| 2.2.1. Typologie de la mnèmè | 268 |
| 2.2.2. Après le traumatisme : hantise et rémanence..... | 272 |
| 2.2.3. La mémoire infidèle et le passé réinventé | 279 |
| 2.2.4. L'irréversibilité et le parfum évanoui du rêve..... | 282 |

| | |
|--|------------|
| Chapitre 3 – La part d'éloquence dans le silence | 291 |
| 3.1. Le silence ou les limites du langage verbal | 292 |
| 3.1.1. <i>Zoli</i> : la voix insaisissable | 292 |
| 3.1.2. Silence subi et silence choisi | 296 |
| 3.1.3. Fonctions métatextuelles du silence..... | 301 |
| 3.2. Les formes du dire : quand la voix prend corps..... | 306 |
| 3.2.1. L'expression par le corps en mouvement..... | 307 |
| 3.2.2. Le message sur le corps exhibé..... | 314 |
| 3.2.3. Signifier autrement : le jeûne et le festin | 319 |
| 3.2.4. Circularité, accumulation et surenchère : du mot à la matière | 327 |
| Troisième partie : L'implication du lecteur dans le texte | 335 |
| Chapitre 1 : Traduire l'urgence de la crise..... | 337 |
| 1.1. Au cœur des ténèbres psychiques | 339 |
| 1.1.1. Texte court et kairos dans <i>Let the Great World Spin</i> | 340 |
| 1.1.2. L'expression de la paranoïa | 344 |
| 1.1.3. Le dédoublement comme manifestation de la crise identitaire | 348 |
| 1.1.4. Le reflet dans le miroir | 355 |
| 1.2. Alléger la tension dramatique | 360 |
| 1.2.1. Rideau sur la réalité | 360 |
| 1.2.2. Représentation de la violence physique | 369 |
| Chapitre 2 – Fonctions et effets du réalisme | 379 |
| 2.1. Vers la fin de la naïveté réaliste | 382 |
| 2.1.1. L'avènement d'un optimisme métamoderniste..... | 383 |
| 2.1.2. Le réalisme simultanéiste, réalisme d'un nouveau genre | 386 |
| 2.1.3. <i>Dirty Realism</i> : au fond des bas-fonds..... | 390 |
| 2.1.4. <i>Blank fiction</i> : la marque des objets..... | 392 |
| 2.2. Gros plan sur le corps : isotopie de la décrépitude..... | 408 |
| 2.2.1. Face à l'évidence de la sénescence | 408 |
| 2.2.2. Le corps annexé | 418 |
| 2.2.3. Le fantasme d'anthropophagie | 422 |
| 2.2.4. Le corps-outil, ou la saturation de la violence dans <i>Dancer</i> | 424 |
| Chapitre 3 – Vocation universelle de la prose | 429 |
| 3.1. La déréalisation par le symbole | 430 |
| 3.1.1. Fonction de l'onomastique..... | 431 |
| 3.1.2. Le sens du bestiaire | 436 |
| 3.1.3. Le réalisme magique dans « Fishing the Sloe-Black River » et « Cathal's Lake »..... | 443 |
| 3.1.4. <i>Zoli</i> , le personnage comme prétexte..... | 449 |

| | |
|---|------------|
| 3.2. McCann et le principe de communauté universelle | 458 |
| 3.2.1. Toucher le monde du bout des doigts..... | 460 |
| 3.2.2. La question de la langue..... | 464 |
| Conclusion | 471 |
| Bibliographie..... | 489 |
| Annexes..... | 547 |
| Annexe 1 : Fresque de Matteo Pericoli (« World Unfurled ») visible à l'aéroport J.F.K. à New York (2008) | |
| Annexe 2 : Une du <i>New Yorker</i> le 11 septembre 2006 | |
| Annexe 3 : Sculpture de « L'homme qui chavire » par Alberto Giacometti (1950) | |
| Annexe 4 : Tableau du recensement topographique dans les textes de McCann | |
| Annexe 5 : « Locksley Hall » par Lord Alfred Tennyson (1835) | |
| Annexe 6 : Nos entretiens avec Colum McCann (reproduction de la publication en ligne de la revue <i>TransAtlantica</i>) | |
| Index des noms propres | 589 |
| Index des textes de McCann | 597 |

INTRODUCTION

*I want to live a little bit of a crazy life
[...] But most of my crazy life is done
by proxy [...], and I enjoy that¹.*

Colum McCann

*Part of the beauty of writing is
that the writer creates a world that
has not existed before. We step into
the new and the un-tried [...] We
get new bodies and minds and homes
to dwell in for a while. We are re-made².*

Colum McCann

L'objet de cette étude est d'étudier l'œuvre littéraire de Colum McCann à l'aune de la notion de rupture, et de ses déclinaisons conceptuelles que sont le lien et la continuité. Ce travail doit permettre d'en cerner les variations de la représentation de la notion dans l'écriture de cet auteur irlandais contemporain, et d'en justifier les fonctions. Il s'agira, à travers la notion de rupture, d'évaluer en quoi l'œuvre diverse de McCann constitue un ensemble unifié, qui vise à toucher un lecteur universel et à susciter chez lui de l'empathie.

¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, 9 juillet 2014 [consulté le 11 septembre 2014]. <<http://transatlantica.revues.org/6940>>

² Colum McCann, « Introduction ». Clem Cairns et Julia Walton (éd.), *The Fish Anthology 2009: Ten Pint Ted and Other Stories and Poems*, Bantry (Co. Cork), Fish Publishing, 2009, p. i.

État des lieux de la recherche consacrée à l'œuvre de McCann

Bien qu'elle soit dense, l'œuvre littéraire³ de Colum McCann – qui se compose à ce jour de six romans et de deux recueils de nouvelles⁴ (ainsi que d'une quinzaine de nouvelles publiées dans une variété de revues et d'ouvrages collectifs) – ne reste que peu abordée par la critique universitaire. On dénombre seulement quatre ouvrages spécifiquement dédiés à l'exégèse des textes de McCann⁵, qui sont pourtant publiés depuis 1994. Ces monographies critiques sont celles d'Eóin Flannery, respectivement intitulées *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption* (2011) et *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann* (2012, en co-direction avec Susan Cahill) ; celle de John Cusatis (*Understanding Colum McCann* (2011)) ; et, plus récemment, celle de Sheila Hones, qui ne se concentre toutefois que sur l'un des romans de l'auteur (*Literary Geographies: Narrative Space in Let the Great World Spin* (2014))⁶.

Si l'on s'en tient à la date de ces publications, on est légitime à penser qu'elles ont été motivées par la notoriété soudaine que McCann a acquise à l'hiver 2009. En effet, sa carrière a pris un tournant décisif lorsqu'il a reçu le *National Book Award* pour son roman *Let the Great World Spin*. Cette récompense a projeté l'auteur sur le devant de la scène littéraire internationale, de telle sorte que la presse, et davantage de critiques littéraires, se sont emparés de son œuvre.

Pourtant, à défaut de monographie critique publiée avant que McCann ne devienne lauréat du prestigieux prix américain, notons l'existence de plusieurs articles littéraires au sujet des textes de McCann, qui sont parus dès la fin des années 1990. On

³ McCann publie aussi des articles dans la presse. Nous n'en étudierons pas le style, mais nous nous en servons pour confirmer certaines hypothèses ou illustrer nos propos. Par ailleurs, nous préférons avoir recours au terme d'« œuvre littéraire » plutôt qu'à celui d'« œuvre fictionnelle ». Nous nous en expliquons plus bas.

⁴ Un troisième recueil est à paraître chez *Random House* le 13 octobre 2015, intitulé *Thirteen Ways of Looking*.

⁵ Il nous semble important de mentionner qu'aucun ouvrage critique n'a été publié lorsque nous débutons ce travail de recherche à l'automne 2009.

⁶ Il y a bien eu publication d'une courte monographie de trente page dès 2004 par James S. Brown et Jack W. Weaver (*Exile and Identity in Colum McCann's Fishing the Sloe-Black River*), mais elle ne traite que d'un recueil de nouvelles, et bien que nous ayons réussi à nous la procurer, il semble qu'elle n'ait aucune visibilité en dehors de l'université de publication (Winthrop University, Rock Hill).

en recense désormais plus d'une quarantaine. James S. Brown est le premier à avoir intégré l'auteur au corpus des études irlandaises dans un article intitulé « Things Not Meant to Heal: Irish National Allegory in Doyle, McCabe and McCann » (1997). Il nous paraît important de souligner que James S. Brown enseigne à l'Université de Winthrop (en Caroline du Sud), signe que l'œuvre de McCann a intéressé en premier lieu un chercheur résidant outre-Atlantique, quand on aurait pu s'attendre à ce que l'Irlande soit le berceau de la recherche consacrée à l'œuvre de l'écrivain.

À l'instar de la littérature cosmopolite de l'auteur, la critique universitaire est internationale⁷, majoritairement américaine⁸, française⁹ et britannique¹⁰. En Irlande, seuls John Kenny (de l'Université de Galway) et Derek Hand (de Saint Patrick's College, DCU, à Dublin), ont publié quelques articles sur les textes de McCann. À notre connaissance, trois mémoires de Master de langue française ou anglaise se sont penchés de manière exclusive sur les textes de McCann¹¹, et l'unique thèse de doctorat irlandaise qui s'y intéresse (dans une moindre mesure, toutefois, car il s'agit de littérature

⁷ Elle comprend notamment Miriam Patricia Germani (de l'Université de La Pampa en Argentine), Laura Izarra (de l'Université de Sao Paulo au Brésil), Lene Yding Pedersen (de l'Université d'Aalborg au Danemark) et Eluned Summers (de l'Université d'Auckland en Nouvelle-Zélande).

⁸ John Cusatis (Université de Caroline du Sud) ; Joseph Lennon, (Université de Villanova en Pennsylvanie) ; Andrzej Gabinski (Université de *Penn State Fayette*) ; Amanda Tucker et José Laners (Université du Wisconsin) ; Eamonn Wall (Université du Missouri) ; Susan Lurie (Université de Rice) ; Edward A. Hagan (Université du *West Connecticut*) ; Earl Ingersoll (Université de Brockport dans l'Etat de New York) ; et Elizabeth S. Anker (Université de Cornell dans l'Etat de New York).

⁹ René Alladaye (Université de Toulouse-Le Mirail), Catherine Mari (Université de Pau), Sophie Vallas (Université d'Aix-Marseille), mais surtout Bertrand Cardin (Université de Caen), Marie Mianowski (Université de Nantes) et Sylvie Mikowski (Université de Reims), qui est la première à avoir introduit les textes de McCann dans la critique littéraire française avec son article « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann » datant de 2001.

¹⁰ Aidan Arrowsmith (Université de *Manchester Metropolitan*) ; Eóin Flannery (Université d'*Oxford Brookes*) ; Alison Garden (Université d'Edimbourg) ; John F. Healy (Université de *Trinity College* à Cambridge) ; David James (Université de *Queen Mary* à Londres) et Sinéad Moynihan (Université d'Exeter).

¹¹ Parmi lesquels celui de Stephen V. Camelio intitulé « Colum McCann: 'International Mongrel' » (soutenu à *Queen's University Belfast* en 1999), celui de Petra Pivoňková qui a pour titre « The Fiction of Colum McCann in the Context of Modern Irish Literature and the Translating of Imaginative Fiction » (soutenu à l'Université de Brno en 2006) et, le dernier en date, celui de Marion Bourdeau intitulé « Exile, Place and Travel in Colum McCann's Work: from Traditional Irishness to the 'International Bastards' » (soutenu à l'Université de Caen en 2013).

comparée) est celle de Susan Cahill intitulée « Bodyscapes: Mapping the Body in the Novels of Anne Enright, Colum McCann and Éilís Ní Dhuibhne », et soutenue à UCD en 2007. De manière significative à nouveau, c'est hors d'Irlande que Susan Cahill poursuit ses recherches sur la littérature irlandaise contemporaine (à l'Université de Concordia, à Montréal).

Ce recensement pose la question de la perception de l'œuvre de McCann dans son pays d'origine. Comment se fait-il que les universitaires irlandais s'y intéressent si peu ? L'œuvre ne serait-elle pas « assez irlandaise » pour mériter de constituer un matériau d'études approfondies ? De plus, bien qu'elle suscite un plus grand intérêt en dehors de l'Irlande, il est frappant de constater que chaque chercheur n'a pas publié beaucoup plus qu'un ou deux articles sur l'œuvre de McCann. Ses textes manqueraient-ils donc de potentiel littéraire, voire même de validité ?

Un décalage apparaît très clairement entre l'engouement limité du milieu universitaire pour l'œuvre de l'auteur, et celui, sans limite, de l'industrie du livre et de la presse internationales, qui s'accordent pour acclamer le talent de McCann. Il n'est que d'évoquer quelques-uns des nombreux prix qu'il a reçus des mains de comités majoritairement composés d'éditeurs et d'écrivains pour comprendre que la reconnaissance est unanime. McCann s'est ainsi vu notamment décerner l'*Impac Dublin Literary Award*¹² en 2011 pour *TransAtlantic* ; le *National Book Award*¹³ en 2009 pour *Let the Great World Spin* ; et le *Rooney Prize*¹⁴ en 1994 pour *Fishing the Sloe-Black River*. Les rédactions de magazines littéraires ont aussi généreusement titré l'auteur,

¹² *International Impac Dublin Literary Award*, « 2015 Judging Panel ». *Site officiel de l'International Impac Dublin Literary Award* [consulté le 20 septembre 2015] <<http://www.impacdublinaward.ie/2015-judging-panel/>>

¹³ *National Book Foundation*, « National Book Award Selection Process ». *Site officiel de la National Book Foundation* [consulté le 20 septembre 2015] <http://www.nationalbook.org/selection_process.html> : « Each category has a panel of five judges who have written and published works in that category ».

¹⁴ *Oscar Wilde Center*, « The Rooney Prize for Literature ». *Site officiel de Trinity College Dublin* [consulté le 20 septembre 2015] <<https://www.tcd.ie/OWC/writers/rooneyprize.php>>: Le jury de ce prix est tout de même composé de quelques universitaires : « The selection committee for the Rooney Prize comprises: Gerald Dawe, poet (Professor of English TCD and Director of the Oscar Wilde Centre for Irish Writing), Eiléan Ní Chuilleanáin, poet, critic and editor (Fellow Emeritus, TCD), Éilís Ní Dhuibhne, novelist and dramatist (Lecturer in Creative Writing, UCD), Carlo Gébler, novelist and playwright, Riana O'Dwyer, critic (Senior Lecturer in English, National University of Ireland at Galway) and Jonathan Williams (Literary Agent and Editor) ». Ce prix est décerné en Irlande, mais est créé en 1976 par celui qui est alors l'Ambassadeur américain en Irlande, Daniel Rooney.

comme l'attestent par exemple le prix de « Novel of the Year » décerné par *The Irish Independent* pour *Dancer* en 2003 ; le titre de « meilleur écrivain de l'année » attribué par *Esquire* la même année pour le même roman ; ou encore le *Pushcart Prize*¹⁵ (qu'il a reçu pour sa nouvelle « As Kingfishers Catch Fire » en 1997).

Cet état des lieux quant à l'inégalité du traitement de l'œuvre de Colum McCann nous permet de constater un hiatus dans la réception de ses textes : non seulement leur appropriation diffère sensiblement entre le milieu universitaire et celui de l'édition et de la presse, mais il n'est pas non plus le même en Irlande et à l'étranger. Cette réception internationale clivée, et l'absence d'études approfondies à propos de l'intégralité de l'œuvre publiée de Colum McCann (notamment dans le champ littéraire francophone), sont à l'origine de la présente étude.

Présentation du corpus

Nous avons pris le parti d'inclure dans cette thèse la totalité de l'œuvre non journalistique publiée de McCann, à l'exception des nouvelles hors recueils. Notre corpus est donc composé de six romans et de deux recueils de nouvelles. Le choix d'une sélection par genre littéraire aurait été possible, mais il nous a semblé que notre travail aurait manqué en complétude et en précision en renonçant à étudier les nouvelles de McCann. Par ailleurs, notre démonstration, qui consiste à mettre en évidence et analyser les modalités de la rupture à l'œuvre dans la prose de McCann¹⁶, ainsi que notre réflexion relative à l'universalité et à l'éthicité de l'écriture de l'auteur, auraient été autrement moins pertinentes sans l'inclusion des recueils de nouvelles dans notre *corpus*.

Dès 1994, *Fishing the Sloe-Black River* contient en germe la fascination de McCann pour la rupture et la perte, thèmes qui sont devenus récurrents dans la prose de l'auteur. Ce recueil de nouvelles s'articule autour de la solitude (qu'elle soit liée au solipsisme des personnages, au tournant dramatique d'un accident ou au choix décisif

¹⁵ Le *Pushcart Prize* est décerné par la société d'édition *Pushcart Press* (voir le site officiel de *Pushcart Press* [consulté le 20 septembre 2015] <<http://www.pushcartprize.com/pushcartpress.html>>).

¹⁶ Un concept que nous problématisons plus loin.

de l'émigration) et annonce d'emblée l'intérêt de McCann pour l'éclatement géographique et pour les figures marginales.

Songdogs (1995) s'intéresse tout autant à l'isolement, mais en couplant le thème (de manière plus patente que dans le recueil de nouvelles) à l'incommunicabilité et à la problématique de la filiation. Le roman se construit autour des retrouvailles compliquées entre un père et son fils irlandais, séparés depuis des années, alors que le protagoniste revient au pays après avoir renoncé à retrouver sa mère subitement disparue durant son enfance, ce dont il tient son père pour responsable. D'un point de vue structurel, il apparaît d'emblée que l'œuvre de McCann a déjà une prédisposition marquée pour la narration fragmentée, car sans aller jusqu'à distinguer les récits selon une organisation en chapitres, l'auteur alterne toutefois récit cadre et *flashbacks*.

This Side of Brightness (1998) est le premier roman de McCann composé de récits qui finissent par se recouper (ce qui deviendra, par la suite, une spécificité de l'auteur). L'histoire, qui débute en 1916¹⁷, présente des ouvriers issus de toutes les nationalités, qui œuvrent à la construction des tunnels du métro new-yorkais. Elle s'attarde plus particulièrement sur les problématiques du lien et du délitement à travers la vie de l'un d'eux, nommé Nathan Walker, dont on suit les épreuves sur plusieurs décennies. La thématique de l'adversité unit le premier récit au second, situé en 1991, et dont le protagoniste est un sans-abri new-yorkais nommé Treefrog, lequel ne s'avère être autre que le petit-fils de Nathan Walker.

La même tourmente familiale caractérise *Everything in This Country Must* (2000), un recueil de nouvelles qui permet à McCann de s'éloigner des États-Unis (le décor partiel de *Fishing the Sloe-Black River* et *Songdogs*, et celui exclusif de *This Side of Brightness*) pour ne se concentrer que sur l'Irlande. Les trois textes (deux nouvelles et une *novella*) ont pour toile de fond le conflit nord-irlandais. Ils ont aussi pour particularité d'être narrés par de jeunes adolescents qui ont vécu une tragédie familiale et qui, dépourvus d'un modèle parental fiable, se mettent en quête de figures tutélaires en marge du foyer.

¹⁷ Bien que cette date soit centrale pour l'Histoire irlandaise, McCann ne fait aucune allusion à l'insurrection de Pâques. Nous revenons sur ce point à la page 242.

Dans *Dancer* (2003), le personnage de Rudolf Nureyev¹⁸ (basé sur la vie du célèbre danseur étoile) substitue au modèle paternel celui du professeur de danse. Comme dans les textes qui lui sont antérieurs, la rupture se traduit par l'exil, car le personnage fuit le modèle soviétique et fait défection à l'Ouest. Sur le plan esthétique, ce roman s'inscrit dans la continuité de la démarche littéraire de McCann, qui poursuit ici son entreprise de fragmentation formelle, mais en ajoutant un dispositif polyphonique dans le roman. La nouveauté stylistique réside aussi dans le recours au collage d'une série de textes très courts et décousus (dans les sections dédiées au journal intime de Nureyev), une technique qui se retrouvera en 2009 dans *Let the Great World Spin* (avec le personnage de Tillie).

Comme Nureyev, Zoli, dans le roman éponyme (2007) est rejetée par sa communauté. À nouveau inspiré par une figure historique (celle de la poétesse tzigane polonaise Papusza), le roman s'attarde sur l'inextricabilité de l'art et de la politique. La poétesse est bannie après avoir osé figer sur le papier la tradition orale de sa communauté, allant ainsi à l'encontre de préceptes fondamentaux de la culture rom. Le thème de la marge y est doublement exploité puisque Zoli se trouve ostracisée par une communauté déjà elle-même honnie par le groupe dominant.

La question de la marge n'est pas moins fondamentale dans *Let the Great World Spin* (2009), qui s'attarde sur les ravages causés par la prostitution et la guerre du Viêt Nam. Ce conflit politique est l'un des points focaux du roman, car il affecte directement plusieurs des protagonistes (dont les voix résonnent et s'entremêlent au sein du récit). On ne peut ignorer que ce dernier s'ouvre sur l'image d'un funambule (inspiré par le Français Philippe Petit) en train de réaliser la prouesse de marcher en équilibre sur un câble qui relie les tours jumelles alors en construction. Mais l'*incipit* n'est que pré(-)texte pour explorer d'autres histoires. En effet, le roman met en regard la vie de personnages new-yorkais qui évoluent au sol sur la corde métaphorique de leur existence précaire.

Ce même questionnement, relatif à ce qui lie et connecte les existences, est tout l'objet de *TransAtlantic* (2013). Ce n'est plus le câble, mais la traversée d'un océan qui unit les histoires *TransAtlantic* entre elles. La performance, qui se déroule au lendemain

¹⁸ Quand nous faisons référence à la figure historique dans le corps de notre thèse, nous utilisons l'orthographe française Noreev, mais quand nous nommons le personnage de McCann, nous choisissons à dessein l'orthographe anglaise, car nous ne traduisons le nom d'aucun autre personnage.

de la Première Guerre mondiale, relate l'épopée de deux hommes qui entreprennent de relier Terre Neuve à l'Irlande par les airs, opération alors inédite. À cette histoire font suite tout une série d'autres, qui donnent voix aux personnages inspirés de figures historiques telles que Frederick Douglass ou George Mitchell.

Formes et fonctions de la rupture dans l'œuvre de McCann

S'il convient d'étudier plus avant les *topoi* de la séparation et de la perte dans les textes de Colum McCann, il nous faut toutefois préciser qu'ils ne constituent que quelques-unes des facettes de la problématique centrale, mais complexe de la rupture. Cette récurrence du thème s'assortit du choix formel de McCann de cultiver une esthétique du fragment, soit en ayant recours à la polyphonie, soit en optant pour le collage de bribes de textes. Les ponts entre les textes au sein d'un même roman ou d'un même recueil de nouvelles constituent des contrepoints intéressants pour notre étude. L'impression d'un style épars et hétérogène ne dure pas, car des stratégies narratives et stylistiques cohérentes et récurrentes y remédient rapidement. Même les nouvelles semblent s'inscrire dans un projet plus vaste qui les subsume, et dont la cohérence globale témoigne d'un intérêt identique pour un faisceau de thèmes étroitement liés à la rupture et au renouveau.

Il nous semble d'autant plus pertinent de lier littérature et rupture que l'auteur a fait ses armes au moment où le système dans lequel il puisait son inspiration était en train de subir parmi les transformations socio-économiques les plus radicales de son histoire. Le contexte dans lequel McCann a débuté sa carrière doit être pris en compte afin d'interpréter ce qui ressemble parfois plus à une obsession de la rupture qu'à une simple récurrence thématique. Selon Sylvie Mikowski, la génération d'écrivains à laquelle appartient Colum McCann, qui a commencé à publier dans les années 1990-2000, a payé le prix de son héritage :

[...] outre le fait d'appartenir [...] à la génération confrontée à une modernisation accélérée, ces romanciers ont dû trouver leur place dans une lignée d'artistes qui compte [...] deux ou trois des instigateurs des révolutions littéraires et esthétiques du XX^{ème} siècle, introduisant le modernisme avec Joyce, le postmodernisme avec

Beckett. Il n'est vraiment pas facile d'être à la fois l'enfant d'une révolution politico-sociale, et l'héritier d'une révolution esthétique¹⁹.

Cette génération aurait quelque peu pâti de succéder aux grands noms que sont James Joyce puis Samuel Beckett par exemple, car elle a dû redoubler d'efforts pour se distinguer de ses prédécesseurs illustres.

McCann est parvenu à se démarquer rapidement en faisant de la mutation et de la transition le matériau même de son inspiration. À partir des années 1980, l'Irlande a vu rugir le Tigre celtique, qui a bouleversé irréversiblement les paradigmes sociaux et économiques du pays. Des transformations fulgurantes, alliées à un *boom* économique constant, de l'adhésion du pays à l'Union Européenne en 1973 jusqu'à la crise mondiale de 2008, ont poussé les Irlandais à devoir s'adapter à un mode de vie qui tranchait avec celui qu'ils avaient connu jusqu'alors. Né en 1965, McCann a donc été le témoin privilégié des prémices de ces changements socio-économiques naissants, et dès les années 1990, il a bénéficié de l'assouplissement des mœurs et de l'ouverture de l'Irlande sur le monde pour rompre avec une tendance littéraire très irlandaise à n'écrire que sur la société irlandaise.

L'Irlande reste pourtant la source d'inspiration principale de nombre des contemporains de McCann, pour qui les bouleversements socio-économiques du pays sont propices à un retour souvent amer sur la rigidité de la société irlandaise jusqu'alors : « [...] lorsque la situation économique et politique de l'Irlande a rejoint celle de la plupart des nations occidentales [...], les romanciers ne sont plus contraints de participer d'une manière ou d'une autre à la définition d'une identité nationale »²⁰. Parmi les romans marquants de ces écrivains qui critiquent de manière acerbe le carcan identitaire du conservatisme et la torpeur qui caractérise depuis longtemps le pays, notons ceux de Dermot Bolger, Patrick McCabe, Kathleen Ferguson, Edna O'Brien ou John McGahern²¹ par exemple. Alors que Dermot Bolger écrit *The Journey Home* (1990) pour dresser un portrait sombre de Dublin dans les années 1980, Patrick McCabe

¹⁹ Sylvie Mikowski, *Le roman irlandais contemporain*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 8-9.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ Nous convenons qu'Edna O'Brien et John McGahern, tous deux nés dans les années 1930, sont issus de la génération d'écrivains qui précède celle de Colum McCann. Toutefois, ils sont toujours prolifiques dans les années 1990 et profitent, eux aussi, de l'assouplissement moral pour ouvrir un œil critique sur leur société.

a recours à l'humour caustique pour faire un état des lieux incisif et provocant de la violence des années 1960 dans *The Butcher Boy* (1992). Quant aux romans *The Maid's Tale* (1994) de Kathleen Ferguson, *Down by the River* (1996) d'Edna O'Brien et, dans une moindre mesure, *Amongst Women* (1990) de John McGahern, ils s'attardent sur les aspects les plus dérangeants et sordides de la vie dans l'Irlande rurale pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle, soulignant les dérives d'une société éminemment patriarcale. Ces écrivains balaient donc d'un revers de main le nationalisme uniformisant du gouvernement de Valera qui, des décennies durant, a censuré ceux qui osaient défier la bienséance sociale et morale²².

La liberté d'expression qui refait surface dans la littérature irlandaise de cette période s'explique en partie par le sursaut déclenché par l'élection de Mary Robinson en 1990 :

Since the mid-1980s, the rapid transformation of the Republic of Ireland's domestic and international profile has been accompanied by a heightened political engagement in Irish fiction. With a confidence bolstered by the 1990 election to the Irish presidency of a female reformist lawyer, Mary Robinson, the Irish began to face up to their position as modern Europeans [...], the Irish novel repeatedly highlighted the institutional and ideological failings of the country, tracing the halting progress of Ireland's cultural, sexual and economic evolution, and foregrounding its voices of dissent²³.

La nouvelle Présidente entendait alors ouvrir la société irlandaise sur le monde, et faire de celle-ci un espace moins contraint moralement et intellectuellement.

²² On pense ici au roman de John McGahern *The Dark* qui, lors de sa parution en 1965, est banni pour « obsénité ». Notons ici que la censure est toutefois toujours d'actualité en Irlande. Elle concerne des ouvrages qui entendent donner des informations sur l'avortement ou sur les performances sexuelles ainsi que des magazines de pornographie et relatifs au crime, ce qu'expliquent Cathy Hayes dans « Censorship in Ireland, Hundreds of Books and Magazines Remain Banned » (*Irish Central*, 13 janvier 2015 [consulté le 2 septembre 2015]. <<http://www.irishcentral.com/news/politics/Censorship-in-Ireland-Hundreds-of-books-and-magazines-remain-banned.html>>) et Christine Bohan dans « Censored: the 274 Books and Magazines Still Banned in Ireland Today » (*The Journal*, 21 mai 2012 [consulté le 20 septembre 2015]. <<http://www.thejournal.ie/censored-the-274-books-and-magazines-still-banned-in-ireland-today-455034-May2012/>>).

²³ Eve Patten, « Contemporary Irish Fiction ». John Wilson Foster (éd.), *A Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 259 (nos italiques). Nous trouvons la formulation d'Eve Patten à propos de l'engagement politique des écrivains irlandais assez tranchée, car dire qu'il ne s'est accru qu'à la fin du XX^{ème} siècle revient à évacuer les Seán O'Casey, Patrick Pearse, Joseph Plunkett ou autres William Butler Yeats qui, dès le début du XX^{ème} siècle, ne dissimulent pas leur convictions nationalistes.

McCann fait le choix de mettre sa créativité au service du multiculturalisme plutôt que de s'enfermer dans la critique d'un système irlandais longtemps autarcique, « [...] puis[ant] le matériau de [sa] fiction dans d'autres littératures, d'autres décors, d'autres histoires que celles de [son] propre pays »²⁴. Ceux qui, comme lui, parviennent à explorer d'autres territoires que celui de l'Irlande, se distinguent par l'utilisation de procédés littéraires similaires :

A younger generation of writers, who were born in the 1960s and grew up during the Troubles, have sought to explore new literary ground. These novelists represent a strand of self-reflexive writing which is critical [...] the usual relationships which exist between text and reader, language and reality, fiction and history. Their novels represent a stronger urban consciousness [...] and they lay claim to a wider range of cultural influences, not just from the rest of Ireland and Britain, but from Europe and, most especially, America: and not just from 'high' culture, but from popular culture, including films and the mass media [...]

Ainsi, comme Colum McCann, plusieurs artistes irlandais jouissent de la liberté que leur procure le fait de se confronter à un ailleurs géographique et culturel. Notons parmi eux Colm Tóibín avec *The South* (1990), *The Story of the Night* (1996) ou *Brooklyn* (2009), Claire Keegan (*Antartica*, 1999), William Trevor (*My House in Umbria*, 2003) ou encore John Connolly (avec la série des *Charlie Parker Mysteries* à partir de 2001) par exemple. Et comme pour McCann, la mise à distance par l'écriture n'est pas le seul moyen d'étendre leur terrain d'étude, car plusieurs d'entre eux s'installent à l'étranger (William Trevor vit dans le Devon et Colm Tóibín réside à New York).

Le début de la carrière de McCann coïncide précisément avec son immersion dans la culture américaine dès 1986, de sorte que l'on peut dire que l'auteur a littéralement pris ses distances avec l'Irlande. Il ne fixe pas pour autant le cadre de ses intrigues aux États-Unis, mais y développe l'aspect transnational de sa prose tout en élargissant l'éventail des possibles thématiques. Au-delà des frontières de l'Irlande et des États-Unis, McCann trouve l'inspiration au Mexique (*Songdogs*), en Russie (*Dancer*), en Europe de l'Est (*Zoli*) ou encore à Terre-Neuve (*TransAtlantic*).

Toutefois, jamais McCann ne rompt totalement avec sa culture d'origine. Sa littérature constitue un espace de transition qui l'aide à apprivoiser l'éloignement et à

²⁴ Sylvie Mikowski, *Le roman irlandais contemporain*, Op. Cit., p. 9.

²⁵ Elmer Kennedy-Andrews, « The Novel and the Northern Troubles ». John Wilson Foster (éd.), *A Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 250.

renégocier sa relation à l'Irlande. Il s'en émancipe, non « pas [nécessairement par] l'abandon [... du] patrimoine [...], mais [...] par] sa réécriture et sa représentation, pour que naissent un nouveau récit, un nouveau produit culturel par l'éclatement, la désacralisation et la démythification de l'ancien »²⁶. Ainsi, parler de poétique de la rupture chez McCann, c'est non seulement étudier ce qui *fait rupture* dans son œuvre, mais également considérer ce à quoi elle aboutit.

La rupture : concept et poétique

Avant de poursuivre, il nous semble capital de problématiser la notion même de rupture. Il s'agit en effet de tenter de circonscrire ce terme qui, d'ordinaire,

[...] baigne dans une nébuleuse de schèmes et d'images qui vont de la coupure à la béance en passant par l'interruption, la séparation, la cassure, la déchirure, la fêlure, la fracture, la faille, laquelle évoque aussi l'ouverture. Le concept de lien à son tour donne lieu à une constellation de notions parmi lesquelles : la liaison, le pacte, le symbole, le contrat, l'obligation, la dette, la servitude, le serment, la foi jurée, la promesse, le pardon²⁷.

Cette énumération lexicale a pour mérite de légitimer notre choix de considérer autant la stabilité qui est susceptible d'émerger suite au processus de rupture que son caractère erratique.

La rupture se distingue par sa concomitance avec la crise. Elle survient en effet *dans* la crise, laquelle représente une composante essentielle de l'existence humaine, puisqu'elle est nécessaire à l'évolution : « crisis is inescapably a central element in our endeavours towards making sense of our world »²⁸. Si la crise est vitale, c'est bien qu'elle constitue paradoxalement l'endroit de tous les possibles :

L'homme se spécifie par la crise, et par sa précaire et infinie résolution. Il ne vit que par la création de dispositifs anti-crise [...] Son histoire transite entre crise et

²⁶ Najate Nerci, « Mohammed Khaïr-Eddine ou la rupture impossible ». Marc Arino et Gérard Peylet (dir.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité – mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, coll. « Eidôlon », n°88, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 178.

²⁷ Jean-Pol Madou, « Le lien, la rupture ou la loi suspendue : de l'apôtre Paul à Blanchot ». Alexandra-Flora Pifarré et Sandrine Rutigliano-Daspét (dir.), *Le lien, la rupture*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 7.

²⁸ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 94.

résolution, entre ruptures et sutures. Entre ces limites, un espace de possible création, de dépassement et de jeu [...] l'espace transitionnel²⁹.

Cette place que la crise et la rupture font à la « transformation »³⁰, au renouvellement et à donc à la créativité, ne manque pas d'intérêt pour notre étude, qui se concentre précisément sur la littérature en tant que force vivante de création. Le caractère progressif de la rupture est souvent évacué de l'imaginaire collectif, qui tend à se figurer celle-ci comme une chute, un mouvement vertical vers le bas plutôt qu'une trajectoire horizontale vers l'avant. Or la rupture est bien « [...] évolutive, [...] Elle] désigne [...] un tournant, une période cruciale de vulnérabilité accrue et de potentialité accentuée et, partant, la source [...] de force créatrice »³¹.

Le potentiel qu'offre la rupture ne saurait toutefois faire oublier le réajustement douloureux qu'elle peut nécessiter, car rompre (du latin *rumpere*) signifie « briser », « casser ». La rupture, puisqu'elle est aussi une forme de renoncement et d'abandon, nécessite donc la mise en place d'un processus d'« autonomisation », terme que Jacques d'Hondt définit comme une « indépendance [...] dans l'interdépendance [...], c'est-à-dire [...] une autonomie parcellaire intégrée à un système »³². La rupture ne signifie pas en effet que ce/celui/celle qui se détache reste irrémédiablement seul. La transition qui suit la rupture permet plutôt le transfert et la transposition, avant d'aboutir sur le « rattachement »³³.

La crise qu'est la rupture est une période durant laquelle ce/celui/celle qui est en rupture prend toujours ce/celui/celle qu'il/elle quitte comme référence, si bien que la place faite à la mémoire y est sans équivoque : « rupture is complemented by remembrance »³⁴. Elle ne s'oppose donc pas à la persistance : « l'erreur consiste à croire

²⁹ René Kaës, André Missenard, Didier Anzieu et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, p. 4.

³⁰ Hakime Mokrane, « La rupture à l'œuvre : l'écriture poétique de Char sous le signe de la rupture ». Marc Arino et Gérard Peylet (dir.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité – mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, Op. Cit., p. 24.

³¹ Erik Erikson, *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972, p. 97.

³² Jacques d'Hondt, *L'idéologie de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 48.

³³ René Kaës André Missenard, Didier Anzieu et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Op. Cit., p. 14.

³⁴ Richard Kearney (éd.) *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, Dublin, Wolfhound, 1988, p. 186.

que rupture et continuité s'excluent mutuellement, que l'une puisse exister sans l'autre »³⁵. Le souvenir constitue en effet une valeur identitaire fondamentale et s'avère nécessaire à la (re-)construction, ce que rappelle Pierre Nora :

Quand on aura fini de se fixer la figure de ce qu'on n'appellera même plus l'identité, le besoin aura disparu d'exhumer les repères et d'explorer les lieux. L'ère de la commémoration sera définitivement close. La tyrannie de la mémoire n'aura duré qu'un temps – mais c'était le nôtre³⁶.

L'écriture elle-même est continuité et lien, car si la poétique, dans son sens le plus connu, désigne « l'ensemble des règles présidant à l'élaboration des œuvres poétiques »³⁷, le terme nous intéresse surtout parce qu'il a pour vocation de réunir : « si la fonction du poète – ou projet poétique – est bien de lier ce qui est désuni, d'assembler les éléments disparates [...], son écriture vise à réconcilier dans un moment privilégié l'être et le monde »³⁸. L'efficacité et la fonctionnalité de la poétique sont des qualités ancrées dans l'étymologie du terme elle-même, lequel est issu du verbe grec *poien* (qui signifie « faire », « créer », « composer »). Ce « « pouvoir (savoir-faire) », désigne alors [le fait que] l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses »³⁹.

Si parce qu'elle fixe le mot, l'écriture est une démarche pérenne, elle constitue aussi originellement une rupture :

Une rupture [...] s'inscrit au cœur de chaque poésie [...] L'appropriation de ce que l'on nomme est expérience du retrait et de la séparation. Ce recul à la fois volontaire et nécessaire est inhérent à la création. Il suppose une mise à distance [...] susceptible de permettre le Dire du poète [...] ⁴⁰.

³⁵ Jacques d'Hondt, *L'idéologie de la rupture*, *Op. Cit.*, p. 22.

³⁶ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 3, Paris, Quarto Gallimard, 1997, p. 4714.

³⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 451.

³⁸ Hakime Mokrane, « La rupture à l'œuvre : l'écriture poétique de Char sous le signe de la rupture ». Marc Arino et Gérard Peylet (dir.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité – mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, *Op. Cit.*, p. 25.

³⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, p. 131.

⁴⁰ Nous reviendrons sur ce point quand il s'agira d'étudier la posture de McCann concernant l'écriture de l'Histoire (Hakime Mokrane, « La rupture à l'œuvre : l'écriture poétique de Char sous le signe de la rupture ». Marc Arino et Gérard Peylet (dir.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité – mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, *Op. Cit.*, p. 24).

Avant de faire lien et d'être continuité, l'écriture est rupture parce que le processus requiert une sortie temporaire du quotidien, d'abord ; mais aussi parce que l'acte de création, qui ne se fait pas *ex nihilo*, exige de l'écrivain qu'il extraie ce dont il veut parler de son contexte d'origine pour se l'approprier. Le contenu même du texte est donc fondamentalement rupture. Enfin, l'écriture demande d'objectiver le sujet traité, de le transmuier en objet, car elle ne saurait avoir lieu dans la fusion.

De la marge au centre : le texte littéraire comme force centripète

La mutation de la société irlandaise contribue à donner plus de visibilité aux figures de la marge, sises dans ses recoins les plus inaccessibles. Si McCann s'accorde sur un point avec ses homologues irlandais dans les années 1990, c'est dans la revendication de l'hétérogénéité de l'identité irlandaise. Même les œuvres irlandaises qui sont moins cosmopolites que celles de McCann témoignent, à l'échelle nationale, d'une certaine fascination pour la place faite à l'altérité dans leur société. Sylvie Mikowski souligne l'engouement généralisé pour les voix minoritaires : « c'est [...] en restituant leurs voix à des personnages jusque-là exclus du grand récit national, celles des femmes, des enfants ou encore des fous, que le roman irlandais trouve un nouveau souffle »⁴¹. Selon nous, ce choix de la minorité relève d'une prise de position politique, car il participe d'une remise en question de la toute-puissance jusque-là incontestée de la nation irlandaise. McCann ne se contente pas seulement d'inviter des figures historiques telles qu'Alcock, Brown, Douglass ou Mitchell au cœur de ses textes. Il s'intéresse aussi à celles et ceux qui ne laissent aucune empreinte significative dans l'Histoire⁴² et entend se servir de ses textes pour mettre sur le devant de la scène ceux que le récit historique traditionnel éclipse.

En insérant des éléments biographiques de figures historiques dans ses textes, et en interrogeant régulièrement la légitimité de l'antinomie entre récit littéraire et récit historique, McCann prend le risque de s'aliéner du discours métafictionnel ambiant, qui se refuse à attribuer quelque dimension mimétique que ce soit à la littérature. L'auteur défend l'idée que la frontière entre fiction et réalité est ténue, et fait à ce titre part de sa

⁴¹ Sylvie Mikowski, *Le roman irlandais contemporain*, *Op. Cit.*, p. 43.

⁴² Dans un souci de clarté, nous optons désormais pour le « h » majuscule quand nous parlons, comme ici, d'histoire au sens de « history ».

réticence à être caractérisé comme un écrivain de fiction. Pour lui en effet, les personnages de ses textes sont aussi réels que les six milliards de personnes qu'il n'a jamais rencontrées⁴³. L'hybridité de ses textes participe, à notre sens, d'une entreprise de « désofficialisation » de l'Histoire.

En prétendant offrir un point de vue différent sur l'Histoire, et en privilégiant l'Histoire telle qu'elle est vécue localement, par rapport à la macro-Histoire des récits historiques officiels, McCann remet en question le schéma narratif totalisant du récit historique. Ainsi, l'auteur, qui ne souscrit pas à l'intégralité de la *doxa* postmoderniste, valide tout de même sa remise en question du méta-récit historique :

[Postmodernism] is the death of [...] 'metanarratives' whose [...] function was to ground and legitimate the illusion of a universal human history. [It emphasizes an] heterogeneous range of lifestyles and language[s] which has renounced the nostalgic urge to totalize and legitimate itself⁴⁴.

Les textes de McCann se font « l'endroit de l'ex-centrique »⁴⁵, et la prédilection de l'auteur pour le texte court (la nouvelle ou l'organisation de ses romans en épisodes, qui ont la même densité narrative que les nouvelles) prend ainsi tout son sens. Eóin Flannery explique que la nature même du texte court le rend plus adapté à l'évocation de thèmes souvent laissés de côté par le texte fleuve du roman : « The apparent peripherality of the short story form coupled with its stylistic and formal embrace of unconventional representational codes facilitates the narration of trauma, excess, violence and dislocation »⁴⁶. Frank O'Connor va même jusqu'à dire que le texte court est le lieu des hors-la-loi (« the outlawed figures wandering about the fringes of society »⁴⁷), et ajoute :

⁴³ Nathalie Lavissalles, « McCann, la piste de l'étoile ». *Libération*, 28 août 2003 [consulté le 23 avril 2009]. <<http://www.liberation.fr/livres/010123017-mccann-la-piste-de-l-etoile>>

⁴⁴ Terry Eagleton, « Awakening from Modernity ». *Times Literary Supplement*, 20 février 1987, p. 194. Terry Eagleton est cité par David Harvey dans *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford, Blackwell, 1989, p. 9).

⁴⁵ Anne-Claire Le Reste, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? Entretien avec Linda Hutcheon », date inconnue [consulté le 5 mai 2011]. <<http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications.hutcheon.htm>>

⁴⁶ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Dublin, Irish Academic Press, 2011, p. 112.

⁴⁷ Frank O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story* (1962), Cork City Council, 2003, p. 5.

The difference [between novels and short stories] is not so much formal [...] as ideological. [...] I am suggesting strongly that we can see in [the short story] an attitude of mind that is *attracted by submerged population groups*, whatever these may be at any given time [...] The novel can still adhere to the classical concept of civilized society, of man as an animal who lives in a community [...] but the short story remains by its very nature *remote from the community* [... The short story writer's] frame *can never be the totality of a human life*⁴⁸.

La question de la distance

La problématique de la « totalité » (dont parle Frank O'Connor) est au cœur de la démarche artistique de l'auteur, qui tente d'embrasser et de circonscrire de la manière la plus exhaustive possible les sujets qu'il aborde. Mais c'est en dehors de son quotidien que l'auteur va chercher l'inspiration, déclarant ne pas voir d'intérêt à écrire sur ce qu'il connaît, car le confort ne constitue pas un matériau digne d'alimenter une histoire :

If I wrote about what I knew how [...] boring would it be. [...] So my day today: I woke up early, I got a little bit of work done, I helped [...] my nine year old boy because he's got a test, I put some ointment on my fourteen year old boy because he had a bicycle crash the other day and got up and we all had breakfast [...] and then I did a little bit more work. I went to see my doctor friend, we went for a run, we went around the park. I came back here and talked to a few people, did a little more work [...] It's so [...] boring, right? It's so boring! [...] Gosh, why would anyone want to write a novel about that?⁴⁹

McCann cherche tellement à privilégier l'inconnu que même lorsqu'il se concentre sur l'Irlande, son pays d'origine ou sur New York, sa ville d'adoption, il semble se lancer le défi de choisir des lieux dont il maîtrise moins la topographie. Il opte pour la valorisation d'espaces qu'il ne fréquente pas, tels que les souterrains et le ciel de New York (*This Side of Brightness* et *Let the Great World Spin*), l'ouest et le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 6-7 (nos italiques).

⁴⁹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. Il réitère ce propos dans « Trusting the Distance: Q & A with National Book Award Winner Colum McCann » (Anonyme. *The Culture Concordance*, 12 décembre 2009 [consulté le 24 novembre 2013]. <<http://thecultureconcordance.wordpress.com/tag/colum-mccann/>>) ; puis avec Joseph Lennon dans « An Interview with Fiction Writer Colum McCann » (*Poets and Writers*, 14 mars 2003. <http://www.pw.org/content/interview_fiction_writer_colum_mccann>) ; et avec Dave Weich dans « There Goes Colum McCann, Telling His Bonfire Stories Again » (*Powells.com*, date inconnue [consulté le 17 septembre 2009] <<http://www.powells.com/authors/mccann.html>>).

Sud des États-Unis, (*Fishing the Sloe-Black River* et *Songdogs*)⁵⁰, ou encore, le nord et l'ouest de l'Irlande (*Songdogs*, d'*Everything in This Country Must*, *Songdogs* et de *TransAtlantic*), où il n'a pas vécu⁵¹.

Il s'imprègne des cultures des milieux de son choix, soit au travers de nombreuses lectures documentées, soit par immersion⁵². S'il est vrai qu'il utilise les archives pour les recherches qui président à l'écriture, il privilégie la collecte d'informations en contexte et le témoignage immédiat. De la sorte, il a interrogé des sans-abri new-yorkais avant de rédiger *This Side of Brightness*⁵³, des Roms avant d'écrire *Zoli*⁵⁴, des professionnels de la danse pour *Dancer*⁵⁵, et il a même demandé au sénateur Mitchell et à la femme de celui-ci d'effectuer certaines relectures pendant l'écriture de *TransAtlantic*⁵⁶. Cette priorité donnée à l'exploitation de la source orale est un autre prérequis de ce que l'on appelle « l'Histoire immédiate », qui se définit par

⁵⁰ Ce sont des régions qu'il n'a fait que traverser lors d'un périple épique de plus de vingt mille kilomètres à vélo, au milieu des années 1980, à l'exception du Texas.

⁵¹ Pour être précis, disons qu'il a passé six mois dans le Comté Mayo : « I lived in Castlebar, in Co. Mayo, for a little while when I was seventeen, for six months » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

⁵² Cet intérêt de McCann pour l'exactitude peut en partie s'expliquer par son parcours professionnel. En effet, après avoir fait ses études à *Saint Joseph College*, Dublin (la seule institution irlandaise qui forme les journalistes dans les années 1980), il est devenu journaliste pour *The Irish Press*, puis *The Connaught Telegraph*.

⁵³ Bridget English, « Imagining the Unknown ». *Irish America*, février/mars 2007 [consulté le 21 mai 2013]. <<http://irishamerica.com/2007/02/imagining-the-unknown/>>. Il raconte aussi ceci à Sheila Langan dans « Colum McCann: Write What You Want to Know » : « Each of his novels has taken around three years to research and write. *For This Side of Brightness*, [...] he smoked cigarettes near the tunnel entrances until he was able to befriend some of the people who live there and see what their world is like » (*Irish America*, juin/juillet 2013 [consulté le 25 novembre 2013]. <<http://irishamerica.com/2013/05/colum-mccann-write-what-you-want-to-know/>>).

⁵⁴ Bridget English, « Imagining the Unknown ». *Irish America*, Art. Cit. Il revient à nouveau sur son expérience avec Sheila Langan : « He spent time in Roma camp sites in Eastern Europe while writing *Zoli*, inspired by the Polish-Romani poet Pupuza » (« Colum McCann: Write What You Want to Know ». *Irish America*, Art. Cit.).

⁵⁵ Sheila Langan, « Colum McCann : Write What You Want to Know ». *Irish America*, Art. Cit. : « For *Dancer*, based on Rudolf Nureyev, he traveled to Russia, and following a chance meeting with a dancer in an Irish pub in St. Petersburg was able to stand on the stage of the Kirov »

⁵⁶ Joel Lovell, « Colum McCann's Radical Empathy ». *The New York Times*, 30 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <http://www.nytimes.com/2013/06/02/magazine/colum-mccanns-radical-empathy.html?emc=eta1&_r>.

« un segment du temps mobile dont l'une des extrémités est aujourd'hui »⁵⁷ et requiert que l'événement à l'étude ne date pas de plus de trente ans⁵⁸.

McCann envisage précisément les événements historiques dont il s'inspire pour l'écriture de la même manière que le font les historiens qui défendent la pratique l'Histoire immédiate (autrement appelée Histoire du temps présent⁵⁹). S'il nous semble intéressant de corréler la pratique artistique de McCann avec celle de l'historien de l'Histoire immédiate, c'est que l'auteur ne perçoit pas son travail comme fondamentalement différent de celui de l'historien, au point d'appeler les écrivains des « historiens alternatifs »⁶⁰.

Dans l'Histoire immédiate, « l'observateur et l'observé [doivent être] contemporains »⁶¹. *A priori*, cette formulation indique que l'historien ne doit pas vivre une époque bien différente de son sujet d'étude. Or les textes de Colum McCann s'intéressent, pour la plupart, à un volet récent de l'Histoire⁶², et rarement plus d'une trentaine d'années se sont écoulées entre l'événement historique et le moment de l'écriture. Que ce soit par les allusions aux Troubles, au Tigre celtique (*Fishing the Sloe Black River et TransAtlantic*), au traitement des Roms (*Zoli*), aux attentats du 11 septembre, à l'ouragan *Katrina*, à la guerre en Irak (*Let the Great World Spin*), ou à la question du creusement des inégalités sociales (*This Side of Brightness*, *Zoli* et *Let the Great World Spin*), McCann se tourne vers des événements contemporains⁶³.

⁵⁷ Jean Leduc, « Histoire du temps présent, histoire immédiate ». *Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS)*, date inconnue, [consulté le 3 mars 2013]. <http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Jean_Leduc_Histoire_du_temps_present.pdf>

⁵⁸ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, coll. Que Sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 2

⁵⁹ Jean Leduc, « Histoire du temps présent, histoire immédiate ». *Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS)*, Art.Cit. : « Qu'importe de savoir quelle est celle des deux formules qui englobe l'autre : aujourd'hui, elles se confondent et désignent, dans le champ universitaire la période la plus récente de l'Histoire contemporaine ».

⁶⁰ Minh Tran Huy, « Colum McCann : 'A New York rien n'est jamais fini' ». *Le magazine littéraire*, n°489, septembre 2009, p. 100. Nous revenons sur ce point en détail dans le chapitre intitulé « L'écriture de l'Histoire ou la rupture avec le discours dominant » (p. 197).

⁶¹ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, *Op. Cit.* p. 2 : « c'est une Histoire qui a pour caractéristique principale d'avoir été vécue par l'historien ou ses principaux témoins ».

⁶² L'un des récits de *This Side of Brightness* s'intéresse à une période plus lointaine, car il débute en 1916, et plusieurs récits de *TransAtlantic* ont le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle pour cadre temporel.

⁶³ Seuls l'un des récits de *This Side of Brightness* et quelques récits de *TransAtlantic* ont le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle pour cadre temporel.

Le terme « contemporain » tel qu'il est précisé par Giorgio Agamben rapproche davantage encore la démarche de McCann de celle de l'historien de l'Histoire immédiate :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui [...] se définit [...] comme inactuel [...] Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique qui se reconnaît mieux dans l'Athènes de Périclès [...] La contemporanéité est [...] une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout *en prenant ses distances* ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas *fixer le regard* qu'ils portent sur elle⁶⁴.

Selon Agamben, le « contemporain » s'intéresse au présent tout en se distinguant par son œil critique à propos de ce présent. La démarche est rendue possible en opérant un mouvement de recul par rapport à ce présent, afin de le saisir de manière globale.

Si Colum McCann donne l'impression de traiter d'une période révolue dans *Let the Great World Spin*, en situant son intrigue dans le New York des années 1970, il qualifie pourtant son roman comme un « roman du 11 septembre » : « [...] It functions as a 9/11 allegory. [...] 9/11 is certainly part of the book's construction [...] 9/11 is not mentioned (or at least it is only mentioned glancingly, in a single sentence, towards the end. But I think it's vital that it at least be part of the novel »⁶⁵. Il justifie son traitement indirect des attentats de la façon suivante :

J'ai décidé de maîtriser le sujet à distance, en quelque sorte [...]. Comme un chercheur. [...] Pour ce [...] roman j'ai [...] choisi de parler d'une ville que je connais, New York, dans laquelle j'habite depuis longtemps. Mais il restait une grande part de risque puisque la cité dépeinte est celle des années 1970, que je n'ai pas connue⁶⁶.

L'auteur fait part de l'importance de laisser passer du temps avant de revenir sur un événement donné : « Some books are good when they're raw and they're right on the

⁶⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (traduit de l'italien par Maxime Rovere), Paris, Payot, 2008, p. 10-11 (nos italiques).

⁶⁵ Anonyme, « *Let the Great World Spin: Questions & Answers* ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/LTGWSinterview.htm>>.

⁶⁶ Nicolas Ungemuth, « Colum McCann sur le fil ». *Le Figaro*, 4 septembre 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/09/05/01006-20090905ARTFIG00002--sur-le-fil-.php>>

edge, but in general I feel that you need that little telescope or periscope back into the past »⁶⁷. Il précise: « I always feel that it takes about fifteen, twenty years for fiction to resolve [historical events] »⁶⁸.

Bien que McCann insiste sur la nécessité de respecter un certain délai avant d'aborder un événement historique, il s'inscrit tout de même dans le projet de l'Histoire immédiate et n'invalide pas sa ligne historiographique, qui tolère jusqu'à trente ans entre l'événement historique et son traitement. Toutefois, il n'invalide pas non plus la thèse des détracteurs de l'Histoire immédiate quant à une pratique trop immédiate : « la construction historique ne peut se faire sereinement qu'avec le recul du temps [car il paraît difficile de] construire l'Histoire, lui donner une signification [...] en ignorant ce qui s'est passé après »⁶⁹.

McCann insiste sur la nécessité de respecter un certain délai avant de traiter d'une période historique, mais c'est parce que la prise de distance est d'autant plus nécessaire que l'événement considéré a un potentiel traumatique. Au lendemain du 11 septembre par exemple, l'onde de choc est telle que les écrivains demeurent interdits face à l'événement qu'ils sont incapables de mettre en mots⁷⁰, tandis que les conteurs du monde entier sont victimes d'une aphasie momentanée. Quand les artistes finissent par

⁶⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁶⁸ Boris Kachka, « Novelist Colum McCann on *Let the Great World Spin* and the 9/11 'Grief Machine' ». *The New York Mag*, 13 juin 2009 [consulté le 28 septembre 2010]. <http://nymag.com/daily/entertainment/2009/06/novelist_colum_mccann_on_lett.htm> McCann réitère cette idée dans « *Everything in This Country Must*: Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. (anonyme) : « Twenty years have passed, perhaps just long enough for us to begin to see this history a new light ».

⁶⁹ Jean Leduc, « Histoire du temps présent, histoire immédiate ». *Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS)*, Art. Cit.

⁷⁰ L'éloignement physique de New York est susceptible d'avoir aidé à relancer la machine à écrire, car c'est un écrivain français qui publie le premier texte littéraire sur le 11 septembre, en 2003 : « L'un des romanciers les plus rapides à dégainer est finalement français : Frédéric Beigbeder, qui, deux ans après l'attentat, publie *Windows on the World* et prend à contrepied le discours d'Auster et Mailer [qui ne pensaient alors pas encore pouvoir écrire un jour à ce sujet] avec sa théorie du « nouveau nouveau roman », selon laquelle le rôle du romancier est précisément d'aller au-delà du flux des images, si obsédantes et spectaculaires dans le cas du *World Trade Center*, et de dire ce qu'elles ne montrent pas. Idée sans lendemain dans son cas, mais qui a le mérite de cerner l'enjeu du débat : peut-on romancer le 11 septembre ? » (Bernard Quiriny, « Le roman tourne la page : l'impact du 11 septembre ». *Évène*, 8 septembre 2011 [consulté le 8 septembre 2011]. <<http://www.evene.fr/livres/actualite/11-septembre-10-ans-litterature-3420.php>>).

pouvoir/oser traiter de l'événement, ils le contournent souvent⁷¹. Après avoir attendu presque dix ans, McCann aborde le drame dans *Let the Great World Spin*, mais s'en s'y appesantir. Il a seulement recours à l'image d'un funambule qui marche entre les deux tours⁷² et fait deux allusions aux avions, sur une photographie insérée dans le roman d'abord, puis dans un passage situé à la fin du roman :

One small scrap of history meeting a larger one. As if the walking man were somehow anticipating what would come later. The intrusion of time and history. The collision point of stories. We wait for the explosion but it never occurs. The plane passes, the tightrope walker gets to the end of the wire. Things don't fall apart (*LGWS*, 325).

Selon Bernard Quiriny, « l'attentat [est] trop récent, les images trop présentes, le traumatisme trop vif pour que la fiction trouve sa place »⁷³.

La place de la politique

C'est dans la presse que McCann est parvenu à parler sans détour du 11 septembre⁷⁴. Ces deux articles, associés à beaucoup d'autres (notamment à propos de la politique de Barack Obama⁷⁵), sont la preuve que l'auteur est très investi dans le commentaire de la vie politique et sociale des États-Unis. En atteste d'ailleurs l'espace

⁷¹ Parmi les autres romans à propos du 11 septembre 2001, notons les plus connus : *In the Shadow of No Towers* (2004 pour le format intégral) d'Art Spiegelman, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer, *The Good Life* (2006) de Jay McInerney, *Terrorist* (2006) de John Updike, *Falling Man* (2007) de Don DeLillo. Certains romans, comme *Diary of A Bad Year* (2007) de John-Maxwell Coetzee ou *Man in the Dark* (2008) de Paul Auster, traitent des attentats de façon indirecte.

⁷² Notons ici que c'est précisément l'image qui a permis de rendre compte de l'ampleur et de la gravité des attentats, car elle est immédiate, presque immédiate.

⁷³ Bernard Quiriny, « Le roman tourne la page : l'impact du 11 septembre ». *Évène*, Art. Cit.

⁷⁴ Colum McCann, « Burning from the Inside Out ». *The Irish Independent*, 10 septembre 2006 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.penn.org/viewmedia.php/prmMID/825>> ; Colum McCann, « Dessert ». *The New Yorker*, 12 septembre 2011 [consulté le 2 novembre 2011]. <<http://www.newyorker.com/magazine/2011/09/12/dessert-colum-mccann>>.

⁷⁵ Colum McCann, « Thank You Obama. At Last I'm Proud to Be an American ». *Daily Mail*, 7 novembre 2008, p. 12 ; Colum McCann, « Better World for our Children does not have to be a Fiction ». *The Irish Independent*, 21 janvier 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.independent.ie/opinion/analysis/better-world-for-our-children-does-not-have-to-be-a-fiction-1608217.html>> ; Colum McCann, « Titles of *The Times* ». *New York Times*, 26 décembre 2009 [consulté le 15 décembre 2012]. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/opinion/27mccann.html?_r&_r=0>.

d'expression que lui accorde régulièrement le *New York Times*. Mais cela ne signifie point qu'il délaisse les sujets sociétaux de l'Irlande, ou qu'il y est moins sensible, comme le montrent ses colonnes régulières dans la presse irlandaise (surtout dans *The Irish Times*). Il écrit par exemple sur le statut de l'émigré irlandais⁷⁶, se préoccupe du traitement des Roms dans l'Union européenne (et notamment en Irlande)⁷⁷, ou commente la signature de l'accord de mars 2007, qui a institué un gouvernement de coalition entre les unionistes et le parti Sinn Féin⁷⁸. L'activité journalistique et littéraire de McCann est aussi la preuve que pour les émigrants de la fin du XX^{ème} siècle, la rupture n'est pas aussi marquée que pour leurs prédécesseurs :

A process of cultural and artistic commuting has largely replaced the [...] experience of early to mid-twentieth-century artistic exile. That is to say that a writer such as McCann might reside in New York, but he maintains [*sic.*] an active participation in Irish social and cultural debate, largely through readings and regular journalistic opinion pieces. In a sense, McCann is a writer in constant flow – his fictions and his other writings are channels through which the mobility of modern Irish identity is trafficked⁷⁹.

Par conséquent, alors que McCann se prête aisément aux questionnements relatifs à son identité, il tend à couper court au débat à propos de son « irlandité » dans les entretiens qu'il accorde, en expliquant que la question récurrente « vous sentez-vous toujours Irlandais ? » est presque dénué de sens :

Well, I'm an Irish writer. I'm also a New Yorker. I hold up these two contradictions and say that, finally, they don't contradict themselves at all. I

⁷⁶ Colum McCann, « No Place Like Home ». *The New York Times*, 31 décembre 2006 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00EED61F31F932A05751C1A9609C8B63>>.

⁷⁷ Colum McCann, « Gypsies Put EU to the Test ». *The Boston Globe*, 9 janvier 2007 [consulté le 11 septembre 2009]. <http://www.boston.com/news/globe/editorialopinion/oped/articles/2007/01/09/gypsies_put_eu_to_the_test> ; Colum McCann, « Destination, Gypsy Europe ». *Salon*, 10 janvier 2007 [consulté le 17 septembre 2009]. <http://www.salon.com/books/literary_guide/2007/01/10/gypsy/>

⁷⁸ Colum McCann, « Sounds of Silence in Northern Ireland ». *The New York Times*, 8 mai 2007 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9405E2D81631F93BA35756C0A9619C8B63>>.

⁷⁹ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 3.

suppose my Irishness, the plain fact of growing up there, contributed to my language and my sense of experience⁸⁰.

Bien que McCann ne fasse pas mystère de ses opinions politiques dans les articles qu'il écrit pour la presse et dans les entretiens qu'il accorde, il se garde de faire de sa littérature un lieu de débat politique. Le recueil de nouvelles *Everything in This Country Must* (2000) illustre parfaitement son absence de parti-pris⁸¹. La neutralité est rendue possible par le fait que le conflit nord-irlandais est narré par des personnages d'adolescents issus de deux milieux religieux (catholique et protestant), qui ne saisissent que partiellement les griefs qui déchirent leur pays. Par le recours à des narrateurs naïfs, qui se tiennent à distance du conflit, Colum McCann semble vouloir inciter son lecteur à ne pas sombrer dans le manichéisme et à prendre la mesure de la complexité des relations entre les Loyalistes et les Républicains.

Le fait qu'*Everything in This Country Must* ne se situe clairement dans aucun des camps ne signifie toutefois pas que le recueil soit le fruit d'une entreprise purement apolitique. En effet, le sujet est encore si sensible en 2000 que McCann – parce qu'il est né en République d'Irlande et qu'il vit aux États-Unis – est accusé de n'avoir aucune légitimité pour parler des Troubles, et de marcher sur les plates-bandes des écrivains nord-irlandais : « [...] the most criticism he ever received for inhabiting other voices was for *Everything in This Country Must*, a collection about Ireland's sectarian conflict. "Because I was born in Dublin, a number of people said 'How dare you write about Northern Ireland?'" he recalled »⁸².

De manière générale, écrire des textes littéraires sur l'Irlande du Nord n'est pas chose aisée, car il semblerait que la politique préside nécessairement à l'acte de

⁸⁰ Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/hemon.htm>>.

⁸¹ Notons toutefois que le choix par McCann à propos du lieu de la première publication est un acte à résonance politique. En effet, il fait publier l'ouvrage par son éditeur américain deux mois avant de le faire publier par son éditeur basé à Londres, ce qui pourrait s'interpréter comme un pied-de-nez aux Britanniques : « For the first time the American publication of McCann's book preceded the British release [on March 7, 2000 in the United States, and on May 11 in Great Britain] (John Cusatis, *Understanding Colum McCann*, Columbia, The University of Columbia Press, 201., p. 104).

⁸² Motoko Rich, « Significant (Little) Moments Pulled from Obscurity ». *New York Times*, 27 novembre 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <http://www.nytimes.com/2009/11/28/books/28mccann.html?_r=0>

création, voire même que toute action soit interprétée de manière politique, ce qu'explique McCann :

I once heard someone in the North say: "Even a piece of wood has politics." It was a snatched piece of conversation that played and re-played itself in my imagination for years. What could it mean? In the end it meant for me that everything – literally everything – in the North has a political implication⁸³.

Vingt-cinq ans avant McCann, Seamus Heaney a fait l'expérience de la difficulté qu'il y a à traiter des Troubles en littérature. Si les raisons diffèrent, car le poète se voit reprocher de faire l'apologie de la violence⁸⁴ dans son recueil de poèmes intitulé *North* (1975), elles permettent néanmoins de mesurer l'ampleur du tabou que représente le conflit. Dans « Punishment »⁸⁵, la *persona* imagine que la dépouille d'une femme retrouvée dans une tourbière est le résultat d'une exécution sacrificielle⁸⁶. Bien que le poème porte sur un cadavre vieux de plusieurs siècles, déterré par hasard en 1951 et vieux de plusieurs siècles, les lecteurs – ancrés dans le conflit nord-irlandais qui sévit alors – ne manquent pas d'y voir une métaphore de la découverte régulière des corps de victimes des Troubles, exécutées de la sorte, loin des regards, lorsqu'elles sympathisent avec l'ennemi. On a prêté au poème une distance émotionnelle frisant la désinvolture à cause de la description clinique du corps momifié, si bien qu'il a valu à Seamus Heaney d'être taxé de « partisan/lauréat de la violence » (« laureate of violence »⁸⁷) par Ciaran Carson.

Que les allusions au conflit nord-irlandais se fassent au travers de nouvelles ou de poèmes, de l'intérieur ou de l'extérieur du territoire, pendant ou après la guerre, il apparaît qu'elles sont toujours lourdes de sens : « The Troubles [...] are the albatross around the collective neck of Irish writers. Sooner or later, they seem expected to address it. It is almost as if an Irish writer who does not tackle the subject risks being

⁸³ Anonyme, « *Everything in This Country Must: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

⁸⁴ Martin Mooney, « Features: Seamus Heaney ». *Culture Northern Ireland*, 5 avril 2011 [consulté le 8 décembre 2013]. <<http://www.culturenorthernireland.org/article/137/seamus-heaney>>

⁸⁵ Seamus, Heaney, « Punishment ». *North* (1975), Londres, Faber and Faber, 1992, p. 30.

⁸⁶ Seamus Heaney conclut son poème de la sorte : « [I] understand the exact / and tribal, intimate revenge » (*ibidem*).

⁸⁷ James Campbell, « The Mythmaker ». *The Guardian*, 27 mai 2006 [consulté le 8 décembre 2013]. <<http://www.theguardian.com/books/2006/may/27/poetry.hayfestival2006>>

deemed not Irish enough»⁸⁸. Sous la pression des critiques, de nombreux écrivains irlandais sentent qu'il est de leur devoir d'aborder le conflit qui déchire leur pays. Il s'avère en effet difficile pour les artistes irlandais de négliger ce pan crucial de la politique de leur pays, aux prises, depuis des années, avec des questions aussi fondamentales que l'indépendance et la religion.

Il n'est selon nous pas anecdotique que McCann fasse le choix du genre de la nouvelle pour traiter des Troubles, puisque, d'après lui, la structure de la nouvelle porte la violence de manière intrinsèque : « Short stories are a [...] little *explosion* of a moment »⁸⁹. Ce que dit McCann n'est pas sans rappeler les propos de John McGahern avant lui : « the short story is [...] *a small explosion* [...] And it generally makes one point and one point only, and has a very strict rhythm and every word counts in it »⁹⁰.

L'écrivain dit regretter que ses homologues soient victimes de ce qu'il pense être une « crise du désengagement littéraire » :

It sometimes seems to me that the contemporary [...] novelist has muzzled himself or herself a bit in recent years. There is a fear of seeming too engaged. A crisis of disengagement. We want our novels, our screen plays, our plays untainted by politics. We don't want history or social activism⁹¹.

S'il explique qu'il refuse de faire de son œuvre une œuvre politique⁹², le traitement récurrent (voire systématique) de la marge invalide toute considération de l'œuvre de McCann sous l'angle de la neutralité.

⁸⁸ Charles Taylor, « Cheerless in Ireland ». *The New York Times*, 19 mars 2000, p. 15.

⁸⁹ Katie Bolick, « Some Strange Vessel ». *Atlantic Online*, 16 juillet 1998 [consulté le 22 mai 2013] <<http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/factfict/ff9807.htm>> (nos italiques).

⁹⁰ Jean Brihault et Liliane Louvel (dir.), « John McGahern ». *La Licorne*, n°32, Poitiers, UFR Langues et littératures, 1995 (nos italiques), p. 29.

⁹¹ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/zola.htm>>

⁹² « And I don't want to become a politician obviously – it's so boring to be a politician, right? – but [I want] to be somebody who just talks about these human things that Faulkner talks about [...]: the human heart at conflict with itself: love, pride, pity, compassion » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

La préoccupation éthique de McCann

L'auteur envisage le texte littéraire comme un remède possible aux maux de la société, une idée qu'il met en pratique à travers l'association dont il est le président, « Narrative 4 », qui se donne pour but de favoriser les rencontres internationales autour de textes écrits par des anonymes pour développer l'empathie des participants⁹³. McCann considère donc les textes littéraires – particulièrement les siens – comme autant de lieux d'expérience censés amener les lecteurs vers une réflexion existentielle. On ne saurait, à ce stade, faire l'économie d'une présentation des concepts de morale et d'éthique par Paul Ricœur :

Faut-il faire une distinction entre morale et éthique ? À vrai dire, rien dans l'étymologie ou dans l'histoire de l'emploi des mots ne l'impose : l'un vient du latin, l'autre du grec ancien, et les deux renvoient à l'idée de mœurs (*ethos, mores*). On peut toutefois discerner une nuance, selon que l'on met l'accent sur ce qui est estimé bon ou sur ce qui s'impose comme obligatoire. C'est par convention que je réserverai le terme d'« éthique » pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de « morale » pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte. On reconnaîtra aisément dans la distinction entre visée de la vie bonne et obéissance aux normes l'opposition entre deux héritages : l'héritage aristotélicien, où l'éthique est caractérisée par sa perspective téléologique (de *telos*, signifiant « fin ») ; et un héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme, donc par un point de vue déontologique (déontologique signifiant précisément « devoir »)⁹⁴.

À la lecture de Ricœur, on comprend que la morale est manichéenne quand l'éthique se garde de polariser les actions et de les répertorier selon les concepts absolus de Bien et de Mal. L'éthique revient à questionner ce qui est prétendument bon ou prétendument mauvais, et à rendre ces valeurs relatives, et non pas normatives⁹⁵. L'éthique est réfléchie et empirique ; elle se caractérise par son adaptabilité au contexte et ouvre les potentiels d'actions. On peut dès lors comprendre l'éthique comme une morale appliquée, comme une mise en action de la morale. Son caractère téléologique fait

⁹³ Colum McCann, « Préface ». Colum McCann (éd.), *Etre un homme*, Paris, Belfond, 2014, p. 8.

⁹⁴ Paul Ricœur, « Ethique et morale ». *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 200.

⁹⁵ Gilles Deleuze va exactement dans ce sens dans son séminaire donné à Vincennes en 1980 (Anonyme, « Gilles Deleuze, Ethique et morale, Vincennes 1980 ». *You Tube*, date inconnue [consulté le 6 décembre 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=XSCDCISmobU>>).

qu'une action ne peut être jugée bonne ou mauvaise qu'en fonction des conséquences qu'elle peut avoir, au contraire de la morale qui, elle, préside à l'action.

Toutefois, Robert Maggiori remet en cause pareille distinction entre morale et éthique :

C'est curieux que quelque chose d'aussi beau que la « morale », qui a tout pour plaire, puisse avoir une si mauvaise presse – au point qu'aujourd'hui, la jugeant plus technique et moins « chargée », on préfère parler d'éthique. Il messied de « faire la morale » [...] Mais la morale n'est pas le moralisme, qui s'attache comme un lierre au mur grillagé de ses convictions, envahit et étouffe toutes les autres ou les contraint à « se convertir ». [...] La morale n'a qu'un souffle de voix, et pour vocabulaire une seule phrase : faire le bien⁹⁶.

Pour Robert Maggiori, la morale équivaut à l'éthique chez Paul Ricœur et Gilles Deleuze, tandis que le moralisme est ce qu'ils perçoivent comme la morale.

Convoquer ici Robert Maggiori nous permet de saisir le positionnement complexe de McCann quant à l'éthique et la morale. Dans les entretiens qu'il accorde, il n'utilise absolument jamais le terme d'éthique, et toujours celui de morale, défendant l'idée que l'auteur d'un texte littéraire devrait faire figure d'« autorité morale », sans toutefois dicter de conduite existentielle au lecteur :

I think we as writers suffer from a reduced moral authority [...] But I'd hate to think that you or I or anyone else would tell people how to think. The space to undergo experience, or empathize, is a different space from the didactic space. [...] I have nothing to say that will change anybody's mind. Nothing. Being didactic is uninteresting. But allowing space for people to remake their minds about things, to change—or to get angry—is a viable literary purpose⁹⁷.

D'après McCann, c'est quand la voix de l'auteur est trop perceptible et que le texte littéraire se transforme en une sorte de « guide de bonne conduite », qu'il risque de devenir ce que Robert Maggiori qualifierait de « moraliste ». L'auteur envisage plutôt

⁹⁶ Robert Maggiori, « La morale, ni lieux, ni maître ». *Libération*, 4 septembre 2013 [consulté le 29 novembre 2013]. <http://www.liberation.fr/societe/2012/09/04/la-morale-ni-lieux-ni-maitre_843974>. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche distingue quant à lui la morale « qui [...] procède d'une éthique, se nourrit d'une réflexion individuelle, d'exigences toutes personnelles que chacun entretient à son propre égard, et la forme dégradée de ce qu'il appelle la « moraline », la simplification et la rigidification (judéo-chrétienne) de principes, qui se fonde sur un système de culpabilité et remplace la responsabilité personnelle par une panoplie de règles formelles ». Cette explication est donnée par Florian Tréguer, *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 161.

⁹⁷ Anonyme, « Aleksandar Hemon [Bosnian Novelist] dans Conversation with Colum McCann [Irish Novelist] ». *Believer*, janvier 2010 [consulté le 3 août 2010]. <http://www.believmag.com/issues/201001/?read=interview_hemon_mccann>

le texte littéraire comme un support vers lequel le lecteur peut se tourner et grâce auquel il peut vivre une expérience existentielle par procuration, ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'« ego expérimental » avancé par Milan Kundera⁹⁸. La morale de McCann ressemble donc à celle de Robert Maggiori, et correspond à l'éthique de Ricœur.

Méthodologie de la thèse

L'ambition de cette thèse est donc de démontrer que les formes de rupture, qui ont autant trait à l'origine de la démarche créatrice de McCann qu'à la structure et au contenu de ses textes, ont pour fonction d'inclure le lecteur au cœur de la prose.

Nous articulerons notre réflexion autour d'un plan tripartite qui, dans un premier temps, permettra d'esquisser un état des lieux de la société que dépeint l'auteur dans ses textes. Nous nous attarderons sur la façon dont McCann figure l'éclatement des schémas traditionnels ainsi que la perte de repères et de certaines valeurs, qu'il met en relation avec les évolutions socio-économiques mondiales de la seconde partie du XX^{ème} siècle. Il revient de manière presque obsessionnelle sur le mouvement et l'expérience migratoire, et sur le fait que celle-ci n'apporte jamais la satisfaction escomptée. C'est en effet toujours *l'ailleurs* qui est fantasmé par le personnage mccannien⁹⁹. L'exploration de nouveaux territoires traduit une volonté de l'auteur de signifier textuellement l'instabilité, mais également la vitalité qui anime l'émigrant. Dans le second chapitre, nous soulignerons la valeur métonymique de la micro-société familiale dans les textes de McCann, et nous verrons qu'elle se fait le berceau du dysfonctionnement social. Toutefois, nous montrerons que les variations sur le manque révèlent des moments de grâce (« modicum[s] of grace »)¹⁰⁰. À cette fin, nous nous pencherons sur les références et la trame religieuses de la prose pour démontrer qu'elles remplissent la fonction que l'étymologie du terme religion assigne à ce dernier, celle de relier (*religere*). La religion dénote chez McCann une dynamique communautaire, mais toujours là où on ne l'attend pas. Nous démontrerons donc que même teintée des

⁹⁸ Dans *L'art du roman*, celui-ci explique que l'auteur, puis dans un second temps le lecteur, peuvent examiner quelques thèmes de l'existence grâce aux personnages. Milan Kundera, « Entretien sur l'art du roman ». *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 51.

⁹⁹ Dans une optique d'allègement, nous optons à dessein pour ce néologisme adjectival.

¹⁰⁰ *Ibidem* : « I do think that even in the deepest, unhappiest moments of families and fracture [...], that sort of try to achieve some modicum of grace that comes out of it ».

nuances les plus sombres, l'écriture de McCann n'est jamais tentée par le nihilisme. À la manière d'un peintre, l'auteur alterne les nuances dans son écriture à la qualité très visuelle, pratiquant ainsi « un art du clair-obscur »¹⁰¹.

Le second volet de l'étude nous permettra d'asseoir le fait que l'Histoire mondiale est le terreau fertile des intrigues de McCann, en particulier les événements de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Bien que l'expression « poétique du calvaire »¹⁰², qui a été utilisée pour décrire sa prose, nous semble quelque peu excessive, elle a ceci d'intéressant qu'elle renvoie à la notion d'épreuve. Nous nous attarderons donc sur l'idée que les cultures qui intéressent l'auteur ont été marquées par les tensions communautaires, la répression, l'oppression et l'assujettissement. Nous serons amenés à nous interroger sur la place faite à *l'autrefois* dans le texte mccannien, autrement dit à la mémoire et à la nostalgie, avant d'étudier le traitement que l'auteur fait du traumatisme, par le biais de la parole et de son pendant, le silence.

Dans la dernière partie de la thèse, nous entreprendrons de souligner la vocation principale de la prose mccannienne, qui se donne pour but d'inclure le lecteur dans l'acte de lecture. Dans cette optique, nous nous concentrerons sur *l'autre* versant de la littérature – non pas celui de la création, mais celui de la réception –, et nous interrogerons la manière dont l'œuvre est appréhendée par le lecteur. C'est également dans la dimension duelle écriture/lecture ou rédaction/réception qu'il nous faudra saisir la notion de rupture. Notre démarche consistera à montrer comment la prose de McCann joue avec la sensibilité du lecteur, et à étudier les stratégies qu'il met en œuvre pour l'intégrer à la prose. Nous reviendrons sur la manière dont le réalisme, par son potentiel référentiel et son recours aux *realia*, contribue en partie au succès de la mission que se donne McCann. Mais nous analyserons aussi comment ses textes décloisonnent non seulement les genres¹⁰³, mais également les courants littéraires¹⁰⁴. Il semble en effet que

¹⁰¹ Benoît Legemble, « Le cœur obscur des inconsolés ». *Le matricule des anges*, n°108, novembre/décembre 2009, p. 22.

¹⁰² Benoît Legemble, « Politique de la lisière ». *Le matricule des anges*, n°108, novembre/décembre 2009, p. 30.

¹⁰³ Car McCann dote les récits courts de ses romans (qui fonctionnent comme des épisodes) de certaines caractéristiques propres à la nouvelle.

¹⁰⁴ Ce problème de catégorisation du texte mccannien ne constitue pas un problème littéraire très nouveau. Le fait qu'il soit rétif à toute classification et que les règles constituantes soient dépassées est caractéristique de beaucoup de textes contemporains, que Jean-Marie Schaeffer qualifie de très fuyants (voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989).

l'auteur cherche parfois à saper la dimension réaliste de son œuvre en y injectant du symbolisme (par le biais du réalisme magique, des références onomastiques, du zoologisme ou du recours au personnage-type). Nous verrons que ce choix participe de la mission d'universalisation que l'auteur assigne à la littérature, qui, selon nous, se confirme par le fait qu'il semble inscrire son œuvre transnationale dans le courant de la *World Literature*¹⁰⁵. Ainsi, par l'incessante variation d'échelle de sa prose, McCann légitime la place du particulier sur la scène universelle.

Nous nous pencherons enfin sur le fait que la littérature de McCann se constitue comme un véritable espace de partage humain. Si la poétique est une pratique, McCann semble avoir à cœur de montrer en plus qu'elle *se pratique* par lecture, mais aussi qu'elle *est pratique*, car elle elle permet d'agir sur le monde et les relations humaines¹⁰⁶. En cela, McCann se sert de la poétique de la rupture pour favoriser une communion entre les lecteurs. Nous soulignerons aussi l'indéniable persistance des textes de McCann, qui continuent d'agir sur le lecteur une fois le livre refermé, honorant ce que l'écrivain conçoit comme étant l'attente primordiale d'un lecteur : « I really believe, that a book is never finished until it is read and completed and examined and pulled apart and maybe it should haunt you afterwards. That's what good books do to you »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ C'est précisément dans l'optique de démontrer que l'œuvre de McCann résonne avec quantités d'autres sur la scène internationale de la *World Literature* que nous ferons plusieurs analyses comparées.

¹⁰⁶ Nous nous pencherons, pour illustrer cela, sur les objectifs de l'association qu'a créée l'auteur, « Narrative 4 ».

¹⁰⁷ Anonyme, « Trusting the Distance: Q & A with National Book Award Winner Colum McCann ». *The Culture Concordance*, Art. Cit.

PREMIÈRE PARTIE

L'EXPRESSION DE LA PERTE ET DU CHANGEMENT DANS LE TEXTE

CHAPITRE 1 – LES FIGURES D’UNE SOCIÉTÉ ALTÉRÉE

*Maybe part of what I am trying to say,
although I am not fully conscious of it,
is that our story is everywhere¹.*

Colum McCann

Colum McCann ne fait pas mystère de son intérêt pour l’impact humain des changements sociaux, politiques et économiques qui ont bouleversé le monde depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle. C’est à l’échelle mondiale qu’il traite de ces transformations, et par le biais du déplacement, si fondamental dans son œuvre, qui dépeint en majorité des personnages déracinés. « Le propre du déracinement [disent Jean Bessière et André Karatson] c’est l’instabilité, la confusion, voire l’effacement des points de repères »². Les personnages mccanniens sont agis par le mouvement qu’entraîne la modernité, car celle-ci est inéluctablement rupture. Plus exactement, ils se construisent autour du mouvement, et en fonction de lui. Ils doivent en effet être prêts à s’adapter au changement et sont contraints de se créer de nouveaux repères tout ayant à repenser leur identité.

La problématique du déracinement élaborée par Bessière et Karatson correspond en tous points à celle de la modernité pour Matei Calinescu, qui explique qu’elle se définit par son caractère oublieux et par le renversement systémique qu’elle entraîne :

From the point of view of modernity, an artist [...] is cut off from the normative past with its fixed criteria [...] His own awareness of the present, seized in its immediacy and irresistible transitoriness appears as his main source of inspiration and creativity. In this sense it may be said that for the modern artist, the past imitates the present far more than the present imitates the past. What we have to

¹ Robert Birnbaum, « Birnbaum vs. Colum McCann ». *Morning News*, mai 2007 [consulté le 3 août 2010]. <http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/colummccann.php>

² Jean Bessière et André Karatson (dir.), *Déracinement et littérature*, Lille, Université de Lille 3, 1982, p. 38.

deal with here is a major cultural shift from a time-honored aesthetics of permanence based on the belief of an unchanging [norm] to an aesthetics of transitoriness and immanence whose central values are change and novelty³.

Pour illustrer son propos – qui nous permet d’avancer l’idée que le déracinement peut être perçu comme une composante essentielle de la modernité – Matei Calinescu prend ici l’exemple de l’« artiste moderne » en expliquant qu’il ne fait guère cas du passé ou, tout du moins, s’en détache au point de ne plus le considérer comme une référence incontournable pour comprendre le présent.

Toutefois, la façon dont McCann dépeint le monde dans ses textes, en corrélant sans cesse passé et présent et en se servant du passé comme point d’ancrage, nous montre qu’il ne répond pas à tous les critères de l’« artiste moderne ». Le mouvement pendulaire entre deux périodes y est récurrent car le changement n’apporte pas satisfaction. Les personnages irlandais témoignent le plus de la frustration liée aux évolutions qu’ils subissent, car ils ont le sentiment que les avancées modernes se font au détriment de certains pans de la tradition qui, à leurs yeux, mériteraient pérennisation. Le mouvement des personnages mccanniens ne matérialise donc pas toujours le progrès. Il ne tend pas nécessairement vers l’avant mais peut s’avérer anarchique et erratique. Ce sont principalement les conséquences « négatives » de la modernité⁴ qui apparaissent, parmi lesquelles la modification irréversible de l’échelle géographique et du concept de lieu : « The identities of places are inevitably unfixed precisely because the social relations out of which they are constructed are themselves by their very nature dynamic and changing »⁵.

1.1. Traces d’une culture en mouvement

L’Irlande est évoquée dans la plupart des productions littéraires de Colum McCann⁶, mais il se trouve qu’un seul de ses ouvrages (*Everything in This Country*

³ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham (NC.), Duke University Press, 1987, p. 3.

⁴ « [The] indubitably negative consequences of Ireland’s recently accelerated programme of modernization » (David Lloyd, *Irish Times: Temporalities of Modernity*, Dublin, Field Day, 2008, p. 2).

⁵ Doreen B. Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 168.

⁶ Seuls *Dancer* et *Zoli* n’en font guère mention.

Must] a comme unique toile de fond son pays natal. Dans *Fishing the Sloe-Black River*, *Songdogs*, *This Side of Brightness*, *Let the Great World Spin* et *TransAtlantic*, l'Irlande ne sert que de décor ponctuel, et dans *Dancer* et *Zoli*, elle est tout bonnement ignorée. Interrogé sur son utilisation de l'écriture comme manière d'explorer d'autres terres que celle où il a grandi, McCann répond :

For twenty-five years of writing, I generally stayed away from where I had grown up. Is this my own form of interior displacement in order to make myself sort of uncomfortable? [...] When I first came over here [New York] and I sat down to write a book, I realized pretty quickly that I had very little to write about [...] Well, essentially, I had to, I suppose, displace myself. [...] Now I know what I was doing: I was gathering stories. But up until that point I didn't have these stories to tell, or I did maybe, but I just couldn't recognize them⁷.

L'auteur exprime ici son recours au voyage comme un moyen de combler le vide créatif en lui substituant une pléthore d'histoires. Il dit avoir cherché à fuir l'Irlande assez tôt, d'abord en pensée grâce à la lecture, puis physiquement. La distance qu'il estime nécessaire pour enrichir son écriture a été favorisée par son long séjour aux États-Unis, au début des années 1990, où il a aussi étanché sa soif de nouveauté en changeant quotidiennement d'endroit sur le territoire qu'il découvrait alors :

I had to go out on the road, again. So I went on bicycle. I was going somewhere new every single day [...] for about a year and a half. Some days I'd stay like a week or two weeks but more or less every single day for a year and a half I was sleeping in a new place. And that was a form of continual displacement⁸.

Par ailleurs, l'ampleur du phénomène migratoire des Irlandais vers l'étranger a fait que l'identité irlandaise n'est plus confinée au seul territoire de l'île depuis bien longtemps. McCann est conscient de l'importance de l'émigration dans/pour sa prose, en tant qu'elle est constitutive de l'Histoire de l'Irlande d'abord⁹ mais aussi de sa propre

⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. McCann s'était déjà interrogé sur cette idée dans « *Everything in This Country Must: Interview* » (Anonyme, *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. : « I've never directly written about myself – virtually none of my stories, for example, are set in Dublin. I love living these alter egos. It keeps me alive. I see it as a form of ventriloquism »).

⁸ *Ibidem*.

⁹ « The diaspora, or the scattering, is absolutely fundamental to the Irish experience; both to those who have gone and those who have stayed. The Irish have been going elsewhere for hundreds of years. It keys in entirely to our character » (Anonyme, « A Journey Through Time and Space ». *The Economist*, 21 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://www.economist.com/blogs/prospero/2013/06/qa-colum-mccann>>)

histoire, puisqu'il se perçoit comme un citoyen du monde, un « bâtard international » (« international mongrel »¹⁰) ou un « New-Yorkais irlandais » (« Irish New Yorker »)¹¹ selon ses propres termes.

1.1.1. Changement de perspective sur l'émigration irlandaise

La diaspora a marqué un tournant pour la littérature irlandaise, qui a fini par ouvrir son champ d'expérience au-delà de son territoire, ce que rappelle Eve Patten : « [it was] the turning point at which the horizons of a literary Irishness are being radically redrawn and expanded »¹². McCann a été un acteur indéniable de ce changement de cap thématique, et l'aspect précurseur de ses textes, dans lesquels abondent les références multiculturelles, est noté par Sylvie Mikowski :

McCann was [...] one of the first contemporary novelists to move away from the seemingly natural habitat of Irish fiction, for so long focused on the local, sometimes even the parochial, in order to investigate various international environments¹³.

Les textes de McCann qui évoquent la migration en détail reviennent sur les différentes causes de l'expérience diasporique, qui commence dès 1845, suite à la Grande Famine. Une seconde vague d'émigration a lieu un siècle plus tard, alors que le pays est en proie à une nouvelle crise économique très sévère. Le gouvernement Whitaker essaie d'endiguer le problème à partir de 1958 avec le Premier Programme pour l'expansion économique qui mise sur l'investissement et l'implantation des entreprises étrangères en Irlande. Mais le succès de ces réformes ne sera constaté que bien plus tard, et dans le milieu des années 1980, l'Irlande continue de se vider de ses habitants :

¹⁰ Anonyme, « *Everything in This Country Must: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

¹¹ Laurent Bazin, « Laissez-vous tenter ». *RTL*, 9 septembre 2013 [consulté le 19 octobre 2013]. <<http://www.rtl.fr/emission/laissez-vous-tenter/ecouter/laissez-vous-tenter-du-9-septembre-avec-les-visiteurs-3-omar-sy-transatlantic-de-colum-mccann-et-les-confidences-de-john-travolta-7764396317>>

¹² Eve Patten, « Contemporary Irish Fiction ». John Wilson Foster (éd.), *A Cambridge Companion to the Irish Novel*, Op. Cit., p. 273.

¹³ Sylvie Mikowski, « Landscapes in Movement: Cosmopolitanism and the Poetics of Space in Colum McCann's Fiction ». Marie Mianowski (dir.), *Irish Contemporary Landscapes in Literature and the Arts*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 120.

In the years 1985-6, over 30,000 emigrated, and between 1983 and 1988 there was a net outflow of 130,000. Many of them naturally went to England, which was understandable given that by 1970 it was claimed that there were almost one million Irish-born people living in Britain. This was the same year in which a weekly newspaper, the *Irish Post*, was launched to serve the emigrant community¹⁴.

Cette vague d'émigration « [constitue], par rapport à la population de l'île, la même proportion qu'en 1880 »¹⁵. Elle est si conséquente et s'étale tellement dans le temps que les pays d'accueil sont contraints d'aménager et d'adapter leur réponse socio-culturelle à cette migration de masse¹⁶.

Le 1^{er} janvier 1973, l'adhésion de l'Irlande à la Communauté Économique Européenne alimente un temps les espoirs de voir la situation financière du pays se redresser, mais les chocs pétroliers de 1973 et 1979 mettent un terme à toute avancée économique. Ce n'est vraiment qu'à la fin des années 1980 que le pays parvient à s'extirper de sa situation faillitaire et à juguler l'émigration à destination de l'Angleterre et des États-Unis, les deux terres d'accueil historiques de la population irlandaise. Les subventions européennes permettent enfin à l'Irlande de se reconstruire et de connaître une croissance dont elle n'aurait même pas rêvé au début des années 1980¹⁷. Pourtant, depuis la crise de 2008, le Tigre celtique n'est plus que l'ombre de lui-même : la récession de ces dernières années a poussé une nouvelle fois les Irlandais à envisager de nouvelles terres migratoires¹⁸, tant et si bien qu'une troisième vague d'émigration frappe à présent l'Irlande de plein fouet. Les « voitures abandonnées sur les parkings

¹⁴ Diarmaid Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, Londres, Profile Books, 2004, p. 672.

¹⁵ Jacques Verrière, « L'évolution récente de l'émigration irlandaise ». *Population*, vol. 20, n°2, 1965, p. 233.

¹⁶ C'est ainsi qu'est créé le *Irish Post* en Angleterre ou le *Irish Voice* aux États-Unis : « America, too, provided a new outlet for the wandering Irish, where earlier in the century they had established themselves at the centre of the labour movement, the politics of the cities, the Church and even literature. [...] The influential *Irish Voice* newspaper commenced publication in 1987 in response to increased Irish-American activity » (Diarmaid Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, *Op. Cit.*, p. 673-674).

¹⁷ Jean Guiffan, « La République d'Irlande : du « canard boîteux » européen au « tigre celtique ». *Clio*, janvier 2003 [consulté le 9 septembre 2013]. <http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/la_republique_d_irlande__du__canard_boiteux__europeen__au__tigre_celtique.asp>

¹⁸ L'Australie et le Canada sont les nouvelles destinations des Irlandais (Benoît Vitkine, « Frappée par la crise, l'Irlande redevient une terre d'émigration ». *Le Monde*, 19 novembre 2010 [consulté le 9 septembre 2013]. <http://www.lemonde.fr/economie/article/2010/11/19/frappee-par-la-crise-l-irlande-redevient-une-terre-d-emigration_1442496_3234.html>).

aux alentours de l'aéroport de Dublin »¹⁹, régulièrement récupérées par la *Garda*, sont autant de preuves matérielles des désertions nombreuses.

Dans l'Irlande des années 1990, le recours à l'écriture pour raconter ce qui se passe au-delà de la mer d'Irlande ou de l'océan Atlantique se développe rapidement, une tendance qui se pose en réaction au long repli nationaliste du pays :

Disillusioned with the 'hard ideologies' which have defined us according to a single, unadulterated 'identity' (Nationalist, Unionist, Catholic or Protestant), this new generation of Irish artists affirms the positive value of confusion, uncertainty, homelessness, migrancy, questioning, questing for 'another place'. This does not amount [...] to a repudiation of their Irish culture, or indeed to a denial of a specifically 'Irish thing' about their work. On the contrary, each acknowledges a fundamental sense of belonging and fidelity to a 'native place'. [...] It is a place more local than the nation, more personally and communally experienced [...] Here we understand that we can be Irish *and* citizens of the world without contradiction²⁰.

Artistes ou non, les expatriés font l'objet de toute l'attention du gouvernement irlandais qui, dès les années 1990, cherche à les inclure au cœur de la société irlandaise. Au lendemain de son élection, la Présidente Mary Robinson fait part de sa décision de disposer une lumière à la fenêtre de la cuisine de la résidence présidentielle en souvenir de la diaspora et de tous les Irlandais dans le monde. Dans un entretien datant de 2010, alors qu'elle n'est plus Présidente, elle revient sur cette idée :

When I was elected, I said something that took on a life of its own. I said that I'd put a light on the window of Áras an Uachtaráin [...]. I didn't understand fully how powerful that symbol would be [...]. It made a huge connection with Irish people. [...] I [then] made a speech as President to the two Houses of [...] the Parliament [...], and one of them was about cherishing the Irish diaspora. [...] When Ireland got a bit stupid with her Celtic Tiger, and fell on her nose, we [looked] to this diaspora to help us. [...] It helped, I think, the whole issue in Northern Ireland to show that Irishness was a broad concept that could embrace different cultures and traditions. And now we're really appreciative of the fact that the Irish diaspora cares about how Ireland comes through difficult times²¹.

En créant la notion d'identité sans frontières, Mary Robinson réussit à faire de la dissémination du peuple irlandais une force, et sa reconnaissance des « Irlandais du

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Richard Kearney (éd.), *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, *Op. Cit.*, p. 186-187.

²¹ *Hudson Union Society*, « President Mary Robinson of Ireland, Irish Diaspora and Ireland ». *You Tube*, 16 juillet 2010 [consulté le 9 septembre 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=ZnYcqoQh5Xs>>.

monde » est pérennisée, personnalisée même, par celle qui prend sa suite, Mary McAleese :

The notion of ‘virtual identity’ of Irishness, floating free of its territorial origins, had a powerful resonance for people of the diaspora, amplified by President Mary Robinson’s outreach to them in the period 1990-1997. [...] But it also inevitably reinforced the notion of a community based on blood. Indeed, the language used by President Mary McAleese since 1997 [...] has if anything served further to emphasize this point, as the ‘global Irish family’ replaced the more neutral ‘diaspora’²².

L’ambition des deux politiques, qui est alors de faire en sorte que la douloureuse page de l’émigration se tourne progressivement et soit lue avec moins d’amertume, semble avoir été concluante à lire les propos de Colum McCann :

It’s a different sort of leaving now. Friends of mine who have moved to London can fly back to Mayo in an hour, whereas it takes four hours to drive to Mayo from Dublin. These changing boundaries form a new cartography, and, in relation, emigration is completely different²³. Our mental maps are no longer necessarily in twenty-six and thirty-two countries²⁴.

Comme nombre de ses compatriotes irlandais vivant actuellement à l’étranger, McCann ne perçoit pas comme problématique le lien avec sa terre natale puisqu’il a la possibilité d’y revenir dès qu’il le souhaite, ce qui n’a pas toujours été le cas des migrants dont il recrée l’expérience parfois traumatique dans ses textes.

1.1.2. Trajectoires de l’exil : la ruée vers l’ouest

C’est surtout aux départs contraints par un système socio-politique ou un conflit que Colum McCann s’intéresse, à l’instar de ceux provoqués par les Troubles, qui déchirent l’Irlande à partir des années 1960. Dans « Hunger Strike », on comprend que les personnages ont fui vers l’ouest et quitté Derry pour le Connemara afin de se mettre à l’abri : « She said the trouble nowadays tasted bitter. [...] At home she locked the door, turned off the lights and then she began to soak two duvets in the bath as she

²² Debbie Ging, Michael Cronin et Peadar Kirby (éd.), *Transforming Ireland: Challenges, Critiques and Resources*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 49.

²³ Katie Bolick, « Some Strange Vessel ». *Atlantic Online*, Art. Cit.

²⁴ Eamonn Wall, « Winds Blowing from a Million Directions: Colum McCann’s *Songdogs* ». Charles Fanning (éd.), *New Perspectives on the Irish Diaspora*, Carbondale et Edwardsville (Il.), Southern Illinois University Press, 2000, p. 281.

always did, just in case [of a fire] » (*ETCM*, 64-65). Le déracinement pousse Kevin (le protagoniste adolescent) à l'errance, car en proie à l'ennui, il vagabonde dans le village où lui et sa mère se sont installés. Il profite ainsi de la levée des nombreuses interdictions posées par cette dernière en Irlande du Nord : « In Derry he had never been allowed to wander, but his mother had said that this town was safe, it was a harmless place » (*ETCM*, 43-44). « Wander » est un terme utilisé à trois reprises dans les six premières pages de la nouvelle, avant de disparaître dès que le personnage commence à se découvrir une passion pour le kayak, s'appropriant donc le nouvel environnement.

À cause des Troubles, le personnage de Ciaran décide de quitter l'Irlande dans *Let the Great World Spin*, après avoir été la victime arbitraire d'un attentat à Dublin :

I had never followed what happened *up North*. Sometimes it seemed like an entirely foreign *land* but in the spring of '74 the violence came South. [...] I was walking along Leinster Street into Kildare Street when the air shook. Everything went yellow for an instant, a perfect flash, then white. I was knocked through the air, against a fence. I woke, panic all around. [...] I fainted. [...] I went straight to a travel agency on Dawson Street, bought my ticket out (*LGWS*, 22-23, nos italiques).

Avant d'être touché de plein fouet par le conflit, Ciaran ignore déjà délibérément l'Irlande du Nord (ce qui transparaît dans son discours : « a land », « up North »), mais il marque davantage encore son éloignement physique et idéologique en partant s'installer à New York.

Dans les textes de McCann, le mouvement des protagonistes s'apparente à un exil qui, selon Edward Said, est un acte contraint : « [an] unhealable rift *forced* between a human being and a native place, between the self and its true home »²⁵. L'exil est l'issue la plus radicale quand plane l'inertie ou le danger dans un contexte socio-économique peu propice à l'épanouissement individuel²⁶. Il est aussi au cœur de *Dancer* où, loin d'anticiper la portée de sa décision, le danseur étoile Nureyev profite d'un spectacle à Paris pour ne pas retourner en URSS. S'il déserte initialement le bloc communiste par opportunisme professionnel plus que par opposition stricte au régime

²⁵ Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Londres, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 173 (nos italiques).

²⁶ Dans « Fishing the Sloe-Black River » (*FSBR*, 56), « A Word in Edgewise » (*FSBR*, 157-158), ou dans *Songdogs* (*S*, 27), c'est aussi à cause de conditions socio-économiques défavorables que les enfants sont partis chercher du travail ailleurs qu'en Irlande.

(parce qu'il voit en l'ouest l'endroit idéal où faire avancer sa carrière)²⁷, ce choix prend une tournure politique dès l'instant où il décide d'épouser le mode de vie occidental. La lettre qu'il écrit à sa sœur souligne son intérêt grandissant pour l'argent et la gloire, à l'évidence incompatibles avec le dogme soviétique :

And you ask, with a snort, what is my life now? Yes I am fortunate. I have a house, contracts, masseurs, managers, friends. I have danced on almost every continent. I had tea in the White House with President Kennedy before he was shot. [...] At the Vienna State Opera House we got eighty-nine curtain calls. The ovations often last a half-hour (*D*, 163-164).

Nureyev reconnaît vivre la peur au ventre (*D*, 166 et 177) après que le Parti communiste l'a condamné au travail forcé, et il voit donc diminuer ses chances de retourner en URSS :

NUREYEV violated the rules of behaviour of Soviet citizens abroad, went out to town and came back to the hotel late at night. He established close relations with French artists among whom there were known homosexuals. Despite talks of cautionary character conducted with him, NUREYEV did not change his behaviour. In absentia, he was sentenced in November 1961 to seven years' hard labour (*D*, 143).

La condamnation n'est pas moins violente pour la poétesse Zoli :

At the judgement [...] the congress said that she was weak, that she did not have the strength of body or mind, and they sentenced her to Pollution for Life in the Category of Infamy for the Betrayal of Roma Affairs to the Outsiders. [...] Nobody would ever eat with her now. Nobody would walk with her. If she touched any Romani thing, it would be destroyed, no matter what value: horse, table, dish. When she died, nobody would bury her. She would not have a funeral. She could not come back, even as a spirit. [...] They would not talk of her, they could not even mention her : she had betrayed the life and she was beyond dead, not Gypsy, not gadži, nothing at all (*Z*, 147-149).

Mais son errance des premiers jours²⁸ se transforme graduellement en une marche réfléchie qui la mène vers l'ouest, de Slovaquie en Hongrie, puis en Autriche, pour finalement aboutir en Italie.

²⁷ « Why did I do it? It was never my intention to leave, I could have stayed, but if you tread water long enough it is possible you might never learn to swim. I meant nothing by it. Politics is for fat men with cigars. It is not for me, I am a dancer, I live to dance. That is all » (*D*, 163-164).

²⁸ « 'Are you going far?'
'Yes'
'Where?'
'I'm not sure, Comrade' » (*Z*, 164).

Interrogé sur la constance directionnelle des mouvements de ses personnages, qui se déplacent tous vers l'ouest, McCann répond :

I think it might [stem from] a combination not only of ancient mythology and that idea of the westward journey – the dream of going to a better place, a different place, and becoming a different person – mixed in some of my own personal history²⁹. And also the journey that I did myself was a westward journey³⁰. [...] It seems much more optimistic to do so, [...] I can't particularly tell you exactly why, it just feels that way³¹.

Dans l'imaginaire de McCann, l'ouest représente en effet l'endroit de tous les possibles, ce qui ne surprend guère si l'on se souvient que les cultures irlandaise et américaine (qui ont forgé sa culture personnelle) font de ce point cardinal un mythe. À l'ouest se trouve d'abord le *Tír na nÓg*, la terre de l'éternelle jeunesse en gaélique³², une croyance que McCann impute précisément à l'origine du mouvement des Irlandais vers les États-Unis : « America was for a long time a dream place, a *Tír na nÓg* of the imagination [...] »³³. Le fantasme du départ vers l'Amérique du Nord, qui a nourri l'espoir d'une vie meilleure pour bon nombre d'Irlandais, a donc conduit la terre outre-Atlantique à faire paradoxalement partie intégrante du folklore irlandais. Ainsi, les pérégrinations du père de Conor (*Songdogs*), pour qui l'Irlande n'offre pas d'avenir prometteur, le mènent vers l'extrême ouest, au Mexique d'abord, puis en Californie (*S*, 35 et 78). En outre, plusieurs protagonistes de *Fishing the Sloe-Black River*³⁴ et de *TransAtlantic*³⁵ quittent une Irlande sclérosée pour l'Amérique.

²⁹ Nous revenons sur l'histoire familiale de Colum McCann dans la sous-partie qui suit (p. 62)

³⁰ L'auteur a voyagé vers l'ouest lors de son immense périple à vélo : « And also the journey that I did myself was a westward journey. So it started on the East coast and ended up in San Francisco. It seems much more optimistic to do so, I don't know why it would feel so, but I would not have liked to have started in San Francisco and finished on the East coast. I can't particularly tell you exactly why, it just feels that way » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*. Il explique aussi cela dans un entretien avec Joseph Lennon, « Colum McCann: Twenty-first-Century British and Irish Novelists ». Michael R. Molino ((éd.), *Dictionary of Literary Biography*, vol. 267, Detroit, Gale, 2003, p. 185.

³³ James Santel, « Funambulism, An Interview with Colum McCann ». *The Los Angeles Book Review*, 12 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://lareviewofbooks.org/article.php?type=&id=1754&fulltext=1&media=#article-text-cutpoint>>

³⁴ Brigid et Sheona, O'Meara, Osobe, Flaherty et Padraic.

³⁵ Lily Duggan.

L'espoir et le nouveau départ sont également cristallisés dans l'imaginaire américain, où l'ouest est aussi au cœur du mythe de la Frontière : « there is a « Westward Ho! » sort of feeling to a lot of the work »³⁶. Tillie, la prostituée de *Let the Great World Spin*, se prend à imaginer que sa défunte mère aurait pu changer son destin en décidant de quitter le Bronx pour une vie meilleure : « Here we go, honey, grab my high-heeled boots, put them in the wagon, westward we go! » (*LGWS*, 342). Et dans *Songdogs*, le personnage de Cici (une amie des Lyons) écrit une lettre de rupture à Juanita (un temps devenue son amante) à bord d'un train qui se dirige vers l'ouest (*S*, 140) et qui l'emmène loin de cette dernière.

1.1.2. L'errance et l'erreur : variations sur le déplacement

Eóin Flannery met en opposition l'ouest et l'est dans ce qu'ils représentent selon l'imaginaire collectif : « the west has always been seen as the trajectory of new prospects and hopes, while the east is more often associated with mystery and the unknown »³⁷. Cette affirmation est corroborée par Christophe Gillissen, qui déclare que l'Irlande en particulier ne se tourne pas vers l'est : « Ireland's links with the east, however, remain more obscure, not to say something of a *terra incognita* »³⁸. Edward Said s'est intéressé à l'imagination relative à l'ignorance dans le concept d'Orientalisme. Il a en effet cherché à analyser la tendance des Occidentaux à stéréotyper l'Orient et à comprendre ceci : « why, when we think of the Middle East for example, we have a preconceived notion of what kind of people live there ». Selon lui,

The way the West – Europe and the US – looks at the countries and people of the Middle East is through a lens that distorts the actual reality of those places and those people. [...] It develops a kind of image of the timeless Orient, as if Orient, unlike the West, doesn't develop. [...] That's one of the problems about Orientalism, it's that it creates an image outside of history, of something that is placid and still and eternal³⁹.

³⁶ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

³⁷ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 191.

³⁸ Christophe Gillissen (éd.), *Ireland: Looking East*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 9.

³⁹ *Palestine Diary*, « Edward Said on Orientalism ». *You Tube*, 28 octobre 2012 [consulté le 8 octobre 2014]. <http://www.youtube.com/watch?v=fVC8EYd_Z_g>

Ce recours à l'image figée et stéréotypée peut se constater dans la nouvelle « A Basket Full of Wallpaper », puisqu'Osobe, le seul habitant asiatique du village irlandais dans lequel se déroule la nouvelle, fait l'objet de considérations toutes plus farfelues les unes que les autres :

Some people said that he'd been a chicken sexer during the forties [...] who had spent his days interned in a camp for the Japanese near the mountains of Idaho. [...] The older men, elbows on the bar counter, invented heinous crimes for him. In Japan, they said, he had attached electrical cords to the testicles of airmen, ritually sliced prisoners with *swords*, operated slow drip torture on young marines. [...] Even the women created a *fantastic history* for him. He was the fourth son of an *emperor*, or a poet, or a general [...] For us boys at school he was a *kamikaze* pilot who had gotten cold feet, barelling out in a parachute and somehow drifting to our town, carried by some ferocious *magical wave* (FSBR, 37, nos italiques).

Plusieurs clichés sur l'Asie sont ici véhiculés, notamment ceux qui font des Japonais des experts du maniement du sabre et des ennemis invétérés des Américains, prêts à tout pour sauver leur Empire⁴⁰. En outre, la convocation du surnaturel et du mystère (« carried by some ferocious magical wave ») accroît encore l'absurdité des considérations auxquelles peut mener l'ignorance.

Plus près de l'Irlande que le Japon, à l'est, il y a aussi l'Angleterre voisine, où McCann ne situe pourtant que très peu de ses intrigues. Quand il daigne y implanter des personnages, le pays ne représente qu'une courte étape (comme c'est le cas dans *TransAtlantic*, *Dancer*, et la nouvelle « A Basket Full of Wallpaper »). Le pays qui a longtemps incarné la figure de l'opresseur et qui a irréversiblement altéré l'identité irlandaise est quelque peu ignoré par l'auteur, un choix qu'il justifie par son histoire personnelle, car il se souvient avoir ressenti une certaine colère quand sa sœur s'est installée en Angleterre quand il était jeune :

The one instance that I have in my own family of somebody going East is my sister who went to England. I was very close to my sister Siobhán – my older sister – and I always felt that England had robbed her in a certain way. When she came home when I was still quite young, she had an English accent. I remember I was quite upset by all of this⁴¹.

⁴⁰ Durant la Seconde guerre mondiale, les Occidentaux sont choqués par les actes de ces militaires qui acceptent de partir en mission suicide en livrant une charge explosive sur le navire ennemi avec leur avion.

⁴¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

De manière plus générale, il semble que le mouvement vers l'est soit peu fructueux dans les textes de McCann. Sur le continent américain, les rares personnages qui s'y dirigent ne sont pas satisfaits par ce qu'ils y trouvent. La décision du couple Lyons (*Songdogs*) – qui décide de prendre un nouveau départ en quittant San Francisco pour New York, puis New York pour l'Irlande (*S*, 147) – ne s'avère pas concluante car leur relation se dégrade, et leur incommunicabilité entraîne ce qui ressemble fort à un suicide de Juanita. Celle de Corrigan (le prêtre irlandais de *Let the Great World Spin*) n'est guère plus fructueuse. Tirailé entre sa foi et son amour pour une jeune femme guatémaltèque, il prend la voiture pour réfléchir à la bonne décision à prendre :

I think I drove all night. I just kept going. Following the white lines [...] Soon enough, the lights of the city were fading [...] I thought I was going west, across some great open land. [...] But] I'm out in the middle of an endless beach with a lighthouse twirling behind me. [...] *The end of the country, man, but there was no revelation* (*LGWS*, 51-52, nos italiques).

Cette escapade de Corrigan vers le paysage côtier de l'est américain, qui prend la forme symbolique d'un retour aux sources (puisque le prêtre se rapproche de son pays d'origine), ne lui inspire pas la marche à suivre.

De la même façon que Corrigan conduit sans savoir où il se rend, plusieurs protagonistes mccanniens font l'expérience de ce que l'on pourrait appeler le « mouvement pour le mouvement », un déplacement qui n'est pas vraiment un trajet puisqu'il n'a pas de destination préalablement définie, et n'est justifié par aucun but particulier. Dans *This Side of Brightness*, le vagabond Treefrog sort quotidiennement des souterrains qu'il habite, sans autre volonté que celle de passer le temps et de s'aérer un peu. Cet intérêt pour le changement de lieu sur le mode de l'errance n'est pas sans rappeler celui de Jack Kerouac⁴², dont les expériences de voyage sont romancées dans *On the Road* (1957), et que McCann admire beaucoup. Les deux auteurs font précisément du mouvement un concept opératoire, et l'un comme l'autre entraîne certains de ses personnages dans un périple provoqué par la curiosité.

L'influence de Jack Kerouac est particulièrement perceptible dans le premier roman de McCann, *Songdogs*, qui doit beaucoup à *On the Road* :

Apart from telling the story of a journey, an obvious pre-requisite of that sub-genre, the author of *Songdogs* establishes numerous thematic continuities with the beat writer, among them matching locations (rural, dust-covered towns in Mexico,

⁴² Comme Jack Kerouac, McCann ne s'est pas contenté d'écrire l'errance, car il l'a vécue.

the hippy, avant-garde atmosphere of San Francisco, the raw mountainous regions of North West United States, crowded, tumultuous New York), a parallel temporal frame (the 1960s) and ultimately the condition of travelling towards an unknown destination, emphasizing *the experience of movement as such, rather than the prospect of an arrival*⁴³.

Dans ce passage, Andrzej Gabinski suggère que l'enjeu de l'écriture mccannienne dans *Songdogs* n'est pas de tendre vers une localisation bien particulière, mais de s'intéresser au processus même du déplacement. En effet, bien que l'objectif initial des pérégrinations de Conor soit de retrouver sa mère, dont la disparition n'a jamais été élucidée, le jeu de piste se transforme graduellement en une sorte d'errance initiatique et il se laisse finalement porter au gré des rencontres, finissant même par renoncer à l'objet de sa quête, comme si elle n'avait servi pour Conor que de prétexte pour apprendre à se connaître.

Les modalités de l'errance « à la Kerouac » prennent une dimension plus spirituelle que physique dans *Let the Great World Spin*, où un couple d'artistes, Blaine et Lara, cherche à fuir les excès de la ville et les dangereuses tentations qu'offre la scène new-yorkaise des années 1970 en achetant un chalet au nord de l'Etat de New York : « a cabin [...] set back in a grove of trees on the edge of a [...] lake. [...] No electricity. Water from a spring well » (*LGWS*, 118). Après quelque temps d'abstinence, ils oublient leurs résolutions et se rendent à une soirée au retour de laquelle ils sont impliqués dans un accident routier qui est fatal à deux autres personnages du roman. Ils se réfugient dans leur chalet après avoir fui les lieux du drame. La propriété est envisagée par Blaine comme une sorte d'enclave fortifiée qui les protège des contraintes morales et des menaces judiciaires de la même façon que la communauté imaginée par Ray et Japhy dans *The Dharma Bums* les tiendrait à l'écart des policiers et des politiques. De retour chez lui, Blaine interdit à Lara de mentionner l'accident et, dans un geste hautement symbolique, il efface aussi les traces des pneus de leur voiture sur le sol, derniers signes, avec l'empreinte du choc sur la carrosserie, de leur escapade en ville : « [...] he swept the car tracks with a broom. [...] After a while, there was no sign that we had even left the cabin » (*LGWS*, 119).

Ces personnages mccanniens font écho à ceux de *The Dharma Bums*, où le personnage de Ray Smith qui décide de renoncer à sa vie citadine après sa rencontre avec Japhy Ryder. Un soir où l'alcool coule à flots, les deux personnages se prennent à

⁴³ Andrzej Gabinski, « Challenging History: Past Reconstruction in Colum McCann's *Songdogs* ». *Estudios Irlandeses*, n°2, 2007, p. 46.

imaginer qu'ils pourraient fonder une communauté religieuse et philosophique qui ferait fi des conventions et de l'ordre établi. Dans le passage qui suit (que McCann cite de tête en entretien, preuve de son engouement pour l'œuvre⁴⁴), Japhy invite un troisième personnage, Alvah, à réfléchir sur la légitimité de son mode de vie et à en envisager un autre :

Get yourself a hut house not too far from town, live cheap, go ball in the bars once in a while, write and rumble in the hills and learn how to saw boards and talk to grandmas you damn fool, carry loads of wood for them, [...] and get [...] a friendly smart sensitive human-being gal who don't give a shit for martinis every night and all that dumb white shit in the kitchen⁴⁵.

Cette aspiration du personnage à s'extraire du monde, qui n'est pas sans évoquer Henry David Thoreau, ainsi que le mouvement continu des personnages mccanniens, ont pour effet de présenter l'œuvre comme claustrophobe.

1.1.3. Au-delà des frontières, l'espace monde

L'itinérance des personnages mccanniens provient d'un besoin irréductible de l'auteur d'agrandir toujours plus le cadre spatial de la diégèse :

And my approach to *Dancer* first was that – well, I'd just written a very small book called *Everything in This Country Must*, which was tight: the geography was tight, it was gathered all about Northern Ireland, and I wanted to sort of expand my lungs but also I wanted to write very much an international novel. And the origin is kind

⁴⁴ « Kerouac said that a writer should get out and chop boards and raise hell and never give a shit for all that dumb white machinery in the kitchen. I think most of us would admit that we'd rather read Kerouac than someone who sits on his ass moaning about publicity departments and advances all day long. And this chopping of boards and raising of hell is not necessarily a function of action – it can also be a function of the imagination » (Aleksandar Hemon et Colum McCann, « Literature has been reduced to writing, writers to irrelevant experts ». *The Guardian*, 2 juillet 2003 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.theguardian.com/books/2003/jul/02/fiction>>)

⁴⁵ Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (1958), Londres, Penguin, 1986, p. 102. Dans *Songdogs*, le personnage de Cici (dont la mère de Conor, Juanita, tombe amoureuse pendant les années où elle et son mari Michael vivent dans le Wyoming) se désole de voir que celle-ci s'est laissée rattraper par les besoins matériels depuis qu'elle vit dans le Bronx. Elle cite Kerouac (sans le mentionner) en qualifiant ce prétendu confort de « dumb white machinery » (*S*, 145). De plus, Zoli est frappée lors d'un séjour chez sa fille à Paris de voir tout l'équipement qu'elle possède et utilise ces mêmes termes : « white machinery » (*Z*, 295).

of stupid now when I think about it, but originally I wanted to write a novel that had every country in the world mentioned somehow⁴⁶.

Everything in This Country Must constitue la seule occurrence textuelle d'une localisation unique, comme si Colum McCann avait voulu déroger à ses principes d'écriture pour se consacrer au devoir de mémoire ou évoquer le conflit nord-irlandais⁴⁷ d'un point de vue plus personnel.

Le choix de McCann de se servir d'un recueil de nouvelles pour ne situer ses intrigues qu'en l'Irlande du Nord peut s'expliquer par le fait que le genre même de la nouvelle, par nature plus succinct que le genre romanesque, favorise la compression (thématique et stylistique) : « Short stories are *implosive moments* – the whole world is generally narrowed down to a single moment of fierce and original energy. Novels are generally more explosive and they send their shrapnel in all directions »⁴⁸. Cette définition de la nouvelle comme une « implosion », a été formulée par l'auteur après la parution du recueil (en 2000). On constate qu'*Everything in This Country Must* a été l'occasion pour l'auteur de redéfinir le terme même de « nouvelle » puisqu'en 1998, soit quelque temps après la parution de son premier recueil (*Fishing the Sloe-Black River* (1994)), il avait employé le mot « explosion »⁴⁹ pour définir le genre de la nouvelle. Il semblerait donc que McCann fasse coïncider la définition du genre de la nouvelle avec le contenu des intrigues, car dans le recueil de 1994, il explore les thèmes de la dissémination et de l'expansion géographique.

⁴⁶ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. McCann avait déjà mentionné cette idée d'écrire un roman international et « sans frontières » avec Robert Birnbaum (« Colum interviewed by Robert Birnbaum: Identity Theory ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) ; avec Declan Meade (« Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) ; et avec Joseph Lennon (« An Interview with Fiction Writer Colum McCann ». *Poets and Writers*, Art. Cit.).

⁴⁷ Nous reviendrons plus en détail sur l'engagement de l'écrivain dans la conclusion de la thèse.

⁴⁸ Anonyme, « *Everything in This Country Must*: Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. (nos italiques). Il définit encore la nouvelle ainsi, dans un entretien avec Alison Garden (« 'Making it up to tell the truth': An interview with Colum McCann ». *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*, vol. 1, n° 18, mai 2014, p. 11) : « The short story is an imploding universe and distils down to a very tight ball of energy; the novel is an exploding universe, sending out shrapnel in lots of different directions ».

⁴⁹ Voir l'introduction (p. 42), dans laquelle on fait référence à l'entretien de McCann avec Katie Bolick, « Some Strange Vessel ». *Atlantic Online*, Art. Cit.

S'il est indéniable qu'il fait la part belle à l'Irlande dans *Fishing the Sloe-Black River*, où il pointe le caractère exsangue d'une société où la jeunesse est enlisée dans un marasme socio-économique, il s'intéresse aussi à des dysfonctionnements qui ne concernent pas directement le pays. Osobe (« A Basket Full of Wallpaper ») est un émigré japonais, prétexte à évoquer les ravages nucléaires qui ont marqué le pays ; Enrique (« Breakfast for Enrique ») est un émigré argentin qui sert de prétexte à McCann pour traiter de la maladie, tout comme le paraplégique Fergus (« Along the Riverwall ») lui donne l'occasion de s'attarder sur le handicap ; dans « From Many, One », c'est la communication rompue chez un couple d'Américains qui est mise en avant. Dans l'univers austère du recueil, McCann entreprend d'étendre le champ narratif, délaissant les rôles d'agonie d'une Irlande en crise pour se focaliser sur le second souffle de personnages qui ne voient d'avenir possible qu'à l'étranger.

Tout laisse à penser qu'*Everything in This Country Must* (recueil par lequel McCann dit avoir été quelque peu « asphyxié »⁵⁰ et qui a déclenché chez lui le besoin de « déployer ses poumons »⁵¹) a eu un effet catalyseur pour le reste de son œuvre. Dès lors, ses travaux n'ont cessé de s'étendre géographiquement et les textes présentent tous une incroyable diversité de cultures. La Russie, l'Europe et l'Amérique (du Nord et du Sud) dans *Dancer*, l'Europe de l'Est et l'Europe occidentale dans *Zoli*, les États-Unis ainsi que l'Europe dans *Let the Great World Spin* et *TransAtlantic* sont autant de zones qui font l'objet d'un traitement minutieux par l'auteur. Ce désir d'ouverture, il l'a aussi exprimé à propos de *Let the Great World Spin* :

Je voulais me confronter à une aire de jeu plus étendue, et donc j'ai tenté d'en repousser les bords⁵². J'ai pensé à ce nouveau roman comme un poème de Walt Whitman : je voulais tout y mettre, tous ces gens de tous ces pays, de toutes ces origines, venus de tous les horizons possibles et inimaginables⁵³.

McCann affirme ici sa volonté d'exhaustivité et l'influence de Walt Whitman, dont les textes rendent compte de l'immensité du territoire nord-américain et de la diversité

⁵⁰ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Benoît Legembre, « Politique de la lisière ». *Le matricule des anges*, Art. Cit.

⁵³ Minh Tran Huy, « Colum McCann : 'A New York rien n'est jamais fini' ». *Le magazine littéraire*, Art. Cit., p. 100.

culturelle de la nation⁵⁴. Dans « Sail – Sail Thy Best, Ship of Democracy! » notamment, le poète américain présente son peuple dans son rapport aux autres, solidaire de tous les pays du monde, et même comme leur moteur :

[...] the antecedent nations sink or swim with thee;
With all their ancient struggles, martyrs, heroes, epics, wars, thou bear'st the other
continents;
Theirs, theirs as much as thine, the destination-port triumphant [...]
Venerable, priestly Asia sails this day with thee,
And royal, feudal Europe sails with thee⁵⁵.

Bien que McCann ne fasse pas exactement l'éloge whitmanien de la culture américaine et n'en vante pas l'hégémonie, les États-Unis représentent toutefois une terre d'accueil pour bon nombre de ses personnages.

Comme Walt Whitman, McCann décrit un monde en interaction constante : les frontières y sont en effet si poreuses que l'on a l'impression d'une unité géographique (où seuls les différents noms de pays rappellent la singularité de ses composantes)⁵⁶. L'écriture de McCann reflète l'engouement de la fin du XX^{ème} siècle pour les séjours facilités, prolongés, et surtout non-contraints, à l'étranger, ainsi que la propension de la société contemporaine à considérer le monde comme un espace dont l'échelle aurait été réduite grâce aux évolutions technologiques et techniques :

The world is shrinking so dramatically that the notion of “country” or even a “national consciousness” might soon be brought into question. [...] With global media; with our lives becoming jumbles of coordinates, it is possible that we can belong to no country whatsoever. It is also possible that we can belong to more than one country⁵⁷.

⁵⁴ Bliss Perry, « Introduction ». Walt Whitman, *Leaves of grass: The Original 1855 Edition* (1855), Mineola (New York), Dover Thrift Editions, 2007, p. viii-ix.

⁵⁵ Walt Whitman, « As a Strong Bird on Pinions Free ». Walt Whitman, *Songs of Democracy: 1819-1892*, Philadelphia, David McKay Publisher, 1919, p. 142 (numérisation en ligne de la bibliothèque de Columbia University [dernière consultation le 5 septembre 2015]. <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0022223550;view=1up;seq=147>>).

⁵⁶ Le travail collaboratif qu'il a réalisé avec l'artiste italien Matteo Pericoli, en rédigeant un essai dont le titre est « An Imagined elsewhere: The City of Cities » en écho à l'œuvre picturale de ce dernier – « World Unfurled » – témoigne de cet intérêt pour la globalité (Matteo Pericoli, *World Unfurled*, San Francisco, Chronicle Books, 2008, p. 1-8). L'œuvre, visible à l'aéroport de J.F. Kennedy à New York, présente une fresque qui fait communiquer les monuments les plus célèbres des capitales mondiales dans une ville-monde imaginaire. Voir l'annexe 1 (p. 547).

⁵⁷ Colum McCann, « A Man of Two Countries ». Paddy Logue (éd.), *Being Irish: Personal Reflections on Irish Identity Today*, Dublin, Oak Tree Press, 2000, p. 140.

Marc Augé s'attarde précisément sur ce « changement d'échelle » dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité* :

Nous sommes à l'ère des changements d'échelle, au regard de la conquête spatiale bien sûr, mais aussi sur terre : les moyens de transport rapides mettent n'importe quelle capitale à quelques heures au plus de n'importe quelle autre. Dans l'intimité de nos demeures, enfin, des images de toutes sortes, relayées par les satellites, captées par les antennes qui hérissent les toits du plus reculé de nos villages, peuvent nous donner une vision instantanée et parfois simultanée d'un événement en train de se produire à l'autre bout de la planète⁵⁸.

Ce bouleversement technologique fascine McCann qui (dans *Let the Great World Spin* et *TransAtlantic* tout particulièrement) s'attarde sur les fameuses prouesses qui ont selon lui rendu le monde plus accessible. Si l'aviation est à l'honneur dans *TransAtlantic*, qui se concentre en partie sur les deux hommes ayant effectué le premier vol entre Terre-Neuve et l'Irlande en 1919, l'informatique prédomine dans *Let the Great World Spin*, qui revient sur les prémices d'Internet, et notamment sur un outil envisagé à l'époque comme « un rêve » : « ARPANET (*LGWS*, 179) [thanks to which] the world goes small and still » (*LGWS*, 188). Néanmoins, les changements générés par les prouesses techniques et technologiques ne sont pas toujours perçus comme providentiels.

1.2. Tableau d'une Irlande en transition

Les textes de McCann s'engouffrent souvent dans l'entre-deux, entre passé de l'événement narré et présent de la narration. Et plutôt que de mettre en avant la continuité entre les deux périodes, les parallèles établis ont pour effet de souligner une rupture qui succède des changements socio-économiques sans précédent. C'est particulièrement vrai de *Fishing the Sloe-Black River*, qui relate les préoccupations et les incompréhensions relatives aux transformations sociales que traverse l'Irlande pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle. La période à laquelle le recueil est publié – qui coïncide avec le moment où l'économie irlandaise connaît une croissance exponentielle et où la société du pays est en plein bouleversement – détermine très certainement le choix de McCann de traiter du changement dans ses nouvelles.

⁵⁸ Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 44.

L'Irlande des années 1990, plus libérale et plus libertaire⁵⁹, est, dès lors, très courtisée par ses voisins⁶⁰ qui la propulsent sur le devant de la scène internationale. Si une bonne partie de la société bénéficie du soudain changement de cap idéologique, social et économique, la pauvreté subsiste et d'importantes inégalités se creusent :

After decades of under-development and stagnation, Ireland had become rich. But what was done (and not done) with that wealth would remain a source of fierce debate. Critical observers depicted a society that had become vulgar in its opulence, and indifferent to redistribution. [...] Many [...] criticized the fact that the misdirected wealth increased the gap between rich and poor, failing to create a fairer society⁶¹.

La mondialisation progressive du pays, conséquence de son développement, n'est pas accueillie sans réticence :

Despite an enthusiastic embrace of the opportunities afforded by globalization within Ireland, [...] this engagement with the global is often a matter of anxious negotiation [...]. Ireland's protracted implication in the global flows of people and ideas does not necessarily make us ready-made and unquestioning citizens of the global marketplace. [...] Irish people [are] alert to and suspicious of the promises and the effects on contemporary globalization⁶².

Bien qu'il soit incontestable que les écrivains qui émergent dans les années 1990 s'intéressent – plus que leurs prédécesseurs – à ce qui se passe en dehors de l'Irlande, il serait faux de dire que tous se détournent des problématiques socio-économiques irlandaises. Colum McCann, le premier, trouve alors en ces changements sociétaux une source de réflexion et d'inspiration pour ses travaux⁶³. En littérature comme dans ses articles de presse, il envisage les transformations de son pays d'un œil amusé :

⁵⁹ La dernière blanchisserie a fermé en 1996, portant ainsi un coup d'arrêt symbolique à l'omnipotence de l'Église catholique (Diarmaid Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, *Op. Cit.*, p. 538).

⁶⁰ Peadar Kirby, « Contested Pedigrees of the Celtic Tiger ». Debbie Ging, Michael Cronin et Peadar Kirby (éd.), *Transforming Ireland: Challenges, Critiques and Resources*, Manchester, *Op. Cit.*, p. 28-29 : « The transformation of Ireland in the 1990s has happened largely through the agency of foreign capital ».

⁶¹ Diarmaid Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, *Op. Cit.*, p. 662-663,

⁶² Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 7-8.

⁶³ Notons toutefois que c'est surtout dans ses œuvres de jeunesse – celles écrites avant 2000 (*Fishing the Sloe-Black River*, *Songdogs*, et *Everything in This Country Must*, qui sont le moins à distance de l'Irlande) que McCann traite des problématiques irlandaises, ce qui témoigne du fait que c'est avec le temps (et notamment la durée de son éloignement géographique de l'Irlande) que l'auteur s'en est détaché.

Contemporary Ireland has undergone a seismic shift in substance and character over the last 20 years. Major highways crisscross the landscape. Satellite dishes mushroom the roofs, few of which are still thatched. [...] The Church has been dealt with a series of body blows (divorce, low attendance, sex scandals) that will require either death or a magnificent new spirituality to cure it⁶⁴.

On l'aura compris, il se concentre davantage sur les mutations du pays que sur sa paralysie, ce que font aussi ses contemporains :

The Irish reality addressed by the typical novel of the 1990s was not that of a 'paralysed' provincial culture but a complex social milieu animated by an aggressive economy and the awareness of a greater Ireland beyond the geographical confines of the island⁶⁵.

En cela, s'il délaisse bien quelques problématiques irlandaises, ce sont plutôt celles inhérentes au mode de vie rural (telles que la solitude, l'isolement ou la violence familiale – très nettement perceptibles dans l'œuvre de McGahern par exemple).

Fishing the Sloe-Black River qui, dans « Sisters » et « A Word in Edgewise » surtout, interroge le changement causé par le Tigre celtique, constitue en ce sens un recueil de nouvelles assez pionnier, car les contemporains de McCann ne font pas état aussi tôt dans leur carrière des conséquences de la modernisation fulgurante de l'Irlande :

The dominant view of the period of Ireland's high economic growth since 1994 is that it has led to a modern prosperous society. However, this view begs a fundamental question which has received *virtually no attention* in the literature on Ireland's recent development, namely : what is the relationship between economic growth and social well-being⁶⁶?

Ce n'est qu'à la toute fin des années 1990 que Joseph O'Connor dans *The Salesman* (1998) et Colm Tóibín dans *The Blackwater Lightship* (1999) font allusion à cette Irlande en pleine transformation, et le Tigre celtique devient un sujet littéraire surtout au début des années 2000, chez Anne Enright (*The Forgotten Waltz*, 2012) ou Claire Kilroy (*The Devil I Know*, 2012) notamment.

⁶⁴ Colum McCann, « Today, Ireland is not What Most Americans Think It Is ». *The Baltimore Sun*, 4 mars 2001 [consulté le 3 avril 2012]. <http://articles.baltimoresun.com/2001-03-04/entertainment/0103040345_1_ireland-irish-pubs-pence>

⁶⁵ Glenda Norquay (éd.), *Across the Margins: Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelago*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 165.

⁶⁶ Peadar Kirby, « Contested Pedigrees of the Celtic Tiger ». Peadar Kirby, Luke Gibbons, Luke et alii (éd.), *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*, Londres, Pluto Press, 2002, p. 28 (nos italiques).

1.2.1. « A Word in Edgewise » : confidences sur les changements sociaux

La nouvelle « A Word in Edgewise » est un bon exemple du scepticisme latent des personnages mccanniens face aux transformations de la société irlandaise. Cette nouvelle consiste en un monologue – parlé et pensé. Un personnage de femme, Eileen, se trouve seule avec le corps de sa sœur défunte qu'elle prépare pour la cérémonie religieuse, et revient sur les moments qu'elles ont partagés, depuis son enfance jusqu'aux années 1947, 1951 et 1976, et jusqu'au présent de la narration (non daté). Les paroles de la femme soulignent le lien complice qu'elle a entretenu avec sa sœur, avec qui, par-delà la mort, elle partage ici ses confidences et la représentation qu'elle se fait de la société. Malgré la tristesse de l'événement, le ton est léger et la situation absurde, et ce pour plusieurs raisons : d'abord, le texte prend par moments une tournure dialogique par le biais de questions-réponses formulées par la femme qui, de commère, en devient presque comique⁶⁷. Ensuite, les commentaires de l'énonciatrice sont tranchés et frisent parfois la vulgarité, dans un contexte qui supposerait bienséance et respect du mort.

La locutrice note le manque de décence des femmes qui portent des maillots de bain et des sous-vêtements couvrant si peu de la surface du corps qu'elle les compare à des brindilles ou à du fil : « [...] you should see some of the bathing suits the young girls are wearing! Little thongs thin as twigs. Pieces of cloth no thicker than thread [...] Leaving not a thing to the imagination » (*FSBR*, 167). La libération sexuelle qu'apporte le préservatif la laisse tout aussi circonspecte. En effet, fidèle à la tradition catholique irlandaise, elle n'approuve pas la contraception et ne nomme pas le sexe : « Who would use those things anyway, Moira? Like your Sean says, it must be like washing your feet with your socks on! » (*FSBR*, 160).

Le décalage verbal est confirmé par l'usage de termes dont la signification ne coule pas de source. Eileen s'interroge notamment sur le sens d'un terme employé par son petit-fils :

Used to be a teapot was a teapot. Nothing more and nothing less. Just teapots. But I was up and beyond in Dublin last week, baby-sitting little Kieran, [...] and all of a sudden little Kieran says to me, he says: 'Look at those teapots over there,

⁶⁷ La narratrice, tout à fait consciente de la façon dont elle se comporte, souligne sa volubilité : « running my mouth off, as usual » (*FSBR*, 170).

Granny.’ And him pointing to a couple of boys wrapped together like slices of bread underneath the Leeson Street Bridge, kissing *in broad daylight*. Teapots. I ask you, Moira. Apparently something to do with the way the spout curves (*FSBR*, 160, nos italiques).

C’est le garçon qui attire l’attention de sa grand-mère sur le couple et qui utilise le surnom de « théière » pour désigner les homosexuels. Le questionnement de la narratrice sur le sens du mot semble dans un premier temps minimiser son inquiétude à l’égard d’une sexualité que son ton fait apparaître comme débridée. Il ne signifie rien pour elle, d’abord parce qu’elle ne connaît rien de l’association entre la sexualité et l’ustensile culinaire, mais également parce que l’homosexualité n’était jusque-là pas très visible. Plusieurs éléments montrent à quel point la narratrice est en fait choquée par la jeunesse décomplexée. Sa remarque sur le fait que les deux hommes s’embrassent en plein jour (« *in broad daylight* ») dans les rues de Dublin trahit le fait qu’elle perçoit la scène d’étreinte comme assez inédite. En outre, elle abandonne rapidement ses préoccupations sémantiques pour émettre un jugement de valeur : « And he’ll see more than his fair share of teapots over there, I’ll tell you. *That sort of thing* goes on all the time in London. It’s as *bad* as Amsterdam » (*FSBR*, 160-161, nos italiques). Dans cette phrase, elle envisage Londres et Amsterdam comme des villes décadentes.

La nouvelle « Sisters » fait aussi cas de la sexualité, mais de manière plus oblique. Sur le chemin pour voir sa sœur mourante (qui est une religieuse), Sheona, la protagoniste irlandaise de la nouvelle, ne sait quelles fleurs lui offrir et opte pour des jonquilles. Mais son indécision redouble quand son ami lui explique que ce n’est pas approprié : « He tells me that daffodils mean marriage. I tell him that they’re for a nun. [...] ‘You never know, hon,’ he says, ‘you never know these days’ » (*FSBR*, 15). Cette remarque montre à quel point, dans une société qui s’est grandement sécularisée, la vie dans les Ordres n’est plus forcément considérée comme étant synonyme d’abstinence. Ce commentaire du personnage de Michael exemplifie tout à fait le traitement qui est fait dans *Fishing the Sloe-Black River* de ce glissement d’une Irlande catholique longtemps hyper-conservatrice vers une Irlande complètement affranchie de ses contraintes religieuses et morales, au point de verser dans l’indécence : « [...] A shift from] a Catholic culture of self-denial to a consumer culture of self indulgence »⁶⁸.

⁶⁸ Tom Inglis, *Truth, Power and Lies: Irish Society and the Case of the Kerry Babies*, Dublin, University College Dublin Press, 2003, p. 138.

1.2.2. « *Ireland, I love you, a Chusla Mo Chroí* » : retour vers le folklore

Face à la révolution culturelle et aux changements de mœurs, les personnages mccanniens expriment leur nostalgie. Les expressions « *Those were the days!* », « *Those were the good times!* » sont employées au moins cinq fois dans *This Side of Brightness* et *Fishing the Sloe-Black* (FSBR, 64, 70, 170 et TSB, 33, 113). La rupture entre passé et présent, mise en évidence par ce genre d'expressions, montre bien que la modernité induit la perte de repères.

Eileen, le personnage dont nous parlions plus haut, fait l'éloge d'une Irlande surannée, qu'elle juge exemplaire. Elle exprime sa nostalgie à l'égard de tout un environnement tandis qu'elle replonge avec bonheur dans le paysage bucolique de son adolescence, théâtre de ses premières expériences amoureuses : « *Me sitting sidesaddle on Tommy Coyne's red tractor, chugging out way out to the field behind the elderberry forest, going to make hay, as we say. Wasn't that the time of it?* » (FSBR, 157). John Cusatis pointe le fait que la mort de sa sœur représente pour elle la fin d'une ère : « *Moirra comes to represent the loss not only of a sister but also of promising times, times the narrator seems to refuse to let go of, a fact suggested by her treatment of her sister as though she were still alive* »⁶⁹.

Notons que le véhicule de son petit ami de l'époque connote le contexte agraire dans lequel elle a grandi, et par-là aussi, le décalage entre passé et présent (elle vit désormais en plein cœur de Dublin). La nature n'est pas seulement le cadre de ses ébats amoureux et le lieu de l'éveil à la sexualité⁷⁰. Il est aussi celui de ses frasques d'adolescente, de la remise en question des codes. Quand, avec sa sœur, elles désobéissent à leur père et ne respectent pas les restrictions sur les sorties, c'est dehors qu'elles se retrouvent en cachette, non loin de la maison : « *And both of us stealing out again and sitting in the vegetable patch near the barn [...] We must have looked awful stupid – sitting in a straggle of turnips, wearing fancy blue dresses* » (FSBR, 158). Dans ce récit, la campagne est donc associée à la transgression et à la liberté, accueillant les jeunes filles quand elles bafouent l'autorité parentale.

⁶⁹ John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 44.

⁷⁰ La narratrice de « *Sisters* », Sheona, a ses nombreuses expériences sexuelles au grand air également (FSBR, 2).

La narratrice a grandi dans les années 1940, une période qui se caractérise par le repli nationaliste de l'Irlande. Elle évoque en effet l'année 1947, quand sa famille pense à émigrer (*FSBR*, 161) et se souvient aussi que sa sœur a rencontré son mari, Sean, plus tard, en 1951 (*FSBR*, 163). À cette époque Eamon de Valera veut mener le pays vers une autonomie de subsistance :

[he] yearned for a self-sufficient bucolic Gaelic utopia. But his prime aim of frugal self-sufficiency bucolic bliss and growing population were logically incompatible. The Irish people for better or for worse were not prepared to accept the level of frugality that a primarily agricultural society imposed on them⁷¹.

Avant de prendre les rênes du gouvernement, Eamon de Valera énonce déjà le fantasme nationaliste d'une Irlande autosuffisante. Il est néanmoins lucide quant aux difficultés économiques que peuvent représenter une société autarcique, déclarant, en 1928 : « We will unfortunately not be able to cut ourselves completely off from the world economy »⁷². Une fois en application, le souhait des nationalistes de faire de l'Irlande un pays qui affirmerait son autonomie en n'ayant plus à interagir avec la Grande-Bretagne devient problématique : « Nationalism [...] had become an obstacle to modernization and to peace. What had once been a force for liberation at the turn of the century had now become a barrier to progress »⁷³. En fin de compte, l'accomplissement majeur du gouvernement de Valera semble avoir été celui de couper le pays du reste du monde.

Cette prise de distance de l'Irlande par rapport aux affaires internationales trouve d'ailleurs un écho dans *Songdogs*, tout particulièrement lorsque le narrateur fait le constat suivant : « News arrived late to Mayo. Papers arrived late. Ideas arrived late. Even flocks of birds sometimes arrived late. There was something about the heaviness of the soil and the weather that inspired torpidity » (*S*, 12). La référence cocasse à la migration des oiseaux vers l'Irlande qui ne se fait pas non plus dans les temps – avec une tournure proche de la personnification (*pathetic fallacy*) – a aussi pour effet d'accentuer l'inattractivité du pays. Le retard notable de l'Irlande se retrouve, avec encore beaucoup de légèreté, dans *Let the Great World Spin*, lorsque Ciaran explique

⁷¹ Joseph J. Lee, *Ireland 1912-1985: Politics and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 187.

⁷² *Ibid.*, p. 232.

⁷³ Sean Farrell Moran, « History, Memory and Education: Teaching the Irish Story ». Lawrence W. McBride (éd.), *Reading Irish Histories: Texts, Contexts and Memory in Modern Ireland*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 213.

comment il a découvert le mouvement *hippie* et décidé d'épouser ses principes bien après qu'il a vu le jour aux États-Unis : « [...] I spent the best part of my late twenties in a basement flat on Raglan Road, catching the tail end of the hippie years. Like most things Irish, I was a couple of years too late » (*LGWS*, 22). Les textes de McCann ne mettent pas seulement l'accent sur le retard culturel du pays ; ils en pointent aussi le retard économique. Les avancées technologiques et l'intérêt pour la mode s'épanouissent ailleurs : symboliquement, les parents du petit-fils de la narratrice de « A Word in Edgewise » se rendent à Londres pour assister à un colloque sur la publicité (*FSBR*, 160), et la tante de la narratrice lui achète une robe dernier cri à Paris (*FSBR*, 158). L'Irlande est donc présentée comme un pays qui s'est volontairement préservé du consumérisme.

Ce sont les paysages qui transmettent le plus efficacement cette idée d'un écrin dans lequel le pays serait « conservé ». Dans la nouvelle « Stolen Child », Dana, une jeune Américaine, imagine le pays comme un territoire sauvage : « thick forests, boats made from the hides of cows, valleys where drizzling rain settled heavily on long grass » (*FSBR*, 100). Son éducateur, Padraic Keegan, un Irlandais installé aux États-Unis, l'encourage dans cette illusion en commandant pour elle des livres sur le folklore de son pays d'origine (*FSBR*, 104). Il ne lui présente l'Irlande que par le biais de légendes (*FSBR*, 100), lui donnant à découvrir une version édulcorée du pays, et plus tout à fait en lien avec le pays tel qu'il est au moment de l'intrigue (dans les années 1970-1980)⁷⁴.

Le protagoniste irlandais de la nouvelle « Step We Gaily On We Go » se complaît aussi dans cette vision stéréotypée de la verte Eirin lorsqu'il fait référence aux collines qui se situent au sud de Dublin : « the dun and green Wicklow hills, far away, far away » (*FSBR*, 58). La locution spatiale « far away, far away » semble destinée à transmettre un sentiment d'irréalité – le terme renvoyant à la contrée lointaine,

⁷⁴ La période durant laquelle se déroule la nouvelle ne peut concerner les années précédant 1974, car la femme du protagoniste est décrite en train de lire *High Windows* de Philip Larkin (*FSBR*, 97), dont la date de première publication est 1974. Par ailleurs, on sait que Padraic rencontre Dana alors qu'elle a seize ans (*FSBR*, 98) et que Will, l'homme qu'épouse cette dernière très peu de temps plus tard, a deux fois son âge (*FSBR*, 103), soit la quarantaine. C'est un ancien soldat de la guerre du Viêt Nam, laquelle a duré de 1954 à 1975. On sait aussi qu'il y a été envoyé dès dix-huit ans (*FSBR*, 103) si bien qu'on comprend que l'action de la nouvelle se déroule vingt ans après le conflit, entre 1974 et 1985.

ingrédient clé dans l'élaboration des contes. Dans la nouvelle⁷⁵, l'Irlande devient donc presque un pays imaginaire, et cette impression est renforcée par l'histoire que le protagoniste narre, et qui met en scène un homme qui vivrait dans les *Wicklow Mountains* et qui serait quotidiennement véhiculé dans une brouette par ses jardiniers pendant qu'il ingère des litres de thé :

There was [...] an eccentric rich gentleman he once heard of who was designing his garden [...] The gentleman was known to have his gardeners wheel him around in a big brown barrow, while he sat in the damn thing and drank tea. [...] The excuse for the gentleman's transport was that he was afflicted with brucellosis, gotten when he pricked his finger on a thorny rose bush, then put his hand in some composted horse manure » (*FSBR*, 58).

Bien que l'histoire soit présentée comme vraie, ce personnage excentrique semble tout droit tiré de *Alice's Adventures in Wonderland*, où le Chapelier fou (*the Hatter*) passe lui-même son temps à boire du thé accompagné du Lièvre de mars (*the March Hare*), croyant que le temps s'est arrêté. Cette idée de suspension temporelle est d'autant plus intéressante à signaler que dans le recueil *Fishing the Sloe-Black River*, il semble par moment que l'Irlande n'a pas continué d'évoluer au même rythme que les autres pays de son époque. Par ailleurs, l'association de l'« homme à la brouette » au jardin et à la rose, deux motifs prédominants dans le roman de Lewis Carroll, accentue ce parallèle⁷⁶.

Dans les deux nouvelles, les histoires plus ou moins folkloriques qui sont contées sont la preuve que l'imagination et la mise en scène jouent un rôle déterminant dans la perception populaire de l'Irlande, notamment pour ceux qui ont quitté le pays depuis longtemps. Andrzej Gabinski explique que le souvenir des exilés est avant tout subjectif : « [...] memories, no matter whether pertaining to first-hand experiences or not and irrespective of their lucidity, have the inevitable quality of subjectivity, which seriously questions their status as faithful reconstructions of past events »⁷⁷. Dans « *Stolen Child* », le personnage de Padraic n'apprécie plus l'endroit où il travaille (*FSBR*, 101) et aime encore moins New York (*FSBR*, 96), si bien que sa

⁷⁵ Dont le titre même est une référence au folklore celtique par le biais de la chanson écossaise *Mairi's Wedding*, qui est d'abord écrite en gaélique.

⁷⁶ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), New York, Penguin, 2000.

⁷⁷ Andrzej Gabinski, « Challenging History: Past Reconstruction in Colum McCann's *Songdogs* ». *Estudios Irlandeses*, Art. Cit., p. 49. Dans *Songdogs*, Cici va dans ce sens en disant : « I think memory is three quarters imagination [...] and all the rest is pure lies » (*S*, 112).

femme, consciente de son mal-être, lui propose de rentrer en Irlande (*FSBR*, 103). Quant au personnage de Danny Flaherty (« Step We Gaily On We Go »), il a quitté sa terre natale sous la contrainte⁷⁸, et si ses premiers moments en Amérique l'ont comblé, les derniers temps à la Nouvelle-Orléans sont plus difficiles : « No gaiety now. [...] Thirty damn years of living in this town » (*FSBR*, 71-72).

Ainsi, il n'est guère étonnant que ces personnages s'évadent dans des souvenirs embellis, qui présentent l'Irlande comme une terre mythique et vierge de toute pollution : « a rural retreat where people work to live rather than live to work, have time to meet, gossip and laugh at life [...] an image that is directly at odds with the disenchanted world of rational, bureaucratic life, cities, traffic »⁷⁹. Comme une sorte d'Arcadie protectrice, l'Irlande s'oppose aux grandes villes américaines dans l'imaginaire de ces personnages⁸⁰, qui véhiculent donc des clichés pastoraux concernant leur terre d'origine :

Pastoral refers to any [way of] describ[ing] the country with an implicit or explicit contrast to the urban. [...] A pastoral is usually associated with a celebratory attitude towards what it describes. [...] Pastoral is essentially a discourse of retreat which may [...] either simply escape from the complexities of the city, the court, the present, 'our manners', or explore them. [...] retreat is a device for reflecting upon the present⁸¹.

Par le recours à ces représentations idéalisées d'un pays qui semble avoir été préservé dans l'ombre (ou « caught in the webs of another time and struggling to emerge from them »⁸² selon les termes de David Lloyd), McCann souligne la tentation d'une partie de la société irlandaise d'éclipser les réalités du pays, se fourvoyant dans des considérations inadéquates, dépassées et conservatrices, ce qu'il abhorre :

⁷⁸ « He left for America on the Washington cruiser [...] It was the Great Depression, he remembers, and unemployed men hung around warming their hands over hot barrels on the dockside of Cobh, eating pigeon sandwiches. Some among them had mouths festered from eating nettles. Lachrymose young girls sold daffodils so they could buy tickets. Boys stood up high on the back of dung carts, looking out at the sea, dreaming. Bilious crowds watched the white of the waves while the ships foghorned a song of exile » (*FSBR*, 64-65).

⁷⁹ Tom Inglis, *Global Ireland: Same Difference*, New York, Routledge, 2008, p. 16.

⁸⁰ Dans *This Side of Brightness* aussi, l'Irlandaise Maura fantasme son pays d'origine alors qu'elle vit à New York : « Sometimes in her drowsiness, she thinks that she has returned to the ochre fields of Roscommon, with a confetti of swans beating across the sky, but when she rises to look out of the window it is the gas lamplights of Manhattan that stare back at her » (*TSB*, 35).

⁸¹ Terry Gifford, *Pastoral*, New York, Routledge, 1999, p. 1-2 et 46.

⁸² David Lloyd, *Irish Times: Temporalities of Modernity*, *Op. Cit.*, p. 1.

Irish identity is important to me. But I wouldn't go back there to live. But I love the stories, I love the songs, I love the sound and I love the feel of it. I like being Irish. I don't want to become one of these "Oirish" people, if you will. Over the top, wearing my flat hat backwards and swigging pints of Guinness and singing *Molly Malone*⁴³⁸.

Dans son article au titre évocateur, « '... maybe that's just Blarney': Irish Culture and the Persistence of Authenticity », Colin Graham écrit :

Heritage Island sells Ireland on the currency of its authenticity, marketing an organic vision of an Ireland layered with visible, visitable history. [...] Authenticity here relies on preservation; what is to be visited is not modern, new Ireland but authentic Ireland made modern and new⁸³.

Si Colin Graham prend pour cible *Heritage Island*, qui vise à promouvoir la commercialisation du tourisme en Irlande (et qui se définit comme « marketing group »⁸⁴), il condamne aussi indirectement toutes les dérives qui visent à adapter l'image du pays aux besoins de la société contemporaine, car elle n'est pas fidèle à la réalité, ce que confirme William Flanagan : « Old Ireland is drifting away and the international enterprise zone that the country has become clashes with the bucolic and easygoing reputation that has characterized the place in the collective memory »⁸⁵.

1.2.3. Immersion au cœur des lieux hostiles

À l'opposé de la pastorale idéalisée par ceux qui sont loin du pays, sévit la réalité crue du quotidien dans l'environnement irlandais :

The ecosystems in which McCann's characters are embedded are often degraded and brutal but they are represented as the quintessential grounds on which Being is enacted in the modern world. Beauty and the aesthetics for McCann arise from such anti-pastoral and seemingly inhospitable environments⁸⁶.

⁸³ Colin Graham, « '... Maybe that's just Blarney': Irish Culture and the Persistence of Authenticity ». Richard Kirkland (éd.), *Ireland and Cultural Theory: the Mechanics of Authenticity*, Hampshire, Macmillan, 1999, p. 20.

⁸⁴ *Heritage Island*, « Ireland's Visitor Attractions ». *Heritage Ireland's Website* [consulté le 23 mars 2014]. <<http://www.heritageisland.com/about-us/>>

⁸⁵ William Flanagan, *Ireland Now: Tales of Change from the Global Island*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2007, p. 4-5.

⁸⁶ Anne Fogarty, « 'An Instance of Concurrency': Transnational Environments in *Zoli* and *Let the Great World Spin* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, coll. « Re-Imagining Ireland », vol. 17, Oxford, Peter Lang, 2012, p. 104.

S'il est vrai que l'Irlande n'est qu'un « écosystème » parmi ceux dont parle Anne Fogarty, c'est toutefois celui-ci qui nous intéresse dans l'immédiat. Ce n'est pas tout à fait le macro-écosystème qui nous intéresse ici, celui qui réserve une mauvaise surprise à Lara (*Let the Great World Spin*) par exemple, qui est déçue par le paysage et la population qu'elle découvre lors de son premier voyage en Irlande :

Ireland surprised her. She had expected backroads of green and high hedges, men with locks of dark hair, isolated white cottages on the hills. Instead she got flowers and ramps and lectures from heavy-faced drunks on just exactly what world policy meant (*LGWS*, 341).

Le micro-écosystème de la nature est vu au prisme de la nouvelle « Around the Bend and Back Again », où il est menacé par l'installation d'une société minière, ou de « Fishing the Sloe-Black River », où les déchets qui jonchent les rues d'un village irlandais et de la campagne environnante sont régulièrement décrits comme autant de verrues dans le paysage :

The aurora borealis was beginning to finger the sky with light the colour of skin [...] Drowsy clouds drifted, catching the colours from the north. A collie dog slept in the doorway of the only pub. *The main street tumbled with litter* (*FSBR*, 53, nos italiques).

Ce passage se clôt sur une asyndète qui accentue une rupture dans la description lyrique de l'environnement, puisque, d'abord pittoresque (l'apparition d'une aurore boréale), il finit par s'assombrir. L'œil qui essaie d'abord de capturer l'immensité du ciel, s'abaisse et opère une mise au point sur les rues sales.

McCann use plusieurs fois de cette tournure littéraire pour créer l'effet de surprise et ainsi renforcer un décalage entre le paysage grandiose et les éléments qui le souillent, comme le montre l'usage du mot « litter » qui ne se marie guère avec l'expression « fabulously coloured » dans la même nouvelle (« The canal carried fabulously coloured litters » (*FSBR*, 11)), ou comme le signale encore le passage suivant (*Songdogs*) :

Wide and brown, with a few plastic bags sitting in the reeds, [the river] no longer made a noise at its curves. Styrofoam was wrapped around one of the footbridge poles⁸⁷. Some oil bloated lazily on the surface, *throwing colours in the afternoon*

⁸⁷ Dans « A Word in Edgewise », la narratrice déplore le même genre de pollution sur la Liffey : « The water's filthy these days, floating with Styrofoam cups, all that smog and neon along the banks, even a couple of condoms, floating on the water » (*FSBR*, 160).

sun. (S, 3, nos italiques). [...] Along the length of the beach [...] Dunnes Stores bags tumbled, a Fanta can rolled towards the dunes, a cigarette butt bumped into a jellyfish. *The sun gave a bow to the sea* (S, 182, nos italiques).

Paradoxalement, l'eau saumâtre renvoie des couleurs sublimes qui se reflètent sur les plaques d'huile à la surface de l'eau. L'écriture de McCann dénote une esthétique du rebut et semble s'efforcer – avec une ironie manifeste – de jouer à transformer le laid en beau. L'irruption des phrases qui clôturent de façon incongrue les passages que nous soulignons a pour effet de créer chez le lecteur un sentiment de malaise, car il semble qu'il n'y ait plus moyen de faire abstraction de la souillure, le déchet étant présenté comme partie intégrante du paysage.

L'eau, et plus exactement la rivière, est un élément récurrent dans les textes de McCann, aussi central que problématique. Dans *Songdogs*, les eaux de la rivière, vives à l'origine, sont devenues presque stagnantes et ne sont plus que le déversoir de l'usine d'équarrissage qui se tient en amont. Elles charrient faiblement des restes d'organes ou de carcasses : « bits and pieces of offal from slaughtered cows started floating [...], blotches of blood in the water, stringy ligaments and guts spinning away on the surface » (S, 62)⁸⁸. Elle draine aussi des déchets en tout genre :

I noticed a couple of old Spar bags tangled in the gorse, [...] a sack, a length of rope, some paper. [...] We started picking up more litter from the banks, a crisp bag, a soggy newspaper [...], a giant meat-factory syringe, a paper sack full of nails on the bank, a few small wine bottles shoved into the ground [...] An unrolled condom was lying in the small brown pool beyond the reeds, and he was staring at it – 'Fucken litterbugs, the lot of them,' he said, pointing towards the town.' [...] He lifted the condom [...] 'A million fucken fishes in that thing,' he said' (S, 186-188, nos italiques).

Ironiquement, les seules espèces que l'on trouve en quantité dans la rivière sont les spermatozoïdes présents dans les préservatifs usagés jetés sur le rivage⁸⁹, la faune naturelle n'existant plus dans ce qui ressemble davantage à un marécage moribond :

[On Wednesday] I was gobsmacked to see a small trout in the box, maybe a one-pounder. Some fish in the river, after all. I told him that it mightn't be too healthy, all that fertiliser and shit dumped by the farmers and the meat factory (S, 73) [...] On Friday] he went fishing until nightfall, six hours of ferocious stupidity, for nothing

⁸⁸ Le narrateur se plaint aussi des odeurs nauséabondes que dégage l'usine : « I could smell the factory belching out its slaughter, too. It left a smell of offal in the air, fanning out over the land » (FSBR, 62).

⁸⁹ Qui ont pour effet de renforcer cette impression d'un environnement stérile.

this time, not a bite (*S*, 123). He hadn't fished all day [on Sunday], even with the new flies (*S*, 186).

Le recours à la formulation « Not even the river itself knew it was a river anymore » (*S*, 3), qui peut d'abord s'entendre de façon comique, a pour effet de dramatiser la menace causée par la production intensive et les négligences de l'homme. En humanisant la rivière de la sorte, le désastre écologique est rendu plus poignant et l'irresponsabilité de l'homme vis-à-vis de la nature qui ne peut rien contre lui plus marquée.

La parataxe et le recours aux phrases courtes sont d'autres procédés littéraires que McCann emploie efficacement pour montrer la dégradation du paysage irlandais :

[Fergus] remembers his father once heaving a fridge into the river and wonders what else might lie down there. Flakes of gold paint from the Guinness barges perhaps. *Blackened shells from British army gunboats*. Condoms *and* needles. Old black kettles. Pennies *and* prams. History books, harmonicas, fingernails *and* baskets full of dead flowers. A billion cigarettes butts *and* bottle caps. Shovels *and* stovepipes, coins *and* whistles, horseshoes *and* footballs. And many an old bicycle, no doubt. Down there with wheels sinking slowly in the mud, handlebars galloping with algae, gear cables rusted into the housing, tiny fish nosing around the pedals. [...] Broken toilets. Flagons of cider. Shirt buttons. High-heeled shoes. A very old pair of crutches. [...] Or perhaps even a rotating bed, flanked with special syringes, piss bags, rubber gloves, buckets of pills, bottles of Lucozade, a dozen therapy tables, a nurse's pencil with the ends chewed off (*FSBR*, 147-149).

La combinaison paradoxale du rythme *staccato* et de l'hypotaxe du passage a pour effet de conférer à l'accumulation des objets une dimension assez étouffante. En plus du réfrigérateur, Fergus imagine pas moins de trente-huit objets tapissant le lit de la Liffey. Une coque de canonnière britannique, qui évoque le passé tourmenté de l'Irlande, se trouve parmi des débris associés soit aux plaisirs plus décadents (les aiguilles – métonymie de la drogue –, mégots, capsules de bouteilles et bouteilles d'alcool, voire même les préservatifs), soit aux parties les moins nobles du corps (rognures d'ongles, urine, excréments), soit à la faiblesse du corps (béquilles, seringues, médicaments, tables d'examen sur lesquelles les patients sont auscultés ou bouchons de crayons utilisés par les infirmières). Ainsi peut-on lire dans ce passage la relégation subtile de l'artillerie de l'armée anglaise au rang de déchet qui altère le paysage irlandais et continuera de le polluer pour longtemps. McCann fait le constat acerbe que la société est régie par un consumérisme sans borne (notons ici les allusions aux pièces de monnaie, aux marques *Spar*, *Dunnes Stores*, *Guinness*, aux cigarettes, aux emballages

alimentaires, aux marques de sodas et aux bouteilles de cidre et de vin⁹⁰) et par l'obsession de la production (symbolisée par les déchets animaux dans l'eau, l'huile, les clous, les emballages en polystyrène, la peinture et les pelles).

Ce qui permet d'affirmer qu'un texte appartient à la catégorie de ce que l'on appelle les « textes environnementaux » sont les techniques que l'on retrouve dans les extraits susmentionnés :

1) l'environnement non humain est évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine; 2) les préoccupations environnementales se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines; 3) la responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique du texte; 4) le texte suggère l'idée de la nature comme processus et non pas seulement comme cadre fixe de l'activité humaine⁹¹.

Ces extraits trahissent donc une prise de conscience écologique de la part de l'auteur vis-à-vis de l'environnement, ce que souligne aussi John Cusatis : McCann « conveys [his] concerns for the economic developments that threatened the Irish landscapes and its heritage »⁹². L'inquiétude de l'auteur, qui transparaît dans ces passages datant de 1994 (pour *Fishing the Sloe-Black River*) et de 1995 (pour *Songdogs*), coïncide avec la période de la relance économique en Irlande : « [in the Celtic Tiger] people exist only as producers and consumers [...] It is an economy, not a society. It is therefore virtually the polar opposite to the dream Ireland of de Valera, which was far more a society than an economy »⁹³. En juillet 1994, dans un article publié dans *The Irish Times*, Colum McCann revient sur le manque de prise en compte de la préservation de l'environnement, qu'il a constaté lors d'un périple à pied de Killarney à Dublin : « And the nasty stuff appears too. [...] There's filth in the lakes. The raw sewage being pumped into Killarney's River Flesk. [...] But that's all right, I suppose, that's some of what it's about. [...] There's filth that exists in beauty »⁹⁴.

⁹⁰ Nous reviendrons sur l'usage récurrent des marques commerciales dans le chapitre intitulé « Fonctions et effets du réalisme » (p. 379)

⁹¹ Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, « Littérature et écologie : vers une écopoétique ». *Écologie et politique*. <http://www.ecologie-et-politique.info/IMG/pdf/36_BLANC_PUGHE_CHARTIER.pdf>, p. 4.

⁹² John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 48.

⁹³ Joseph Lee, « A Sense of Place in the Celtic Tiger? ». Harry Bohan, Gerard Kennedy (éd.), *Are We Forgetting Something?: Our Society in the New Millennium*, Dublin, Veritas, 1999, p. 80.

⁹⁴ Colum McCann, « Ten Days to Killarney ». *The Irish Times*, 14 juillet 1994, p. 13.

S'il est vrai que, dans les textes de McCann, le fléau environnemental qu'est la pollution ne touche pas que l'Irlande, le traitement qui en est fait dans les autres pays est moindre, ce que remarque aussi Eamon Wall : « Ireland is presented as being modern and polluted, whereas Mexico and Wyoming have retained more of the sense of traditional community, or the sort of qualities so often associated with Ireland »⁹⁵. Le désastre qui touche le Sud des États-Unis et le Mexique est l'omniprésence des moustiques, qui est mentionnée dans deux scènes (que l'on pourrait interchanger tellement leur ressemblance est frappante) tirées de *Songdogs*⁹⁶ et *This Side of Brightness*⁹⁷.

Dans la globalité de son œuvre, New York et, dans une moindre mesure la Nouvelle-Orléans, sont les seuls endroits hors d'Irlande dont McCann dépeint le déclin. Dans « Stolen Child », la crasse des rues de la mégalopole saute aux yeux alors que Padraic rentre chez lui après une nuit de travail : « he walks towards the subway station, sweeping bits and pieces of litter out of his way with his feet (*FSBR*, 96) [...] The steps down to the subway station smell, as usual, of stale urine » (*FSBR*, 97)⁹⁸. La saleté est aussi souterraine et, dans *This Side of Brightness*, les habitants des tunnels du métro new-yorkais sont présentés comme des êtres inadaptés à la vie en société, indissociables des rebus qu'ils génèrent :

And then she steps through the orchard of garbage outside the cubicle [...] she goes tiptoeing past the mounds of human faces *and* the torn magazines *and* the empty containers *and* the hypodermic needles with blobs of blood at their tips like poppies erupting in a field [...] past the broken bottles *and* rat droppings *and* a baby carriage *and* smashed TV *and* squashed cans *and* discarded cardboard boxes *and* shattered jars *and* orange peels *and* crack vials *and* a single teddy bear with

⁹⁵ Eamonn Wall, « Winds Blowing from a Million Directions: Colum McCann's *Songdogs* ». Charles Fanning (éd.), *New Perspectives on the Irish Diaspora*, *Op. Cit.*, p. 284.

⁹⁶ « The hotel stonework was arthritic. Bits of it crumpled down into the street. The hallway carpet had cigarette marks on it [...] In the back of the hotel there was a pool of water in a blue tarp that hung above the patio. The mosquitoes gathered in the tarp as if *in communion*. At dusk they would enter my room, even through the smoke of a mosquito coil. I swatted them with a towel, leaving marks on the wall, along with thousands of others from previous tenants. Even the ceiling was splattered, a collage of red spots » (*S*, 66, nos italiques).

⁹⁷ « Mosquitoes seem to gather *in prayer* outside the window of his hotel room. The heat is unbearable and he opens the window. The insects swarm in, *congregate around* him. He squashes a few of the mosquitoes and a little smudge of his own blood is left on his fingers. A welt swells up beneath his eye » (*TSB*, 148, nos italiques).

⁹⁸ La présence de l'urine en pleine ville est aussi notée dans la nouvelle « Step We Gaily On We Go », dont le théâtre est la Nouvelle-Orléans : « He moves away from the puddle of pee, holding his nose » (*FSBR*, 60).

both his eyes missing, its belly nibbled into by rats. She keeps on going among all the leftovers of *human ruin* (TSB, 56, nos italiques).

Les conjonctions de coordination, très nombreuses dans ce paragraphe hypotaxique, ont pour effet d'alourdir la phrase, qui transmet ainsi l'idée que les fluides humains empestent, les rats foisonnent et les détritiques s'amoncellent, faisant de cet environnement celui des intouchables, de la « ruine humaine » dont la société ne veut pas.

Pour sa part, Solomon, le juge blasé de *Let the Great World Spin*, ne fait plus la différence entre les humains qu'il voit défiler quotidiennement dans son tribunal et les déchets qu'ils laissent derrière eux :

In came the *tide*, out they went again. They left their detritus behind. He didn't mind using the word *scum* anymore. [...] that's what they mostly were and it pained him to admit it. *Scum*. A *dirty tide* coming in on the shores and leaving behind its syringes and plastic wrappers and bloody shirts and condoms and snotty-nosed children. He dealt with *the worst of the worst* (LGWS, 252, nos italiques).

Il perçoit ceux qui comparaissent devant lui comme autant d'incarnations de la souillure, des êtres déshumanisés au point de n'être plus qu'une « marée » ou des « raclures » à ces yeux. Tout aussi écœurés par l'odeur qui plane dans le tribunal, les membres du personnel usent abondamment de désodorisant pour tenter d'assainir l'atmosphère⁹⁹ (LGWS, 258-259). Le tribunal est donc une synecdoque particularisante de la ville de New York, ce lieu très fréquenté devenant une illustration à petite échelle de la promiscuité de la ville.

1.3. New York : panorama et coupe

Dans les textes de McCann, l'espace de la ville de New York est représenté comme extrêmement paradoxal, oscillant constamment entre évolution et involution. Il donne en effet l'impression qu'il est incapable de concilier politique technologique et politique sociale, si bien que certains soulignent son ambiguïté en ces termes : « a

⁹⁹ Deux autres fois, dans *Dancer*, le narrateur fait allusion à la pollution atmosphérique à propos de la ville d'Oufa, dont l'air est saturé par les émissions de fumée provenant de la raffinerie de pétrole et des incendies dans les forêts environnantes : « It was a hot summer in Ufa, the city enveloped in smoke from the factories and ash blown in from the forest fires, off the Belaya River. [...] I was finding it difficult to sit and breathe (D, 103) Power failure in the oil refinery and so the air was clean today » (D, 129).

Janus-faced quality »¹⁰⁰. Ce haut-lieu de la contradiction se révèle aussi dans l'antinomie qui se constate entre isolement et promiscuité, cette dernière se muant rarement en proximité¹⁰¹ comme l'explique McCann :

One afternoon I was in a downtown bar, Chumleys, famous among writers. I had spent my very last dollar, and when I got outside the rain was skittering down. It was a five-mile walk home. I took off my shirt, wrapped it around my head, and started walking quickly through the crowds—soaked to the skin, angry, pissed off, confused. I began to talk to myself. Nobody seemed to notice. I began talking louder, until eventually I was almost shouting. [...] This is [...] wilderness. Nobody cares. You can do whatever you want. [...] It has become my town simply because anything is possible here¹⁰².

Si McCann s'épanouit dans l'infinité de possibles qu'offre la mégalopole new-yorkaise, ses personnages se retrouvent moins dans cet espace socialement stratifié et hermétiquement divisé, où l'ordre spatial est symbolique, l'affiliation territoriale, et l'identification sectaire.

1.3.1. Entre promiscuité et isolement

D'ordinaire, le personnage de Marcia (*Let the Great World Spin*), l'une des femmes du groupe de parole de Claire (l'une des protagonistes du roman), aime admirer la ville depuis le bateau qu'elle prend quotidiennement pour aller de Staten Island, où elle habite, jusqu'à Manhattan. C'est le seul moment, dit-elle, où elle jouit de la perspective suffisante pour balayer la ville du regard : « It was a little too late to watch the sunrise, but I thought I'd stand up there anyway. It's pretty. The city. At that hour » (*LGWS*, 93). À New York, la densité des bâtiments ne permet pas d'observer quoi que ce soit à distance, sauf l'extrémité d'une avenue. *L'incipit* du roman donne efficacement à voir les difficultés qu'éprouvent les badauds pour entrevoir le funambule qui se produit entre les tours jumelles du *World Trade Center* : « the watchers had to [...] find a gap between buildings [...] to get a view unobstructed by cornicework, gargoyles,

¹⁰⁰ Malcolm Bradbury et James McFarlane, « The Name and Nature of Modernism ». Malcolm Bradbury et James McFarlane (éd.), *Modernism: a Guide to European Literature – 1890-1930*, Londres, Penguin, 1978, p. 49.

¹⁰¹ Tom Pinkney, « Modernism and Cultural Theory: Introduction ». Raymond Williams (éd.), *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres, Verso 1989, p. 13.

¹⁰² Colum McCann, « My Ugly Lovely Town – An Essay by Colum McCann ». *The Stinging Fly*, n°20, vol. 2, hiver 2011/2012 [consulté le 28 juin 2013]. <<http://www.stingingly.org/sample/my-ugly-lovely-town---essay-colum-mccann>>

balustrades, roof edges » (*LGWS*, 3). Au sol, New York se définit vraiment par sa verticalité, et elle est aussi assimilée à une superposition de bâtiments : « In the distance, Manhattan was like something made out of play boxes » (*LGWS*, 65). Cette miniaturisation des bâtiments, dont la taille est pourtant hors-norme, ainsi que leur comparaison avec des pièces de jeu empilables est pour le moins surprenante dans l'ère de l'après-11 septembre. Il semble que cela ait pour effet d'accentuer la vulnérabilité des bâtiments et de ceux qui y vivent, un sentiment tant de fois réitéré depuis la chute des tours les plus symboliques du cœur financier de la mégalopole.

La façon dont le funambule perçoit la ville depuis le ciel se distingue par rapport aux autres descriptions, puisque lui seul l'envisage comme une surface plane, dépourvue des reliefs qui en font la notoriété. Du haut des cent-dix étages qui le séparent du sol, sa vision vient en contrepoint de celle des autres personnages, et le paysage s'étire sous ses yeux : « The morning light climbed over the dockyards, the river, the gray waterfront, over the low squalor of East Side, where it spread and diffused » (*LGWS*, 163). Là-haut, il distingue à peine le tumulte à ses pieds :

The shoutings, the sirens, the dull sounds of the city. He let them become a white hum. He went for his last silence and he found it: just stood there, in the precise middle of the wire, one hundred feet from each tower, eyes closed, body still, wire gone. He took the air of the city into his lungs. [...] He wondered if that was what the moment of death was about, the noise of the world and then the ease away from it (*LGWS*, 241-242).

Le foisonnement étourdissant de la vie au sol est retranscrit textuellement de plusieurs manières par McCann. Il a d'abord recours à la métaphore alimentaire pour signifier les embouteillages, qui rappellent la forme d'un « sandwich » (*LGWS*, 345) à Jaslyn, la descendante de deux prostituées du Bronx, dont l'une est un personnage clé du roman. Ils évoquent une régurgitation (« a vomit of cars » (*FSBR*, 15)) à Sheona (« Sisters »). Par ces analogies, New York est dépeint comme un endroit saturé, où tout est empilé au point que parfois le lieu soit engorgé et que rien ne puisse plus être assimilé. Le recours au champ lexical de l'eau est aussi une façon efficace pour McCann de signifier le tohu-bohu de New York. Dans « Sisters », Sheona décrit la ville ainsi : « A *torrent* of petrol stations, neon, motels, fast-food spires [...] The city as much like any other to me now, a clog of people and cars [...] *Floods* of neons rushing by aggressive modern light » (*FSBR*, 13-14, nos italiques). La mention de torrents et d'inondations ou de déluge a pour effet de pointer l'abondance qui règne, et comment la ville s'est laissé envahir par le nombre exponentiel d'habitants ainsi que par les

symboles du consumérisme, dont les lumières artificielles sur les enseignes des nombreux magasins sont les premières signalisations. Le torrent et la catastrophe naturelle que peut être le déluge/l'inondation sont des termes usuellement associés à la nature, ce qui crée un décalage entre la représentation et la réalité, et tout se passe comme si Sheona ne trouvait plus les mots adaptés pour retranscrire exactement ce qu'elle voit, la situation frisant l'anormalité.

Enfin, l'ébullition de la ville est aussi retranscrite par l'anthropomorphisme. Sous la plume de McCann, les objets deviennent agents, ce qui a pour effet de rajouter de la vie à une ville déjà très organique :

[...] the day had been made official by sirens (*LGWS*, 5). Around the watchers, *the city still made its everyday noises*. Car horns. Garbage trucks. Ferry whistles. The thrum of the subway. The M22 bus pulled in against the sidewalk, braked, *sighed down* into a pothole. A flying chocolate wrapper touched against a fire hydrant. Taxi doors slammed. *Bits of trash sparred in the darkest reaches of the alleyways* [...] The leather of briefcases rubbed against trouser legs. A few umbrella tips clinked against the pavement. *Revolving doors pushed quarters of conversation out into the street* (*LGWS*, 3-4, nos italiques).

Le bus soupire, les déchets se battent dans une rue sombre, et ce passage se clôt sur un double anthropomorphisme puisque les portes tournantes sont dotées de la capacité de mettre dehors non pas des humains, mais des bruits. On peut aussi noter des sons exacerbés qui, dans la masse cacophonique de la ville, seraient logiquement inaudibles. Ainsi, le bruit des emballages de friandises qui heurtent la bouche d'incendie, le frottement de la mallette contre le tissu du pantalon, ou celui que font sur le trottoir les pointes des parapluies fermés qui servent de canne sont autant de sons distincts. Un phénomène d'amplification se joue donc ici, qui rappelle la technique du *close-up* au cinéma, mais qui, en plus d'être visuel, serait sonore. Plus qu'un gros plan, c'est une succession de plans ralentis que l'on constate, grâce à ces images qui seraient comme des inserts dans un film, afin de souligner le fourmillement de la ville.

1.3.2. L'art de faire du non-lieu un lieu

En accueillant de la sorte le passage et la vie humaine, la rue mccannienne est présentée comme un « espace » :

Un lieu [...] implique une indication de stabilité. [*L'espace*] est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit

par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent [...]. *L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé*, c'est-à-dire quand il est saisi sans ambiguïté d'une *effectuation* [...] En somme *l'espace est un lieu pratiqué*¹⁰³.

Pour Michel de Certeau, ce qui caractérise l'espace, ce sont le mouvement et l'utilisation de la perspective qu'offre un endroit¹⁰⁴. Il perçoit le lieu et l'espace selon le schéma binaire et contrasté de la stabilité pour le lieu contre la mobilité pour l'espace.

Si le mouvement est nécessaire pour faire l'espace, l'intelligibilité est déterminante pour faire le lieu :

The less time a person has to dwell on what it means to live in a particular place, the more the place they inhabit becomes filled with the spatialized ubiquity of commodity advertising [...] and contextless information bites. Place becomes the site of the multiple surfaces of consumption, a tantalizingly fragmented space, detached from any longer-term sense of what it means to dwell in and be responsible for a particular place and how the place might be positioned relative to others¹⁰⁵.

L'espace devient lieu dès que l'on tente de lui donner du sens. Sans réflexion, l'endroit ne peut devenir lieu. Ceci signifie que la présence physique de l'humain est nécessaire pour faire l'espace, et c'est bien sa présence psychique qui définit le lieu. Ainsi, quand l'espace n'est investi que physiquement et surtout de façon éphémère¹⁰⁶, le lieu est investi intellectuellement et émotionnellement, dans la durée : « place is lived space, and carries connotations of familiarity, stability, attachment, nostalgia and

¹⁰³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 173 (nos italiques).

¹⁰⁴ Marc Augé va dans le sens de Michel de Certeau en écrivant que l'espace est une « animation [des lieux] par le déplacement » (*Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Op. Cit.*, p. 102).

¹⁰⁵ Michael Cronin, « Inside Out: Time and Place in Northern Ireland ». *New Hibernia Review*, vol. 13, n°3, automne 2009, p. 86 (nos italiques).

¹⁰⁶ Tom Ingold défend aussi cette idée : « [space is] a world of *incessant movement* and becoming, one that is never complete but *continually under construction*, woven from the countless lifelines of its *manifold human and non-human constituents* » (*Being Alive: Essays on Movement Knowledge and Description*, New York, Routledge, 2011. <http://geactblog.files.wordpress.com/2012/03/tim_ingold_being_alive__essays_on_movement_knowledge_and_description__routledge2011.pdf>, p. 142 (nos italiques)). Marie Mianowski cite ce passage dans « The Space In-Between in Colum McCann's Novel *TransAtlantic* (2013). *Études britanniques contemporaines*, n°47, 2014 [consulté le 14 septembre 2015]. <<http://ebc.revues.org/1810>>

homeliness »¹⁰⁷. Il ne faut donc pas seulement être passé dans un endroit pour en faire un lieu (alors que cela suffirait à en faire un espace), mais il faut y avoir passé du temps, une idée évoquée dès 1977 par Yi-Fu Tuan :

Space is more abstract than place. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. [...] if we think of space as that which allows movement, then place is a pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place¹⁰⁸.

La pause permet de faire l'expérience du lieu, car la décélération favorise l'appropriation, par la mémoire notamment : « place is bound up with pace. [...] The slower you go, the more you become aware of place, and [...] the more you become aware of the place of memory. Mnemosyne [...] is the deity of deceleration »¹⁰⁹. De fait, les termes de lieu et de mémoire sont inextricables, une vision partagée par Walter Brueggemann¹¹⁰, qui ajoute que les composantes historique et inter-communicationnelle sont aussi nécessaires pour faire le lieu :

Place is space which has historical meanings, where some things have happened which are remembered and which provide continuity and identity across generations. Place is space in which important words have been spoken which have established identity, defined vocation and envisioned destiny. Place is space where vows have been exchanged, promises have been made, and demands have been issued. [...] Place depends on relationships and memories [and...] is a complex network of relationships, connections and continuities¹¹¹.

La réflexion, le temps, la mémoire, l'Histoire et l'interaction sont donc les quatre composantes du concept de lieu, tandis que le seul mouvement est nécessaire

¹⁰⁷ Marie Mianowski (dir.), *Irish Contemporary Landscapes in Literature and the Arts, Op. Cit.*, p. 1. Elle cite Elmer Kennedy-Andrews, *Writing Home: Poetry and Place in Northern Ireland 1968-2008*, Cambridge, D.S.Brewer, 2008, p. 1.

¹⁰⁸ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Londres, Arnold, 1977, p. 6. Nous empruntons cette citation à Marie Mianowski, qui l'a utilisée dans « The Poetics of Hope in Colum McCann's Fiction », communication (non-publiée), Art. Cit.

¹⁰⁹ Michael Cronin, « Inside Out: Time and Place in Northern Ireland ». *New Hibernia Review*, Art. Cit., p. 75.

¹¹⁰ Et aussi par Philip Sheldrake : « Place is space that has the capacity to be remembered and to evoke what is most precious. We need to think about where we are and what is unique and special about our surroundings so that we can better understand ourselves and how we relate to others » (*Spaces for the Sacred: Place, Memory and Identity*, Londres, SCM Press, 2001, p. 1).

¹¹¹ Walter Brueggemann, *The Land: Place as Gift, Promise and Challenge in Biblical Faith*, Philadelphia, Fortress Press, 1977, p. 4 (nos italiques).

pour faire l'espace. En effet, lorsqu'on ne s'arrête pas dans un endroit, que celui-ci ne génère pas de souvenirs, ne porte pas les empreintes de l'Histoire et qu'aucun échange ne s'y fait, on parle d'un espace, qui devient alors synonyme de ce que Marc Augé a théorisé comme étant le « non-lieu » :

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens [voies rapides, échangeurs, aéroports] que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés ou sont parqués les réfugiés de la planète¹¹².

Marc Augé explique que ces non-lieux se sont multipliés à mesure que la société s'est modernisée, puisque désormais la société (du moins occidentale) est

un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires [les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante], où se développe un réseau serré de moyens de transport [...]. [Ce] monde [est] ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère [...]¹¹³.

Les non-lieux, nombreux dans le cadre urbain, prennent la forme de commerces, d'hôtels, d'axes routiers, d'hôpitaux ou de gares. Si l'on peut vivre grâce au non-lieu, on ne vit pas décemment *dans* le non-lieu. La relation à l'autre n'y existe pas, et si interaction il y a, elle est limitée à des fins pratiques :

l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle. L'existence de ce contrat lui est rappelé à l'occasion [...] : le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les travées du supermarché en sont la marque plus ou moins forte [...] *Le passager* ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité [...] D'une certaine manière, *l'utilisateur du non-lieu* est toujours tenu de prouver son innocence. [...] *Le passager des non-lieux* ne retrouve son identité qu'au contrôle de douane, au péage ou à la caisse enregistreuse [...] L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude¹¹⁴.

Pour désigner ceux qui interagissent à travers le mode de la transaction ou celui de la réglementation, Marc Augé parle d'« utilisateurs » et de « passagers », indiquant de la

¹¹² Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. Cit.*, p. 48.

¹¹³ *Ibid.*, p. 100-101.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 127-130 (nos italiques).

sorte que le rapport au/dans le non-lieu est nécessairement intéressé et éphémère et anonyme.

Dans *Songdogs*, la description que propose Colum McCann du non-lieu est particulièrement éclairante : « The stations are among the saddest places in America. *Everyone looking for a way out. Slinking around. Looking for lost children. Keeping eyes glued on nothing in particular, waiting for life to happen* » (*S*, 130, nos italiques). L'aspect transitoire du non-lieu est celui qui est d'abord mis en avant, car la gare ne représente guère une destination : l'expression « *looking for a way out* », qui témoigne de cela, a aussi pour effet de matérialiser la confusion relative à l'orientation qui règne souvent dans le non-lieu (qu'il soit aéroport, supermarché ou autoroute), une idée qu'étaie la référence aux enfants égarés. Enfin, la démarche furtive des voyageurs (« *slinking around* ») illustre parfaitement le fait qu'on ne s'arrête pas dans le non-lieu, où l'on fait « l'expérience du rien » (« *waiting for life to happen* »).

Dans *Let the Great World Spin*, le Bronx¹¹⁵ est décrit par le personnage de Ciaran comme une autre forme de non-lieu. L'interaction humaine se limite aux transactions que sont la prostitution, le trafic de stupéfiants et le vol :

Below, by the underpass, a long line of women. Cars and trucks were pulling into the shadows. The women *struck poses*. They wore hotpants and bikini tops and swimsuits. A bizarre city beach [...] Heroin needles lay along the inside of the fence, among the weeds (*LGWS*, 24-25) [...] There had been beatings and random murders in the Bronx. Being held up was close to ritual. And being white was a bad idea (*LGWS*, 59, nos italiques).

Pourtant, le temps que les personnages passent dans le Bronx (qui est une donnée nécessaire pour faire d'un endroit un lieu) semble aller à l'encontre de notre théorie qui consiste à envisager le quartier comme un non-lieu. En effet, les prostituées « posent », telles des âmes en peine, tandis que, dans les rues voisines, les vieillards désœuvrés sont assis toute la journée (« A few old men sat outside the lobby, fanning themselves in the heat. They looked ruined and decrepit, the sort of men who'd soon turn into empty chairs » (*LGWS*, 25)), et que des groupes de jeunes traînent dans les rues :

Corrigan drove me to the South Bronx under the flamed up sky. [...] Whole streets of tenements and warehouses *abandoned to smolder*. Gangs of kids *hung out on the street corners*. Traffic lights were *stuck on permanent red*. At fire hydrants, there were huge *puddles of stagnant water*. A building on Willis had *half collapsed*

¹¹⁵ En périphérie de Manhattan, au nord-est.

into the street. [...] A haze hung over the street. You could hardly see the top of the street lamps (LGWS, 48, nos italiques).

Ici, le Bronx est présenté comme un lieu de l'entre-deux, un non-lieu, donc, dans lequel les habitants, déjà plus morts que vifs, semblent être indéfiniment en attente. Cette impression est corroborée par la brume qui flotte dans l'air et qui n'est pas sans évoquer les limbes, cet espace intermédiaire où les défunts sont condamnés à errer et où rien ne se passe, et qui représente l'antichambre de l'Enfer ou du Paradis dans la religion chrétienne.

On voit ainsi qu'il n'existe pas de forme stricte du non-lieu¹¹⁶. Il peut aussi arriver qu'une forme de communication – autre que publicitaire ou prescriptive¹¹⁷ – parvienne à s'y établir, et que des échanges naissent au-delà de la simple transaction monétaire et du respect de la loi, comme le montrent les textes de McCann. Dans *Let the Great World Spin*, l'incroyable performance du funambule parvient à suspendre un instant l'agitation de la rue : « It was a silence that heard itself, awful and beautiful. [...] The watchers could have taken all the sounds and smashed them down in a single noise and still they wouldn't have heard much at all » (*LGWS*, 3-4, nos italiques). L'expression oxymorique souligne que le silence est aussi inhabituel que l'est le funambule en haut des tours. La situation inédite que constitue la prouesse artistique, qui offre une pause dans le quotidien new-yorkais, confère à l'adjectif « awful » une dimension davantage sublime que consternante. À elle seule, la présence du funambule permet de remédier à l'inexistence de communion entre les New-Yorkais qui le regardent : « perfect strangers touched one another on the elbows (*LGWS*, 5) [...] and laugh] in a domino line of laughter (*LGWS*, 6) [...] all of them reassured by the presence of one another » (*LGWS*, 4).

¹¹⁶ *Ibid*, p. 101. Marc Augé rappelle ceci de la manière suivante : « Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y construisent ».

¹¹⁷ « Toutes les interpellations qui émanent de nos routes, de nos centres commerciaux ou des avant-gardes du système bancaire au coin de nos rues visent simultanément, indifféremment, chacun d'entre nous (« Merci de votre visite », « Bon voyage » [...]), n'importe lequel d'entre nous. Elles fabriquent l'homme moyen, défini comme utilisateur du système routier, commercial ou bancaire. Elles le fabriquent ou éventuellement l'individualisent : sur certaines routes et autoroutes, l'avertissement soudain d'un panneau lumineux (110 ! 110 !) rappelle à l'ordre l'automobiliste trop pressé [...] C'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle » (*ibid.*, p. 126-127).

L'espace de la rue est rarement propice au partage et à la complicité, ce que rappelle Liam Kennedy dans *Race and Urban Space in Contemporary American Culture* : « While the discourse of urbanity often works to idealise urban encounter and contact, the more common reality of the postmodern city is avoidance and denial »¹¹⁸. Pourtant, d'autres personnages mccanniens rendent encore le phénomène possible. De la même façon que le funambule suscite une réelle interaction entre les badauds, Brigid, la religieuse de « Sisters » et Corrigan, le prêtre de *Let the Great World Spin*, se donnent pour mission de transformer l'anonymat de la rue en un espace d'échange et de partage et se servent symboliquement d'une couverture pour matérialiser leur engagement auprès des plus démunis. Quand la première cherche à aider les familles expulsées de leur logement, le second soutient les sans-abris de Dublin puis les prostituées de New York :

A group of homeless families sat protesting their destitution, flapping their arms like humming birds to keep themselves warm. It was Christmas Eve. She talked with a few of them, took out a *blanket* and sat among them. It shocked me [...] to see her laugh and to watch a small girl leap into her lap (*FSSBR*, 9, nos italiques).

Two years later, he gave that *blanket* away too, to another homeless drunk, on another freezing night [...] It was a simple equation to him – others needed the *blanket* more than he, and he was prepared to take the punishment if it came his way [...] After a while, with the down-and-outs he began to fit in, slipped into the background, melted in among them [...] sat slumped against the wall. Corrigan listened to their stories [...] it was apprenticeship for him: he crept into their poverty as if he wanted to own it (*LGWS*, 15-16, nos italiques).

Grâce à la bien-nommée Brigid¹¹⁹ et à Corrigan, la rue n'est plus seulement un espace de passage et de transition : des liens peuvent s'y créer et une communication s'y établir. Tout se passe donc comme si McCann « recotait » un environnement longtemps envisagé en littérature comme inhospitalier, suivant ainsi la tendance de ses contemporains qui, cherchent à « ré-enchanter » l'espace urbain : « the[y] attempt to re-

¹¹⁸ Liam Kennedy, *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2000, p. 6.

¹¹⁹ Sainte Brigid d'Irlande combattait la misère en donnant des objets de son père Dubhtach aux plus démunis.

enchant the city, representing cities as spaces where strange and inexplicable events and actions can occur »¹²⁰.

1.3.3. Codification sociale de la ville

Les textes de Colum McCann présentent une société urbaine marquée par les codes sociaux, dont les premiers concernent la géographie. Philippe Laplace et Eric Tabuteau défendent l'argument suivant :

The logic of centre and periphery would appear to claim that it is only the authentic old established city that can provide sufficient historic and geographical specificity to establish identity, and that the converse is true for the amorphous peripheral sprawl¹²¹. [...] The periphery becomes the non-city, or the anti-city. It is the failed city in as much as it does not exhibit the mythological primary characteristics of the old bounded, perhaps even walled, communal city of the golden age. This old, authentic version of the city being associated with order, and the periphery being concomitantly associated with disorder¹²².

Cette allusion à l'ordre de la ville fortifiée qui s'oppose au désordre de la périphérie n'est pas sans rappeler la colonisation irlandaise et l'espace d'une trentaine de kilomètres de large ceinturant Dublin (appelé « the Pale), fortifié par les Anglo-Normands pour assurer leur sécurité au XII^{ème} siècle. La zone en dehors des fortifications est l'espace des insoumis et s'y aventurer signifie, du point de vue des colons, prendre tous les risques, en abandonnant les règles établies et la civilisation¹²³ :

The periphery takes on negative characteristics when contrasted with the positive myths surrounding the centre which, identified with history and power becomes an easily imaged and imagined place, an authentic place, while the periphery with its

¹²⁰ Philippe Laplace et Eric Tabuteau (dir.), *Cities on the Margin, On the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 66.

¹²¹ *Ibid.*, p. 36 (nos italiques).

¹²² *Ibid.*, p. 33.

¹²³ Les appartenances communautaires sont aussi le sujet de « Beyond the pale » de Rudyard Kipling (*Plain Tales from the Hills* (1888)). La nouvelle raconte une idylle tragique entre une jeune Indienne (Bisesa) et un colon anglais (Trejago), qui coûte sa main à la jeune femme et conduit l'homme à se faire poignarder. La femme est punie pour avoir fréquenté celui qui non seulement n'appartient pas à sa caste, mais qui représente aussi la figure de l'opresseur. On peut aussi considérer que l'homme reçoit ce châtement à cause de son éloignement symbolique de la civilisation britannique.

modernity, its lack of history and power, and its geographical diffuseness becomes or remains an inauthentic, hard to imagine *non-place*¹²⁴.

Dans l'imaginaire collectif, le centre-ville définit davantage une identité¹²⁵ que la périphérie qui, du statut de « non-ville » glisse vers celui de « non-lieu » dans le discours ci-dessus¹²⁶.

Toutefois, un quartier ne suffit pas à lui seul à façonner l'identité des habitants. À la cartographie géographique de la ville se superpose une cartographie discursive, constituée de stéréotypes qui en définissent les différentes parties : « The *identification of someone* [...] is shaped by the location in which they are encountered »¹²⁷. La *perception* du rapport entre l'identité et le lieu est déterminante, comme l'explique Edward Soja : « space is [...] a producer and reproducer of the relations of [...] domination, an instrument of allocative and authoritative power »¹²⁸. La nouvelle « Step We Gaily On We Go » illustre parfaitement ceci par le biais du commentaire du narrateur homodiégétique à propos du public qui fréquente la laverie où il se rend régulièrement :

It's the wealthy women who come to this place. Well, not exactly wealthy but better off than those in the complex. A dollar a load here. [...] Kids from the university come here, in cherry red convertibles. Spoilt rotten, the whole of them. Always throw in their laundry and come back half an hour later. At the other Laundromat, east from the complex, it's only fifty cents a load and everyone stays, watching their clothes like nervous birds over crumbs (*FSBR*, 68-69).

¹²⁴ Philippe Laplace et Eric Tabuteau (dir.), *Cities on the Margin, On the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, *Op. Cit.*, p. 36.

¹²⁵ Bien qu'avec le capitalisme, les villes soient graduellement devenues des cibles pour l'établissement des commodités (commerces et entreprises), moins propices à l'élaboration et l'entretien d'une mémoire collective, ce que rappellent ainsi Philippe Laplace et Eric Tabuteau : « In the context of city centers that are more and more given over to business, tourism and consumption of all kinds, the simple equation of city centre with place is clearly inadequate, while the association of non-place with so-called peripheral areas where people actually live is equally deficient » (*ibid.*, p. 36).

¹²⁶ Ce qui a pour effet de renforcer notre démonstration sur le Bronx comme un non-lieu.

¹²⁷ Mike Hepworth, *Stories of Ageing*, Philadelphia, Open University Press, 2000, p. 77-78 (nos italiques).

¹²⁸ Edward Soja, « The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Rethorization ». Derek Gregory et John Urry (éd.), *Social Relations and Spatial Structures*, Basingstoke, Macmillan, 1985, p. 110.

Également victime de l'ordonnement social de la ville, Claire (*Let the Great World Spin*) doit faire face à des réactions particulièrement cyniques lorsqu'elle annonce aux femmes de son groupe de parole qu'elle vit dans le *Upper East Side* :

You live on Park? said Jacqueline.
Another silence. [...] And Marcia, the designer from Staten Island, clapped her hands together.
Tea with the Queen! she said, joking, no harm meant, really, but still it pulsed, a brief wound. [...]
And then, Janet, the blonde, leaned forward and piped up: Oh, we didn't know you lived *up there*.
Up there. As if it were somewhere to climb. As if they would have to ascend to it. Ropes and helmets and carabiners. [...]
Gloria, said: *Hell's bells, Park Avenue, I've only ever been there for Monopoly* (*LGWS*, 76-77).

La remarque de Janet (« Oh, we didn't know you lived *up there* ») a double valence. Elle renvoie d'abord à une simple réalité géographique, dans la mesure où ce personnage est domicilié dans le quartier du *Lower East Side*¹²⁹, mais elle trahit également un dédain mêlé de jalousie. La tournure exclamative « *Tea with the Queen!* » employée par Marcia comme l'allusion de Gloria au *Monopoly*¹³⁰ montrent que ces personnages, tous issus de milieu modeste, considèrent Claire comme une nantie. Captive de sa tour d'argent (elle habite un appartement de luxe au dernier étage d'un immeuble : « a penthouse » (*LGWS*, 80)), elle ne sait se défaire de l'image de bourgeoise que lui ont assignée ses nouvelles connaissances et est constamment mise à l'écart dans le groupe qui s'est formé, ce dont elle fait l'expérience pendant une réunion qui se tient chez elle. Alors qu'elle se précipite dans la cuisine pour offrir un verre d'eau à Marcia qui, haletante, dit avoir vu quelque chose d'incroyable, Claire comprend que son invitée a commencé à raconter son histoire : « She's a little hurt that Marcia didn't wait for her to begin [the story] » (*LGWS*, 93). La deuxième fois qu'elle se retire dans la cuisine pour préparer le thé, les autres femmes prennent leurs aises au point de s'éclipser sur le toit du « penthouse » sans la prévenir : « She steps into the living room and stops, frozen. They are gone, all of them, gone. She almost drops the tray. [...] Not a single one there, not even Gloria » (*LGWS*, 104). On comprend donc que si la périphérie de la mégapole new-yorkaise est présentée par McCann comme l'espace de

¹²⁹ Qui se situe au sud de Manhattan et bien en dessous de l'*Upper East Side*.

¹³⁰ Elle pense à tort que *Park Avenue* est une des rues les plus cotées, mais cette rue n'existe pas au *Monopoly* (elle confond avec *Park Place*, ce que souligne Claire).

la marge¹³¹, celui de l'extrémité verticale l'est tout autant, si bien que les distinctions sociales relèvent autant de l'étendue que de la stratification géographique.

Les romans *Let the Great World Spin* et *This Side of Brightness* exploitent largement l'espace vertical de New York, depuis les souterrains jusqu'au ciel de la ville. La hauteur est associée à deux autres figures de la marge chez McCann dont le funambule, dans le premier roman, qui exerce son art hors-norme dans les airs, là où l'on ne peut l'atteindre, défiant toute forme d'interdiction. Quant à Nathan Walker, dans le second roman, il s'isole d'abord de la structure sociale dominante qui rejette les hommes de couleur comme lui en cherchant à louer un appartement situé assez en hauteur pour pouvoir être épargné par les jets de pierres de ceux qui n'approuvent pas le couple mixte qu'il forme avec Eleanor :

[He] « exile[s] himself to the air » (*TSB*, 81). An interracial couple in the 1930s, Nathan and Eleanor Walker suffer taunts and abuse from those living in the same apartment building. In response, Nathan “rents an apartment higher up, unreachable from the street by stone or rock” (*TSB*, 81)¹³².

Walker et Eleanor se témoignent aussi leur amour dans les endroits plongés dans la pénombre : « it is in the darkness of cinemas as well as on empty streets, that is, public spaces not visible to the general public, that they can express their love »¹³³.

La pénombre des espaces situés en sous-sol, dans les tunnels du métro new-yorkais, abrite aussi une certaine forme de marginalité dans les textes de McCann : « the subway's main function is connection, yet this aspect of underground transport is invisible in the novel. The tunnels are instead represented as self-contained spaces, differentiated from the outside »¹³⁴. Dans les textes de McCann, comme dans la réalité, ces endroits abritent ceux qui n'ont pas leur place à la surface : « the discarded, and defunct, transportation arteries of the city house the cast-offs of modernity's shadowy

¹³¹ Aux incarnations de la marginalité que sont les prostituées, les vendeurs de drogue et les voleurs s'ajoute aussi la figure du prêtre, Corrigan, qui se démarque de ses pairs : « He became a staple on the streets of Dublin [...] He went around penniless, coatless, shirtless. [...] He couldn't be an ordinary priest – it wasn't the life form him (*LGWS*, 21) [...] He was in a world of his own, Corrie » (*LGWS*, 223).

¹³² Sinéad Moynihan, « Upground and Belowground Topographies: The Chronotopes of Skyscraper and Subway in Colum McCann's New York novels before and after 9/11 ». *Studies in American Fiction*, vol. 39, n°2, 2012, p. 280.

¹³³ Susan Cahill, « Corporeal Architecture: Body and City in Colum McCann's *This Side of Brightness* ». *Études irlandaises*, vol. 32, n°1, 2007, p. 50.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 45-46.

underside. Peopled by criminals, psychotics, prostitutes, alcoholics and sexual deviants, the network of disused tunnels constitutes an urban gothic terrain »¹³⁵. Interrogé sur ce que représentent les souterrains de New York, McCann répond ceci :

The tunnels are the subconscious mind of the city. Everything that the city wants to forget about – its filth, its ruin, its violence, its dispossessed – ends up in the darkness, all of it waiting to get out again, as if in some vivid dream or nightmare¹³⁶.

L'espace que Treefrog, le petit-fils de Nathan Walker, occupe sous terre a cela de particulier que le temps y est figé : « So slowly time passes, he thinks, if it passes at all » (*TSB*, 66). Ainsi coupé du monde, Treefrog s'emploie surtout à dormir, et les rares excursions qu'il fait le perturbent : « *Outside, in the world*, the snow is so white that it hurts his eyes » (*TSB*, 32, nos italiques). Ce mode de vie éloigne Treefrog de sa propre humanité un peu plus chaque jour, lui donnant des allures d'animal en train d'hiberner, et les policiers qui le contrôlent condamnent ce mode de vie primitif : « 'You live like an animal! You should get some help, man, you're living like a goddamn rat!' » (*TSB*, 125). Il est aussi dépeint comme un mort-vivant, notamment à cause de la confusion qui règne dans son esprit lorsqu'il se réveille : « He wonders if it is night or day, if he has been dead, or if he has just been asleep, or if he has been both, and if he may be both forever, dead and sleeping » (*TSB*, 187).

Toutefois, les espaces souterrains de la marge peuvent avoir l'effet inverse de restituer leur identité à ceux qui l'occupent. Ainsi, les *sandhogs*, ces ouvriers qui risquent leur vie pour construire le métro new-yorkais (et dont Nathan Walker fait partie) voient dans les tunnels qu'ils creusent le lieu du respect et de l'égalité qu'ils ne trouvent pas à la surface :

[...] *there is a democracy beneath the river*. In the darkness every man's *blood runs the same colour* – a dago the same as a nigger the same as a polack the same as a mick (*TSB*, 5) [...] It strikes Walker that it's only in the tunnels that he feels any equality of darkness. [...] it is only underground that *colour is negated*, that *men become men* » (*TSB*, 36-37, nos italiques).

¹³⁵ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 90.

¹³⁶ Colum McCann, « The Mole People », dans *The Irish Times*, 27 septembre 1997, p. 60. Derek Hand reprend cette idée dans un article sur *This Side of Brightness* : « The subway system also serves as a vast symbol of the unconscious, of all that cannot be said or admitted above ground: all the failures and the abnormalities driven from public view » (« Living in a Global World: Making Sense of Place in *This Side of Brightness* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.). *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 53).

Sous le lit de l'*Hudson River*, tous les hommes sont égaux, unis dans l'ingratitude de leur tâche, qu'ils accomplissent « à l'unisson » dans une « régularité mécanique »¹³⁷. Peu importe la couleur de peau ou la langue, l'effort et le mérite priment dans l'épreuve. C'est vraiment en prouvant leur virilité que les travailleurs obtiennent le respect : « Conventional social contours are dissolved and anonymity provides shelter from judgment, as a muted solidarity is fostered in the tunnels by the equalizing proximity of life-threatening violence »¹³⁸. Ainsi, Power, le collègue et ami de Nathan Walker, éduque son neveu à la tolérance envers n'importe lequel des *sandhogs* lors de l'inauguration de la ligne :

‘We’ll have some silence now.’
 ‘Why’s that?’
 ‘Someone’s going to say a prayer.’
 ‘A prayer, Uncle Sean?’
 Power points at Walker. ‘Yeah, a prayer.’
 ‘The nigger?’
 ‘He ain’t a nigger, son, he’s a sandhog.’ Power coughs. ‘Now hush up, son, and listen’ (*TSB*, 41).

Dans les tunnels, les règles sociales sont réinventées. Walker s’y voit attribuer un rôle qui ne serait pas toléré par la majorité blanche à la surface, car sa voix n’est pas tue dans les souterrains, où la polyglossie a tout le loisir de s’exprimer. Elle est même respectée et écoutée avec engouement : « [...] the tunnels were and are transformed into chambers of music by Nathan Walker during his sandhog days excavating their grand contours »¹³⁹.

La géo-poétique de McCann est donc assortie d’un symbolisme propre : la carte mentale de l’auteur n’est pas qu’une représentation pragmatique fidèle des lieux qu’il dépeint. Au contraire, il les façonne selon ce qu’il appelle un « axe humain » et

¹³⁷ Cette image du sous-sol comme l’endroit de l’unité se base sur le commentaire de Gwénola Le Bastard à propos des soutiers de la pièce de Eugene O’Neill intitulée *The Hairy Ape* : « [Il met] en évidence la régularité mécanique des corps des soutiers, qui travaillent à l’unisson et font corps avec leurs outils. L’organisation musicale de la chaufferie et l’ordre qui se dégage du chaos, invitent à considérer l’auteur comme un arrangeur, dont le rôle est d’accorder les différentes tonalités de l’ensemble. En dépit de la polyglossie du milieu, les soutiers trouvent donc [...] un langage commun et par extension, une communauté », dans « ‘He don’t Belong’ : La communauté impossible – les paradoxes de l’écriture dans l’œuvre théâtrale de Eugene O’Neill », thèse de doctorat sous la direction de Benoît Tadié, soutenue à l’Université Rennes 2 le 8 décembre 2012, p. 204.

¹³⁸ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 93.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 97.

s'efforce ainsi de briser les frontières géographiques qui viennent à diviser les classes sociales :

Le roman commence haut dans le ciel, et il finit dans la plus basse, la plus sombre partie du Bronx, avec deux petites filles sortant d'une HLM et qu'on sauve. Une façon de dire qu'elles sont aussi importantes que les autres. La chose essentielle, c'est cet axe humain¹⁴⁰.

Tout se passe comme si l'auteur cherchait à aller à l'encontre de l'ordre social dicté par la ville, détricotant de la sorte le maillage urbain. C'est ainsi par exemple, que, dans *Let the Great World Spin*, la richissime Claire peut devenir l'amie la plus proche de la résidente du Bronx qu'est Gloria, puis la tante de substitution de deux fillettes dont la défunte mère était prostituée.

Ainsi, McCann semble avoir à cœur d'inscrire dans sa prose des personnages toujours prêts à dépasser les limites établies et à déroger aux règles sociales que le rouleau-compresseur de la modernité n'a pas encore fait voler en éclats. L'abolition des frontières et le changement d'échelle géographique, la dévastation des écosystèmes et l'apparition des non-lieux sont autant de conséquences de la modernité auxquelles les personnages mccanniens doivent s'adapter. Le virage moderne est négocié tant bien que mal par ces derniers, qui ne se joignent pas tous à l'élan du progrès. Au contraire, ils sont happés dans un mouvement erratique, soit en étant aspirés vers le bas par le mouvement tourbillonnaire du vortex moderne, soit en étant ramenés en arrière par l'aimant du passé. Et quand le trouble moderne s'étend à la structure familiale et que les dysfonctionnements s'invitent dans la sphère privée, ce qu'il restait de repères vole en éclats.

¹⁴⁰ Sophie Leboeuf, « Interview de Colum McCann ». *Évène*, septembre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.evene.fr/livres/actualite/et-que-le-vaste-monde-poursuive-sa-course-folle-colum-mccann-2266.php>>

CHAPITRE 2 – LES MODALITÉS DE L’ABSENCE : LE CAS DE LA FAMILLE MCCANNIENNE

*It's so difficult to write about happiness. [...] In every single story that I've written, I don't think there's anything that didn't approach the darkness*¹⁴¹.

Colum McCann

Colum McCann offre à lire une prose dans laquelle la sphère privée dysfonctionne tout autant que la macro-société et l’environnement dénaturé. Dans la littérature irlandaise, la famille a cela de particulier qu’elle a longtemps été perçue comme un miroir de la société, comme un reflet permettant de jauger l’état de la République :

Just as Irish society as a whole has undergone sweeping changes, in the recent past in particular, so have there been significant reconfigurations in Irish families. Irish writers have always been fascinated by the family, sometimes depicting it as a traditional space under threat from famine and mass emigration, sometimes highlighting the dangers of the family ‘cell’¹⁴².

Quand elle va mal, c’est que la République toute entière se porte mal : « The rupturing of the family as presented in the recent Irish novel [and ...] the fictional dismembering of the body of the family, as it were, indicate a state at odds with itself, riven with discrepancies and misfit traditions »¹⁴³. Pendant longtemps, la structure familiale a donc représenté un moyen fiable et efficace pour les écrivains d’aborder le fonctionnement de

¹⁴¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

¹⁴² Yvonne O’Keeffe et Claudia Reese (éd.), *New Voices, Inherited Lines: Literary and Cultural Representations of the Irish Family*, coll. « Re-imagining Ireland », vol. 47, Bern, Peter Lang, 2013, p. 1.

¹⁴³ Eve Patten, « Contemporary Irish Fiction ». John Wilson Foster (éd.), *The Cambridge Companion to the Irish Novel, Op. Cit.*, p. 269-270.

l'état (nous pensons notamment à la famille mcgahernienne dont la sclérose rappelle celle du pays).

La problématique de la structure familiale en rupture avec le schéma traditionnel intéresse Colum McCann au premier chef, et il fait de la famille malheureuse une constante de son écriture. Comme s'il cherchait à être fidèle à la tradition littéraire irlandaise, les familles qui sont les plus mal loties dans ses textes sont précisément les familles irlandaises. Ainsi, bien que Sylvie Mikowski souligne le fait que « les rencontres amicales ou amoureuses mises en scène par Colum impliquent le plus souvent un Irlandais [illustrant son argument par les exemples de] *This Side of Brightness* [où] Treefrog épouse Maura O'Leary [et de] *Zoli* [où] c'est un journaliste irlandais qui incite la jeune Tzigane à écrire et à publier »¹⁴⁴, on ne saurait occulter l'idée que ces relations connaissent un fin tragique. La trahison et la mort, facteurs de l'éclatement du noyau familial, s'additionnent à l'émigration, à l'incompatibilité du couple ou la défaillance d'un parent. Ainsi, les personnages sont contraints de repenser le fonctionnement de la famille, et les figures adolescentes auxquelles McCann prête une voix à plusieurs reprises, se tournent vers d'autres modèles que le père ou la mère. McCann pose le problème de la remédiation à l'absence par la reprise de certains modes typiques du récit d'apprentissage ou d'initiation.

2.1. La catastrophe mccannienne, ou la famille suffocante

Colum McCann déclare être fasciné par la tension qui constitue selon lui une instance définitoire des familles irlandaises en littérature (« Irish families can be crucibles of tension, an absolute tension »¹⁴⁵). Dans ses textes, la famille n'est jamais à même de constituer un point d'ancrage ou d'offrir une stabilité rassurante. Les déchirures sont légion, et elles concernent tout particulièrement les familles dont au moins un des parents est irlandais. Dans *Fishing the Sloe-Black River*, qui met en scène des personnages de plusieurs nationalités (Mexicains, Américains, Irlandais, Japonais), les Irlandais sont les plus concernés par la mort ou la séparation. La mère des filles de « Sisters » est décédée, O'Meara (« Breakfast for Enrique ») est en couple avec un

¹⁴⁴ Sylvie Mikowski, communication (non publiée) faite lors de la « Rencontre avec Colum McCann » que nous avons organisée à la Maison internationale de Rennes le 6 juin 2014.

¹⁴⁵ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

homme qui se meurt, les parents d'Ofeelia (« Around the Bend and Back Again ») sont morts et elle-même se suicide. Quant à la sœur d'Eileen (« A Word in Edgewise ») elle n'est plus de ce monde tandis tout laisse à penser que Danny Flaherty (« Step We Gaily On We Go »), que la femme a quitté, fait une crise cardiaque à la fin de la nouvelle¹⁴⁶. Ce constat n'est pas moins vrai dans *Everything in This Country Must*, puisque la mère et le frère de Katie (« Everything in This Country Must ») sont décédés, le père d'Andrew (« Wood ») ne peut participer à aucune activité familiale tandis que le père de Kevin (« Hunger Strike ») est mort et que son oncle arrive au terme fatal de sa grève de la faim.

Dans les romans de McCann, ce sont toujours les Irlandais qui doivent affronter des épreuves familiales. Dans *Songdogs*, la mère de Conor Lyons a disparu durant son enfance et est tenue pour morte tandis que son père, Michael Lyons a perdu très jeune père, mère, puis tutrices. Dans *This Side of Brightness*, Con O'Leary, le seul Irlandais parmi les *sandhogs*, est le premier à mourir, et ce décès signe le début de la malédiction qui accable ensuite sa famille. Sa fille Eleanor se fait tuer par un automobiliste ivre, son petit-fils Clarence meurt dans un lynchage perpétré par des membres de la police de Georgie, et la femme de celui-ci succombe à une overdose. Son beau-fils et ami, Nathan Walker, meurt aussi dans les souterrains new-yorkais sous les yeux de son arrière-petit-fils Clarence Nathan (Treefrog), lequel ne se remet jamais de la mort de son grand-père et matérialise littéralement sa descente aux enfers en se retirant dans les souterrains new-yorkais pour y vivre.

Dans *Zoli*, le seul personnage qui ait du sang irlandais, Stephen Swann, se retrouve orphelin dès l'adolescence (*Z*, 72) tandis que dans *Let the Great World Spin*, les frères Corrigan (dont le plus jeune meurt au cours de la nouvelle) ne sont élevés que par leur mère. Le glas sonne aussi à plusieurs reprises pour la famille de la dublinoise Lily Erlich, dans *TransAtlantic*, car son mari Jon ainsi que deux de ses fils décèdent dans un accident. Plus tard, Tomas, le fils de son arrière petite-fille Hannah perd la vie dans des conditions tout aussi dramatiques puisqu'il est une victime collatérale du

¹⁴⁶ Le personnage, assez âgé, est en train de courir pour échapper à un voisin qui le poursuit et la dernière ligne de la nouvelle ressemble à ce qui pourrait bien être sa dernière pensée avant qu'il soit terrassé par une crise cardiaque : « Christ, he thinks, with a huge skip of the heart, buy that bastard a wheelbarrow » (*FSBR*, 78). Notre interprétation est aussi celle de John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 42.

conflit nord-irlandais. La mort de Tomas provoque aussi le départ du mari de Hannah, Lawrence, qui ne peut surmonter la culpabilité qui l'accable¹⁴⁷.

À lire ce catalogue de tragédies dont l'inflation est morbide, on pourrait avoir l'impression que les textes de McCann véhiculent une esthétique de la catastrophe, un terme qui nous semble approprié parce qu'il renvoie d'abord à des « événements aux conséquences funestes » :

Auparavant utilisé dans le vocabulaire classique, le mot catastrophe désignait le dénouement tranchant un lieu de forces antagonistes qui bloquait l'action théâtrale : l'idée de retournement et de renversement est d'ailleurs suggérée par l'étymologie. La catastrophe est alors le moment abrupt qui fait passer une situation de tension ou de crise aiguë à un état final de résolution, bref, à une fin heureuse ou malheureuse. [...] Le sens du terme [...] s'est [...] restreint pour ne plus désigner que des événements aux conséquences funestes¹⁴⁸.

Si nous avons choisi de nous attarder sur l'acception théâtrale du terme de « catastrophe », c'est parce que ce n'est pas tant la dimension funeste de la prose de McCann qui nous intéresse (elle saute aux yeux) que la persistance d'une volonté chez les personnages malmenés de vaincre les « forces antagonistes » et de résoudre la « tension » dont on parlait plus haut. La résilience dont font preuve les survivants parmi les personnages mccanniens suit précisément le modèle des personnages de la catastrophe telle qu'elle a été pensée au théâtre.

La dimension catastrophique du texte mccannien réside dans le schéma des intrigues, où l'on peut constater – comme dans le registre théâtral – « [...] l'irruption d'une petite cause ou d'une circonstance fortuite qui, de façon soudaine, provoque une disruption du cours des événements pour en modifier le sens et déployer l'énormité de ses effets »¹⁴⁹. En effet, Sylvie Mikowski souligne que

Dans l'univers de Colum McCann, tout est relié et s'enchaîne, comme la roue de la voiture qui cause la mort de plusieurs personnes et déclenche des événements en chaîne dans le roman [*Let the Great World Spin*] Ce n'est pas pour rien qu'y est évoquée la naissance de l'Internet, cette mise en réseau invisible qui ignore les

¹⁴⁷ C'est lors d'un week end de chasse organisé par Lawrence que Tomas est tué : alors qu'il est seul dehors au petit matin, il se fait tirer dessus : « I am still not certain whether it was UVF, or IRA or UFF or INLA or whatever species of idiot was around at that time. In truth, I have a fair idea, but it hardly matters anymore. Our ancient hatreds don't deserve capital letters » (*T*, 254).

¹⁴⁸ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe : Essai sur l'art de la catastrophe*, Paris, Editions Kimé, 1999, p. 13.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

frontières et établit des mises en relation qui peuvent avoir des conséquences bénéfiques mais aussi parfois terrifiantes. Les fils qui rassemblent les personnages de Colum entre eux, fils du destin, fil du funambule, fil de la mémoire qui se transmet de génération en génération, peuvent en effet relier et sauver les individus, mais ce sont aussi des fils ténus qui rappellent la fragilité de nos existences, comme étaient fragiles les tours élancées du *World Trade Centre* reliées de façon éphémère par le fil de Philippe Petit, de même qu'était fragile le petit avion d'Alcock et Brown qui tentait pour la première fois de relier les deux bords de l'Atlantique, de même que demeure fragile et ténue la paix en Irlande du Nord entre les deux bords, Catholiques et Protestants, que le sénateur Américain George Mitchell fit de son mieux pour réunir à l'occasion du processus de paix de Belfast en 1998, et auquel Colum rend hommage dans *Transatlantic*¹⁵⁰.

La métaphore du fil déployée par McCann, et mise en avant par Sylvie Mikowski, est non seulement révélatrice de l'arsenal littéraire utilisé par l'auteur pour ficeler ses intrigues, mais signifie aussi, d'un point de vue diégétique, l'instabilité de la vie des personnages mccanniens.

2.1.1. La fratrie et les ravages de l'émigration

Au milieu du XX^{ème} siècle, la famille est envisagée en Irlande comme une micro-structure sociale essentielle. Elle est au cœur de la société catholique et nationaliste irlandaise et la jeune République porte aux nues les valeurs cohésives qu'elle est censée véhiculer au point que famille et politique deviennent indissociables, la première devenant une métonymie pour la seconde : « to both politicians and Churchmen, the family and the nation were inextricably linked and any threat to the Catholic family was seen as a threat to the stability of the society as a whole »¹⁵¹. Puis, à mesure que le pays est déserté par ses habitants, puis se modernise en s'invitant dans un système mondialisé, l'image de la famille évolue : « it is worth considering the collapse of a certain idea of [...] family, [...] as relating to a very real crisis in how wider communities are to function in an Ireland deeply implicated in global socioeconomic relations »¹⁵².

¹⁵⁰ Sylvie Mikowski, « Présentation pour la soirée d'entretien avec Colum McCann à la Maison internationale de Rennes », communication non publiée, le 6 juin 2014.

¹⁵¹ Grace Tighe-Lewidge, « Death in Marriage: The Tragedy of Elizabeth Reegan in *The Barracks* ». Anne Fogarty et John Brannigan (éd.), *Irish University Review: Special John McGahern Issue*, vol. 35, n°1, p. 96.

¹⁵² Michael Cronin, « Inside Out: Time and Place in Global Ireland ». *New Hibernia Review*, Art. Cit., p. 77.

L'émigration joue un rôle majeur dans le délitement de l'unité familiale. Or il se trouve que cette douloureuse page de l'Histoire de l'Irlande a directement touché la famille McCann :

Emigration has had an impact on McCann's family for generations. [...] Colum McCann's grandfather, Sean "Jack" McCann, who had taken part in the Easter 1916 Uprising in Dublin, had moved with his family to England in the late 1940s, and his family had grown up with a sense of alienation from Ireland. [...] McCann never met any of his grandparents, except for two visits to Jack McCann as he lay dying from gangrene¹⁵³.

Combiné à l'expérience plus universelle de la diaspora irlandaise, l'épisode de l'histoire familiale de McCann l'a indubitablement incité à ne pas faire l'impasse sur l'émigration dans ses textes. L'évocation des membres de sa famille qui sont sur le point de partir en Angleterre suscite chez Eileen, la narratrice de « A Word in Edgewise », un constat amer : « Sad to say, anyway, Larry and Paula look like they're emigrating too. [...] Little Kiaran [...] will grow up with an English accent. Dropping h's all over the place. A terrible shame » (*FSBR*, 160).

Dans la nouvelle « Sisters », la migration joue un rôle déterminant concernant le fossé qui s'établit entre les membres d'une même famille. La relation sororale est mise à mal, et les deux sœurs O'Dwyer, qui s'opposent dès leur plus jeune âge¹⁵⁴ finissent par rompre toute forme de communication. Sheona apprend par une personne extérieure à la famille que Brigid vit désormais en Amérique Centrale (*FSBR*, 11) tandis que Brigid ne fait jamais mention de Sheona aux religieuses de sa congrégation (*FSBR*, 18).

Dans *Let the Great World Spin*, c'est le lien fraternel qui est fragile, et ce dès l'enfance, car Ciaran explique qu'il a souvent ressenti de la jalousie pour son jeune frère¹⁵⁵. Une fois leur mère décédée, ils prennent physiquement leurs distances et Corrigan part vivre en Belgique, puis en Italie, pour finalement élire domicile à New-

¹⁵³ Joseph Lennon, « Colum McCann: Twenty-first-Century British and Irish Novelists ». Michael R. Molino (éd.), *Dictionary of Literary Biography, Op. Cit.*, p. 183.

¹⁵⁴ « [her life] a piece of bog cotton, mine as black as the water found when men slash too deep in the soil with a shovel. [...] [Me] on my way to the dancehall [...]. My sister stayed home. [...] I was hourglassy. [...] She was a house of bones » (*FSBR*, 1-3). La narratrice Sheona explique que leurs intérêts divergents ont donné naissance à une rivalité : « A sister I never really knew in the first place. We seldom talked. I never tried. I envied her that unused body that needed so little, yet I also loved her with a bitterness that only sisters can have » (*FSBR*, 3).

¹⁵⁵ « It might have been easy for me not to like Corrigan, my younger brother who sparked people alive, but there was something about him that made dislike difficult » (*LGWS*, 18).

York. Lorsque Ciaran l'y rejoint, Corrigan n'est là ni pour l'attendre à l'aéroport, ni pour l'accueillir chez lui (*LGWS*, 23). Lorsqu'il le retrouve, il s'enquiert simplement de savoir s'il a pensé à amener avec lui du thé d'Irlande (*LGWS*, 26). Entre eux, la communication est difficile, si bien que lorsque Corrigan ne refuse pas de répondre aux questions de son frère¹⁵⁶, ses réponses restent très évasives :

“You all right, Corr?”
“Never better.”
“So who beat you up?”
He looked away. “I had a run-in with one of the pimps.”
“Why?”
“Because” (*LGWS*, 27).

Dancer met aussi en scène le décalage qui existe entre Nureyev et sa sœur Tamara, les deux semblant n'avoir en commun que leurs parents. Dans son journal intime, cette dernière raconte qu'elle ne peut se résoudre à lui pardonner d'avoir quitté la Russie, ce que son père l'encourage pourtant à faire : « He said, *You must forgive, Tamara*. And yet there is nothing for me to forgive. What is to forgive? I had a brother, he is gone, that is all » (*D*, 126). Quand son mari, Ilya, suggère aussi qu'elle fasse table rase du passé, elle préfère éluder la question : « Then he asked me if I am not old enough yet to forgive. Forgive? Does it matter? There is a simple reality that there is no soap and the handle of the toilet is broken » (*D*, 317-318). L'expression « *I had a brother* » et le recentrement du personnage sur des réalités pratiques accentuent sa détermination à tenter d'oublier son frère. Quand elle le revoit après plusieurs décennies, leur éloignement semble se nicher au sein même de la langue : « For a while it seemed as if Rudik was speaking a foreign language » (*D*, 326).

Les années ont aussi gommé les liens que Nureyev entretenait avec sa mère lorsqu'il était petit, cette dernière ne reconnaissant pas l'adulte qu'il est devenu (*D*, 335), une situation qui fait écho à l'*incipit* de *Songdogs*, dans laquelle Michael Lyons ne semble pas voir son fils, de retour après des années d'absence, alors qu'il se tient tout près de lui et qu'il regarde dans sa direction. Nous voyons dans cette scène le signe que Lyons ne « reconnaît » pas son fils en ce sens qu'il le deshélite symboliquement, reprochant par la suite à Conor de ne pas lui donner de nouvelles et accueillant très froidement le fait qu'il ne soit de passage en Irlande que pour renouveler

¹⁵⁶ « And I knew then that there'd be no more. He had closed that path down, quick and hard, made a border; do not cross here [...] the silence of brothers » (*LGWS*, 31).

son permis de travail aux États-Unis (S, 14). De manière générale, la structure des binômes dysfonctionne dans les textes de McCann, ce dont l'incommunicabilité du couple est la preuve.

2.1.2. Incompatibilité, incommunicabilité et faillite du couple

McCann fait le choix de représenter le couple de « Stolen Child » sous un jour improbable, qui a pour effet de décrédibiliser l'union de Will et Dana tant elle semble vouée à l'échec. Padraic, l'éducateur de Dana, n'envisage cette union que comme un moyen pour les deux de mettre fin à leur solitude et d'atténuer les souffrances provoquées par un passé traumatisant. Dana est mise au ban de la société dès son plus jeune âge, car régulièrement séquestrée dans un placard par ses parents avant d'être enfermée loin de la société dans une institution pour enfants aveugles et violents. Will, de son côté, porte par sa paraplégie les traces de la guerre du Viêt Nam.

Padraic ne voit pas comment, sans emploi, Will pourra subvenir aux besoins de Dana, qui n'est pas encore insérée dans la vie active. Ainsi, quand le vétéran (que le texte prive de voix) rentre en scène pour la première fois dans la nouvelle lors de son mariage, le lecteur, qui a eu le temps de se familiariser avec Padraic par le biais de la focalisation interne, a déjà souscrit au point de vue de ce dernier. Comme Padraic donc, il ne voit en Will qu'un personnage unidimensionnel : un ancien combattant meurtri dont la fragilité transparaît physiquement mais aussi socialement, car il doit mendier pour vivre.

Le couple qu'il forme avec Dana n'est pas sans rappeler le duo beckettien de Hamm et Clov, dans *Endgame* (1957), où les personnages sont condamnés à observer le processus inaltérable de leur décrépitude dans un monde où plus rien ne subsiste. Dans la pièce, le rapport d'âge entre Hamm et Clov est le même que celui entre Will et Dana. Dans « Stolen Child », on apprend en effet que Will a plus du double de l'âge de Dana (FSBR, 103) tandis que dans *Endgame*, Hamm est une figure paternelle pour Clov : « Hamm: It was I was a father to you »¹⁵⁷. Hamm, à lui seul, cumule les

¹⁵⁷ Samuel Beckett, *Endgame* (1957), Londres, Faber and Faber, 1964, p. 29.

handicaps de Will et Dana (la paraplégie¹⁵⁸ et la cécité¹⁵⁹) tandis que la démarche raide et mal assurée de Clov évoque celle de Dana, détaillée lors de la cérémonie du mariage¹⁶⁰. Clov est toutefois un meilleur relai visuel pour son binôme car sa vue à lui n'est que défaillante¹⁶¹.

La complémentarité physique du couple beckettien se retrouve donc dans celui formé par Dana et Will : « 'Got the legs back. [...] And a pair of eyes for her. [...] We'll look after each other' » (*FSBR*, 108-109). Chez Beckett, Clov dépend entièrement de Hamm pour se nourrir et survivre, car ce dernier est le seul détenteur de la clé du garde-manger¹⁶². Cet avantage le met dans une position de supériorité dont il abuse pour inciter Clov à demeurer auprès de lui. Ce rapport de force lié à la nourriture se retrouve chez McCann mais il est subverti, car le personnage le plus vieux du couple, Will, n'est pas en mesure de subvenir aux besoins de Dana : « he regularly rattled a tin can, negotiating his chair through the crowd » (*FSBR*, 104). Le ressort d'écriture de la nouvelle conduit donc le lecteur à considérer le mariage sur lequel elle aboutit comme une union peut-être encore plus vouée à sa perte que celle du couple beckettien.

D'après Colm Tóibín, la faillite du couple est un trait récurrent de la littérature irlandaise : « there is no Irish [text] which ends in a wedding, or a match being made.

¹⁵⁸ « *In an armchair on castors [...] Hamm* », (*ibid.*, p. 11) Sa paralysie est confirmée dans le dialogue p. 16, 22 et 23 : « Hamm : I can't stand. [...] Take me for a little turn. (Clov goes behind the chair and pushes it forward). [...] We need a proper wheel-chair ».

¹⁵⁹ « Hamm : One day you'll be blind, like me » (*ibid.*, p. 28).

¹⁶⁰ « She shuffles down the steps of the aisle with the help of the priest [...] The heels of Dana's shoes catch in her dress but she regains her footing » (*FSBR*, 108). Dans *Endgame*, on peut lire le détail suivant à propos de Clov : « *Stiff, staggering walk* », dans Samuel Beckett, *Endgame, Op. Cit.*, p. 11.

¹⁶¹ Dans l'extrait suivant, on apprend que la vue de Clov baisse, un handicap qui s'ajoute à la raideur de sa démarche :

Hamm: How are your eyes?

Clov: Bad.

Hamm: How are your legs?

Clov: Bad.

[...]

Clov: I can't sit (*ibid.*, p. 14-16).

¹⁶² *Ibid.*, p. 13 :

Hamm : I'll give you nothing more to eat.

Clov : Then we'll die.

Irish fiction is not like that; Irish fiction is full of dislocation and displacement »¹⁶³. Si McCann déroge à cette règle en faisant aboutir « Stolen Child » sur un mariage, c'est pour mieux en pointer l'absurdité, ce que rappelle aussi John Cusatis :

A match is made though in typical McCann style. It is hardly a predictable match. Dana, a sixteen year old African-American blind girl, marries Will, a poor, legless, white Vietnam veteran more than twice her age. The wedding is not a solemn occasion. The priest is drunk¹⁶⁴.

Le thème de l'incompatibilité du couple¹⁶⁵ fait l'objet d'un traitement particulier dans la nouvelle « From Many, One », qui se concentre sur le récit d'un personnage qui découvre fortuitement l'activité secrète de sa femme artiste. Alors qu'il est convaincu qu'elle passe ses journées dans son atelier à customiser des pièces de monnaie, une coïncidence l'amène à découvrir qu'elle est aussi strip-teaseuse. Le serveur du pub qui jouxte le club de strip-tease, dans lequel le mari est en train de boire un verre, la trahit sans le vouloir auprès de ce dernier lorsqu'en le voyant triturer une pièce de monnaie peinte qu'il a récupérée dans la serre, il explique qu'il en a d'autres dans son tiroir-caisse, toutes fabriquées par l'une des danseuses du club voisin¹⁶⁶.

Le titre de la nouvelle, qui reprend la devise américaine *E Pluribus Unum*, a cela d'ironique qu'on peut penser que la femme du narrateur, qui n'est nullement contrainte au strip-tease, se prête à l'exercice parce qu'elle est galvanisée par le contact avec la diversité des clients du club et qu'elle se construit individuellement au travers de leur regard. « From Many, One » est bien sûr également une référence à la monnaie américaine qui est au cœur de la nouvelle (et qui porte les inscriptions en question), devenant un signifiant plus efficace que le verbe.

La nouvelle courte (quatre pages) déplace en effet le sujet central du texte – la duperie – pour se concentrer sur les pièces en tant qu'*artefacts*, et ce dès l'*incipit* :

¹⁶³ Colm Tóibin (éd.), *The Penguin Book of Irish Fiction*, Londres, Penguin, 1999, p. xxiii.

¹⁶⁴ John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 36-37.

¹⁶⁵ Elle se manifeste à plusieurs reprises par la violence, notamment dans *Let the Great World Spin*, où Kid (le génie de l'informatique) raconte comment le son de la radio lui évite d'entendre les querelles de ses parents (*LGWS*, 187-188), ou dans *Dancer*, où Yulia endure régulièrement les coups de son mari (*D*, 145 et 160). Il se peut aussi que les couples ne soient tout bonnement pas/plus amoureux, comme dans « A Word in Edgewise » (*FSSBR*, 163) ou dans *Let the Great World Spin* (*LGWS*, 304).

¹⁶⁶ « One of the afternoon dancers there makes them » (*FSSBR*, 114).

I used to love the way she painted quarters. There were many fabulous colours that she could concoct on them. Don't ask me how she got them to stick because she had big stubby fingers for a little woman and she must have used a very small paintbrush. [...] There were rows and rows of them, all painted (FSBR, 111-112).

Dans ce passage, l'usage de la prétérition en dit long sur la stratégie d'évitement que le narrateur met en œuvre pour ne pas parler de ce qui devrait être le point nodal de son récit : en l'occurrence, l'activité de strip-tease de sa femme. Cette technique de la rétention est typique des nouvelles minimalistes (dont Colum McCann reconnaît l'influence, en expliquant que « From Many, One » a été écrite alors qu'il lisait Raymond Carver¹⁶⁷) dans lesquelles,

A l'événement décisif, on substitue souvent les apparences du non-événement. La narration opte ainsi corollairement pour un décalage de l'histoire par rapport à sa péripétie majeure, qui se trouve décentrée et marginalisée, abordée tangentiellement, ou bien encore, confinée à une référenciation oblique ou allusive. Parfois même, elle n'est pas saisie du tout dans les limites du récit : l'action s'est produite en amont ou doit se produire après la fin, obéissant à une logique soit de prodromes soit de séquences¹⁶⁸.

Ce n'est qu'à la dernière page que le lecteur comprend pourquoi les pièces ont été le sujet principal de la nouvelle, quand elles se transforment en pièces à conviction et qu'elles revêtent une valeur symbolique, devenant des métaphores du travestissement, transformées et repeintes par une femme elle-même janiforme.

L'aporie qui définit la nouvelle minimaliste se manifeste aussi dans des dialogues réduits à l'essentiel :

Les dialogues disent peu, mais traduisent diversement les heurts et les malentendus entre les personnages, comme ils miment des faillites communicationnelles. Plus qu'ils ne véhiculent une information vitale au déploiement de l'intrigue, ils témoignent de la difficulté de prendre langue avec l'autre ou avec le monde. [...] Chez les minimalistes le personnage est tout en extériorité [...] les détails de surface et les dialogues remplacent les commentaires introspectifs¹⁶⁹.

Dans « From Many, One », précisément, on ne trouve qu'un seul dialogue, en forme de joute verbale entre le mari et sa femme :

¹⁶⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. : « I was reading Carver at that time. Carver is all over that story. This story also deals with a thing that happened to me, because when I was at the university of Texas, I was a bartender and we used to get a lot of girls coming in with a lot of colored coins. And I said what's this story with these colored coins? And they told me that it was the strippers who used them ».

¹⁶⁸ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 60.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

That's my studio for crissake.' She said the 'my' real loud.
'It's my house,' I said.
'It's my work'
'You're my wife'
'And you're my goddamn husband' (*FSBR*, 112).

Cet échange a lieu lorsque la femme découvre que le mari a pénétré dans son atelier, alors que tous deux s'étaient tacitement accordés pour considérer cet espace comme « son espace » (« her space » (*FSBR*, 111)). Ce que Florian Tréguer appelle la « faillite communicationnelle » à propos des couples dépeints dans les nouvelles de Richard Ford, transparaît bien dans ce dialogue, car les protagonistes pointent le mariage comme un contrat d'appartenance mutuelle : de la revendication de posséder un lieu, ils glissent vers celle de posséder l'humain (« It's my house → It's my work → You're my wife »). Ce rapport de force semble donc résumer leur vision du mariage, qui s'est évidé de tout sentiment amoureux, et dont ils ont oublié jusqu'à la date précise : « We'd been married for three years, around Valentine's Day but we'd both forgotten » (*FSBR*, 113). La nouvelle minimaliste « dépeint l'usure du désir dans la routine domestique, la lassitude du couple et les mariages qui partent à vau-l'eau »¹⁷⁰.

La « routine domestique » est suggérée dans la scène finale qui a lieu dans la cuisine, une pièce de la maison qui est aussi mentionnée dans l'*incipit* : « There were times I'd watch her from the kitchen » (*FSBR*, 111). La double allusion à la cuisine dans ce texte très court, où chaque mot est essentiel¹⁷¹, sert donc à inscrire de façon encore plus forte la nouvelle dans le courant minimaliste, puisque selon Robert Rebein, cette pièce de la maison est une localisation récurrente dans les nouvelles du type : « the typical minimalist story, post-Carver, is set in a narrow domestic space usually the living room or kitchen »¹⁷².

Peu d'indications sont données sur le sentiment du personnage dans cette cuisine, juste après la révélation, si ce n'est qu'il est incrédule lorsqu'il l'entend s'adresser à lui en utilisant le surnom « honey » :

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷¹ On se souvient de ce qu'a dit John McGahern à propos du genre de la nouvelle : « every word counts in it » (Liliane Louvel, Gilles Menegaldo et Claudine Verley, « John McGahern – 17 novembre 1993 ». Jean Brihault et Liliane Louvel (dir.), « John McGahern », dans *La Licorne*, Poitiers, UFR Langues et Littératures, 1995, p. 29).

¹⁷² Robert Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 36-37.

Laura got home, late, and just went straight to the greenhouse. She looked awful young and pretty. She swept past me and said: 'You look tired, honey.' She actually said that. She said 'honey'. I sat there, in the kitchen, wondering what sort of face she was drawing this time (*FSBR*, 115).

On n'en sait pas davantage sur ses impressions, ce dernier paragraphe étant l'*excipit*. La frustration du lecteur est due à la « distance » et le « détachement, à la faveur d'une prose sèche, sans affect, qui verse à l'occasion dans le désabusement »¹⁷³.

Toutefois, McCann prend quelques libertés par rapport à ce critère central du minimalisme classique en donnant accès au psychisme du personnage, lequel devrait normalement être

limité quand il n'est pas rigoureusement exclu. Seuls ses actes, ses paroles et ses silences disent le personnage et traduisent obliquement son activité de conscience. Naturellement, sous cette optique, ce qui est omis ou retranché par la narration compte autant que ce qui est dit effectivement¹⁷⁴.

Le flux de pensées nous amène au plus près de l'activité mentale du personnage, qui justifie son intrusion dans la serre : « I was trying to fix her old Karmen Ghia [her car], looking for a screwdriver so I could take off the clips off the distributor cap. They were rusted on. So I went into the greenhouse where I reckoned there were some extra tools » (*FSBR*, 111-112). À première vue, l'homme ne semble s'y être introduit qu'une fois, et parce qu'il avait un besoin particulier. Or quelques lignes plus bas, on comprend qu'il était déjà rentré dans l'atelier guidé par sa curiosité :

Once I woke up and caught her sitting beside the bed, drawing my face on one of these quarters. [...] Boy, did I ever want to see that one. But I looked and looked in the greenhouse, and I never found it. [...] I searched for hours, under the table, in all the plant pots, down under the wrought-iron stand, on the ledges, but it never showed up (*FSBR*, 113).

Par ces affirmations contradictoires, le lecteur perçoit que le narrateur homodiégétique passe certaines choses sous silence et qu'il est le seul maître de la narration. La manipulation (par omission ou par travestissement de l'information de la part du narrateur) est un thème récurrent, presque un trope, dans de nombreux autres textes de McCann, dans lesquels les personnages s'engouffrent dans un abîme de mensonges.

¹⁷³ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins, Op. Cit.*, p. 60. Robert Rebein avait déjà mentionné l'importance de ce que Florian Tréguer appelle « la prose sèche » : « The language is flat and unadorned » (*Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism, Op. Cit.*, p. 36-37).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

2.1.3. Déclinaisons du mensonge

Colum McCann semble aimer à jouer avec les variations sur un même thème dans sa prose, et le mensonge lui permet d'explorer une nouvelle modalité de l'absence. Rares sont les exemples où il n'est qu'anecdotique, servant simplement à garder la face¹⁷⁵. Le plus souvent, le mensonge approfondit une importante faille communicationnelle, et il est même parfois nuisible en ce qu'il peut avoir des effets à long terme. Ainsi, l'attrait pour l'argent conduit Sean Donnelly (« A Basket Full of Wallpaper ») à mentir à ses parents en ne leur donnant pas tout son salaire pour aider la famille à survivre (*FSBR*, 44¹⁷⁶). L'adolescent, frustré par la misère et la nourriture qui vient à manquer (*FSBR*, 40), se laisse aussi tenter par le vol et dépossède son employeur Osobe de vingt livres (*FSBR*, 46), une malhonnêteté qui le met dans l'embarras car ce dernier lui témoigne une grande générosité :

After a while, Osobe turned and came over towards me [...] With his right hand, he reached into his overalls and gave me a hundred pounds in ten new notes, 'For your school.' I could feel the other twenty pound note riding up in my sock and as I backed out the door a sick feeling rose in my stomach (*FSBR*, 46-48).

En lui donnant l'argent de la main droite, Osobe incarne littéralement la droiture, et, lorsque des années plus tard, Sean apprend qu'il vient de mourir, c'est l'homme intègre qu'il pleure :

It was a pathetic gesture, but I rode my bicycle around London that night. I ploughed along to no particular place, furious in the pedals. Blood thumped in me. Sweat leaped from my brow. [...] A road in Ireland rose up [...] a road long gone, a road flung out elsewhere, a road that was still within me somewhere. I found myself down by the Thames in the early morning [...] I dropped a single twenty pound note into the water and watched it as it spun away very slowly, very deliberately, with the current, down towards some final sea, to fête the dead, their death, and their dying too (*FSBR*, 50-51).

¹⁷⁵ Comme c'est le cas pour Kevin (« Hunger Strike ») qui, pour ne pas paraître ignare, prétend connaître la Lituanie, le pays d'où vient l'homme avec qui il apprend l'art du kayak : « 'Do you know where that is?' 'I do aye.' But the boy knew nothing of Lithuania » (*ETCM*, 102-103). Le garçon a aussi recours au mensonge pour éviter de froisser la femme de son *mentor*, à qui il se refuse de dire qu'il n'apprécie pas sa soupe (*ETCM*, 130).

¹⁷⁶ Il garde son argent pour boire en cachette des bouteilles de cidre avec ses amis. Conor (*Songdogs*) se souvient qu'il volait régulièrement de l'argent à son père pour les mêmes raisons : « And afterwards, I would steal pound notes from his pockets. I would go downtown to buy flagons of hard cider, then return along the riverbank » (*S*, 17).

En hommage à Osobe, et pour se déculpabiliser, il décide donc de se délester des vingt livres injustement acquises qui lui ont toujours pesé sur la conscience.

Dans « Hunger Strike », la symbolique du vol est très forte puisque la cupidité de Kevin, mise en évidence par les dix-huit livres qu'il dérobe à sa mère (*ETCM*, 93) ainsi que de manière plus symbolique par son incapacité à jeûner (alors qu'il a essayé de s'engager dans une grève de la faim dans un élan de solidarité avec son oncle), le place en opposition drastique avec celui à qui il aimerait tellement ressembler.

Autant que l'argent et les objets, le langage est détourné dans *This Side of Brightness*, où la belle-fille de Nathan Walker, Louisa, choisit les objets qu'elle subtilise dans l'appartement qu'elle partage avec lui en fonction de la valeur sentimentale qu'ils ont à ses yeux. Pour payer ses doses d'héroïne, elle revend les cadres à photographies et les touches du piano familial (*TSB*, 182), si souvent utilisé par son mari et sa belle mère (*TSB*, 150), tous deux défunts. Quand Nathan Walker lui demande si elle a déposé les objets au mont-de-piété, elle s'insurge : « 'Course not. What you think I am. A thief?' [...] 'You saying I soaked his frame?' [...] 'After all I do around here? Cook and clean. Keep you near your grandson. You know, I could live anywhere I want. And you tell me I'm a thief?' » (*TSB*, 168). La manipulation de Louisa, prolongée par le chantage affectif à son fils (*TSB*, 184) trahit un besoin de s'inventer des histoires dans un quotidien que le bonheur a déserté.

S'il est vrai qu'il n'est pas rare que les mères mccanniennes se fassent les complices du mensonge de leur enfant¹⁷⁷, la nouvelle « Wood » est particulière en ce sens que c'est la mère qui est l'instigatrice du mensonge et qui y embrigade son fils Andrew. La nouvelle est sous-tendue par un dilemme qui la présente partagée entre le besoin d'argent pour nourrir sa famille et la volonté de respecter le choix politique de son mari, qui s'est toujours opposé aux défilés orangistes : « Daddy says he's [...] a

¹⁷⁷ Ces mensonges visent à ne pas froisser les pères craints. Dans *Dancer* aussi, la mère de Nureyev couvre son fils en cachant à son mari ses activités liées à la danse : « She tries to hold him back from dancing in case his father comes home, but often she relents, tells him not to make too much noise, turns her back as if she can't see » (*D*, 39). Et dans *Songdogs*, Conor se souvient que, petit, il tentait d'impressionner son père par ses prouesses fantasmées que lui laissait raconter sa mère : « He'd wander around the table, put a hand to the back of my head, rub my hair: 'How's my young fella today?' I'd tell him that I'd scored a hat-trick in a schoolyard football match. He'd put his hands into the pocket of his waistcoat and say: 'Good on ya, lad, good on ya,' and then lean his head down to his plate of food, every now and then looking up and winking at me, saying, 'Hat-trick, huh?' Moments like that I loved him hugely, admired his bigness, but Mam sat at the end of the table and said nothing, all the time knowing that I hadn't played football after school at all » (*S*, 163).

good Presbyterian [...] but it's just meanness that celebrates other people's dying. He doesn't allow us to go to the marches » (*ETCM*, 23). Or on apprend que la mère vient d'être contactée par les Orangistes pour façonner des poteaux qui supporteront les bannières du défilé annuel (*ETCM*, 21), car elle tient la scierie familiale depuis qu'une mauvaise chute a paralysé son mari. Elle sait qu'en acceptant de fournir le bois, elle cautionne un mouvement politique que son mari abhorre, mais privilégiant la cause économique à l'idéologie, elle prend la décision de ne pas lui en parler (*ETCM*, 21 et 37). À ce titre, « Wood » amène la problématique du loyalisme au cœur de la sphère familiale¹⁷⁸.

Le garçon se met au travail avec entrain, excité par la clandestinité de l'activité¹⁷⁹. Dans un premier temps, tout laisse à penser que l'implication d'Andrew par sa mère dans un travail d'adulte est prématurée. Le texte renvoie au physique du garçon qui flotte dans les bottes de son père (*ETCM*, 20) d'une part, et que ce dernier ressent l'irrésistible envie que sa mère le tire sur des rondins de bois (un jeu qu'avait inventé son père) alors qu'il s'affaire auprès d'elle : « while Andrew does a man's work, he still longs for his mother to pull him along on the logs she hauls through the snow »¹⁸⁰. Mais à mesure que l'on parcourt la nouvelle, on comprend que de simple participant au secret, Andrew en devient un acteur fondamental, conseillant sa mère sur les marches à éviter pour qu'elle ne se fasse pas découvrir en faisant grincer les marches de l'escalier (*ETCM*, 27), puis mentant à son père (*ETCM*, 35-36).

Lorsque les deux se mettent au travail, le bruit devient une composante essentielle de la nouvelle et la tension atteint son paroxysme :

The headlights were off and she kept the throdle steady so as nobody would hear. [...] The logs scraped along the ground behind the tractor and they made a sound like they were nervous too. [...] The chains rattled and I held my breath. [...] Mammy said hush to me. [...] Daddy might hear something. The engine was like the sound of a cough rising [...] I gave her a wave and she smiled and turned again (*ETCM*, 19-20). Mammy whispered (*ETCM*, 22). I waved Mammy on. She put her boot down hard on the brake, releasing the lock – it clicked a loud click – [...] the logs made a groan against the ground. [...] Mammy drove the tractor all the way in

¹⁷⁸ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 121

¹⁷⁹ « There was ivy on the walls and it looked like our secret was climbing up the vines to Daddy's room » (*ETCM*, 22) « Each night it was like we were digging a secret tunnel » (*ETCM*, 31). La formulation qu'il emploie, « our secret » (et non pas « her secret »), montre bien qu'il accepte le rôle que sa mère lui demande de jouer et prend volontiers part à la duperie.

¹⁸⁰ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 121.

and now the sound was different, softer, the tyres rolling over sawdust. [...] My throat fell dry (ETCM, 23). Mammy turned the machine on. It clattered and she looked like she wanted to tell it to be quiet (ETCM, 26).

Elle tient au fait que les signes de nervosité sont projetés sur les objets [« The logs [...] made a sound like they were nervous too »], que le bruit des machines anthropomorphisées supplante celui des humains (« cough », « groan »), au point que ces derniers ne s'autorisent même plus à respirer (« I held my breath »). Empêchée, la parole est remplacée par le langage corporel (« wave », « smile », « turn »), et les murmures sont ceux du complot. La conspiratrice élimine les traces de son activité sur le sol et se défait de l'odeur de sciure : « Mammy took a rack to the snow to get rid of all the footprints and tyre marks [...]. Mammy washed her hands in the sink so Daddy wouldn't smell the wood » (ETCM, 27). Quand son mari remarque qu'elle a les mains froides, elle improvise un alibi et énonce son mensonge : « I heard Daddy say, 'Your hands are cold, love.' She coughed and said, 'I was just checking on the weather' » (ETCM, 27). Ce n'est donc plus avec son mari que la mère fait couple, mais avec son fils, et l'expression qu'elle utilise quand elle commence la découpe du bois (« Let's get cracking » (ETCM, 23)) revêt un double sens évident : appel au travail, l'expression n'est pas sans convoquer le sémantisme de la fêlure / la faille (*a crack*) qui est en train de fissurer irréversiblement la relation conjugale.

2.2. Indétermination des rôles : la problématique parentale

Les textes de Colum McCann, où la famille occupe le premier rang, suivent la tendance des « family fictions »¹⁸¹ de la fin du XX^{ème} siècle à présenter cette dernière comme une menace pour l'épanouissement infantile : « In the latter half of the twentieth century, it is increasingly evident that family is not always a safe haven for children [in literature] and may in some circumstances be a threatening and disruptive environment »¹⁸². Alors que la famille fait partie des « groupes primaires

¹⁸¹ Un terme utilisé par Nicolas Tucker et Nikki Gable dans *Family Fictions: Anne Finn, Morris Gleitzman, Jacqueline Wilson and Others*, Londres, Continuum, 2001.

¹⁸² *Ibid.*, p. 26-27.

d'appartenance »¹⁸³ et qu'elle « est une composante essentielle de la construction de l'identité »¹⁸⁴, elle ne joue pas son rôle chez McCann

Dans les familles éclatées que nous présente McCann, ce sont les femmes qui pallient l'insuffisance, voire l'absence, de leur mari. Paradoxalement, malgré l'aspect déterminant de leurs tâches, elles sont éclipsées par ces figures paternelles, lesquelles sont propulsées au cœur du texte par des enfants qui cherchent à combler l'absence de patriarcat par les mots. Ainsi, les femmes se retrouvent à devoir lutter pour affirmer leur autorité auprès de leurs enfants, tout en essayant de compenser le besoin d'un référent masculin que ces derniers manifestent.

2.2.1. Dégradation de la figure paternelle

La défaillance des pères mccanniens revêt des formes variées. Bien souvent, ils sont morts¹⁸⁵, malades¹⁸⁶, introvertis¹⁸⁷, ou bien ils ont déserté le domicile¹⁸⁸. D'autres sont endeuillés et s'enfoncent dans le chagrin, comme c'est le cas dans « Sister », où le père est trop absorbé dans la tristesse pour se rendre compte que ses deux filles s'aventurent sur des pentes dangereuses : « He stayed unaware of Brigid's condition, still caught in the oblivion caused, many years before, by the death of our mother – lifted from a cliff by a light wind while out strolling » (*FSBR*, 3). Quand l'une est

¹⁸³ Jean-Claude Ruano-Borbalan, « Introduction générale : la construction de l'identité ». Catherine Halpern et Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, Paris, Sciences Humains Editions, 2004, p. 4 : « Une deuxième sphère d'appartenance est constituée par les institutions culturelles, religieuses ou politiques. Enfin, une part notable de la construction identitaire s'effectue dans la relation, conflictuelle ou non, avec l'instance sociale ou politique par excellence depuis plusieurs siècles : l'État-nation ».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁸⁵ Comme c'est le cas pour le père de Zoli, celui de Clarence Nathan dans *This Side of Brightness*, celui de Kevin dans « Hunger Strike » ou celui de Michael Lyons dans *Songdogs*.

¹⁸⁶ À l'instar du père d'Andrew dans la nouvelle « Wood » ou de Michael Lyons (*Songdogs*).

¹⁸⁷ Comme le montrent les cas du père de Sean dans la nouvelle « A Basket Full of Wallpaper », de celui de Brigid et Sheona dans « Sisters », ou de celui de Katie, dans la nouvelle « Everything in This Country Must ».

¹⁸⁸ À l'image du père des frères Corrigan, de Jazzlyn, des jumelles Jaslyn et Janice (*Let the Great World Spin*), ainsi que de Dana dans « Stolen Child », de Rudolf Nureyev (*Dancer*), de Lottie Erlich (*TransAtlantic*), ou de Conor (*Songdogs*).

anorexique¹⁸⁹, l'autre, Sheona, multiplie les partenaires sexuels¹⁹⁰ compromettant ainsi la réputation de la famille dans le village. C'est l'un des clients du père qui lui ouvre les yeux en traitant sa fille de « petite putain » (« wee whore » (*FSBR*, 2)), ce qui lui fait l'effet d'un électrochoc qui ne le pousse toutefois pas au regain d'autorité mais au redoublement du chagrin : « I heard him weeping » (*FSBR*, 2).

La figure du père mccannien n'a rien à voir avec celle omnipotente et autoritaire d'un John McGahern par exemple, et le rôle inexistant que jouent les pères au sein du foyer n'a d'autre effet que de pointer l'insoumission des enfants. Le comportement de Sheona rappelle celui de Katie, la jeune narratrice de « Everything in This Country Must », qui ne fait pas mystère de son expérience sexuelle débridée (« Boys from town [...] come to the barn for love » (*ETCM*, 7)) et dont la posture lorsqu'elle essaie de sortir son cheval du lit de la rivière où il est coincé est suggestive : « I stretched wide like love and put one foot on the rock [...] and one hand on the tree branch above it » (*ETCM*, 3). Ici non plus, le père ne se préoccupe pas de la vie que mène sa fille, trop affecté par la mort de sa femme et de son fils quelques années plus tôt.

Quand la fille est hypersexualisée, le père est au contraire présenté comme un personnage impuissant, comparé tantôt à un arbre isolé (*ETCM*, 6), tantôt à un mannequin sans âme (*ETCM*, 7). Katie insiste aussi sur son air effrayé :

Father moved slow and scared like someone travelling deep through snow except there was no snow, just flood, and Father was frightened of water, always frightened. [...] Father is always full of fright for the losing of Mammy and Fiachra (*ETCM*, 3-4).

Dans ce court passage, quatre adjectifs renvoient au champ lexical de la peur. Trois d'entre eux précèdent des compléments d'objet (signifiant l'objet de la peur : l'eau et un événement familial) tandis que l'avant-dernier n'a aucun objet et fait donc de la peur un élément constitutif du père.

Et lorsque Katie pose son regard sur une flaque qui s'étend aux pieds de celui-ci, dont les vêtements sont trempés à cause de la mission de sauvetage, sa faiblesse est plus évidente encore : « his chin was long to his chest and there was a puddle at his feet » (*ETCM*, 11). Il apparaît comme un enfant vexé chez qui un trop-plein d'émotion aurait

¹⁸⁹ « My older sister, Brigid, succeeded with a spectacular anorexia » (*FSBR*, 2).

¹⁹⁰ « I gave myself. [...] My promiscuity was my autograph » (*FSBR*, 1-2).

causé l'énurésie¹⁹¹. Le terme latin *infans* désigne un enfant qui n'est pas encore doué de langage. De fait, le père est mutique avec les soldats et communique peu avec sa fille. Alors que l'eau déferle sur son cheval et qu'il faut d'urgence prendre une décision, il n'est pas capable d'agir, ni même de formuler la moindre phrase : « he looked across the river at me and I think what he was telling me was, *Drop the rope girl*, but I didn't. [...] and all the time Father was saying but not saying, *Drop it please Katie drop it, let her drown* » (ETCM, 6). En outre, comme un enfant qui apprendrait à parler, il agit par mimétisme : alors que de coutume il appelle Katie « girl », il semble soudain inféodé au langage des autres. Le « *Okay Luv you're all right now* » (ETCM, 7) du soldat britannique revient dans l'encouragement du père : « Father's hands were on my shoulders keeping me warm and he said, *It'll be all right now love* » (ETCM, 8-9). Tout se passe donc comme si le père cherchait à s'approprier la virilité du soldat en copiant son langage, et ainsi remédier à l'inversion des rôles au sein de la famille désormais réduite qu'il forme avec sa fille. Katie est celle qui prend les décisions (« He was angry at me for asking the soldiers to tea » (ETCM, 11)) et son ascendant sur son père transparait aussi physiquement : « I am taller than Father since my last birthday, fifteen » (ETCM, 3). En dépit de la tentative du père de faire autorité, il continue de régresser et de s'affaiblir après le départ des soldats, où les sanglots reprennent le dessus sur le langage articulé :

Father start[ed] low noises in his throat and I didn't turn away from the window because I knew he would be angry for me to see him. Father was sniffing, maybe he forgot I was there. It was going right down into him and it came in big gulps like I never heard before (ETCM, 16).

Cette inversion du rapport de force entre le père et l'enfant se retrouve dans *Songdogs*. Quand Conor retrouve son père, celui-ci est devenu presque sénile et n'a rien

¹⁹¹ Une autre hypothèse de lecture serait d'envisager la posture du père et la flaque d'eau à ses pieds comme les preuves de sa sénilité et de son incontinence : quand la flaque d'eau au sol rappelle toujours une flaque d'urine, le menton ramassé ainsi que la tête penchée contribue à le présenter comme un vieillard recourbé. Cette lecture illustrerait tout aussi bien l'inversion des rôles.

à voir avec la figure virile dont il se souvient¹⁹². Du corps du père robuste, il ne reste que les mains, sur lesquelles Conor s'attarde à plusieurs reprises (S, 5, 97, 123, 150, 163 et 164). Bertrand Cardin souligne que l'attention du personnage portée à ce fragment du corps trahit la crainte qu'elles représentaient pour lui lorsqu'il était petit :

Lorsque la narration joue, par perversion optique, à grossir démesurément une main [...] elle vise à réduire la figure paternelle à ce membre, par synecdoque. Pour convaincre le lecteur, le narrateur [...] joue de la distorsion de l'image du sujet, lequel, selon l'intentionnalité du narrateur doit être perçu comme redoutable, effrayant. La main est signe de puissance, de domination, de suprématie, donc métonymie idéale de la figure paternelle et du surinvestissement de son rôle d'autorité¹⁹³.

La vigueur d'antan était alors fantasmée par le jeune Conor qui idéalisait un homme souvent absent, absorbé par sa passion pour la photographie. Des années plus tard, en se replongeant précisément dans les clichés photographiques de la famille, Conor constate que ceux-ci sont les premiers témoins des prémices du déclin physique du père des années plus tôt :

His chest had begun to sag just a little so that he would sometimes pinch at his nipple to make it look hard. I remember now that he sucked in his belly and put his hands over the side of his love handles to seem slim. There was still a drama to him. Up on the roof the hammer was raised high, an arm cocked histrionically to show a muscle. [...] He had begun to comb his hair across, to cover up the large bald spot. [...] It was long enough that it sometimes blew out and fell to his shoulder. He licked his fingers and pasted it back (S, 164).

¹⁹² « I saw the old man walking towards the strongarm machine, a giant lopsided stride as if he's just stepped out of an advertisement for very strong cigarettes, like he always walked – even when I hated him I loved him for the gigantic way he walked [...]. Behind my back the old man was standing by the machine with the giant hammer in the air [...]. Mam and I moved towards the edge of the car park, and I was wondering if my father was the one sounding out the trilly muscleman bell as we tramped down weeds at the side of a field » (S, 173-174). Dans *This Side of Brightness*, McCann a de nouveau recours à l'image du stéréotype masculin représenté dans les publicités pour les cigarettes pour signifier la virilité : « soon he joins other men, construction workers, who look as if they might have stepped out of advertisements for very strong cigarettes » (S, 194). De plus, Eleanor ressent de la fascination pour son père à l'occasion d'une fête foraine également : « They are standing by the strongarm machine. The bell on the machine is at the very top – where it says STRONGMAN EXTRAORDINARY! – and Eleanor is sure that her father is the one who has just slammed down the hammer. He is smiling; his belly is full and proud; and his cheeks are puffed out » (TSB, 74).

¹⁹³ Bertrand Cardin, *Miroirs de la filiation : Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2005, p. 85.

La vieillesse affaiblit l'image paternelle de Lyons dont les simagrées sont perceptibles dans les poses qu'il prend pour paraître plus jeune, ce qui a tout à la fois pour effet de le décrédibiliser et de le faire apparaître plus fragile donc plus humain :

c'est [...] par ce processus [la vieillesse] que le père devient vulnérable et s'humanise. [...] Les rôles sont inversés à la fin du roman puisque c'est le fils qui frotte et lave les cheveux de son père dans son bain sur sa demande (S, 205) [...] Les rôles permutent comme le souligne l'attitude physique des personnages opposée à celle qu'elle était auparavant. [...] Il se tient debout [...]. Parallèlement c'est maintenant le père qui courbe l'échine : « he hunched himself up » (S, 206) intimidé par la menace imposante que représente le fils auquel il confesse : « Ya look like a bloody executioner there » (S, 206)¹⁹⁴.

Pendant son séjour auprès de son vieux père, Conor endosse le rôle de protecteur et nourricier, et ce n'est qu'à la toute fin du roman, quand celui-ci s'apprête à repartir, que son père reprend ses fonctions en prenant soin de le couvrir pendant la nuit et de lui préparer son petit-déjeuner le lendemain (S, 193).

La scène du bain dans *Songdogs*, qui transmet la même idée d'une sénilité ou une régression infantile du père, trouve un écho dans « Wood », où le fils aide son père paralysé dans le rituel du rasage :

I got the soap on his face and took the blade – Daddy calls it a straightblade – and started like Mammy does, at the bottom of his neck where he has all these tiny little bumps. He closed his eyes like always. The blade went slow. I didn't want to cut him, but he told me to go faster not to worry, it was a better shave if you went quicker. You'll do it one day yourself, son, he said. [...] [I] went along his cheeks to his sideburns. His eyes stayed close. I went quickly over the left side of his face. Good lad, he said (ETCM, 34-35).

L'acte qui pourrait apparaître comme une initiation est ici subverti, d'abord parce que le rite n'est pas accompli sur le garçon lui-même, mais sur son père¹⁹⁵. De plus, il pourrait se lire comme un simulacre de parricide, le fils tenant entre ses mains une lame, et donc la vie de son père. Enfin, bien que son père lui prodigue quelques conseils, Andrew se fie à la technique de sa mère pour mener à bien sa mission.

Dans cette scène censée établir une certaine complicité entre les deux personnages, Andrew se révèle dans toute sa duplicité puisqu'il monte le son de la radio

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁵ Dans *This Side of Brightness*, Clarence Nathan accomplit le même rituel quotidien sur son grand-père, Nathan Walker, qui n'est plus capable de se raser non plus : « Embrarrassed Clarence Nathan's hands shake and he lets the razor slip and a tiny nick appears near his grandfather's ear » (TSB, 180).

pour éviter que son père n'entende le camion des Orangistes dans l'allée¹⁹⁶, et qu'il refuse d'obéir à celui-ci quand il lui ordonne de baisser :

Music started on the radio and Daddy told me to turn it off, but I pretended I didn't hear and kept shaving away. [...] He said, Turn the radio off, son. I said, Ah please Daddy. Are you listening to your father? he said. Turn that mess off right now. I reached across and flipped it off. Just then I heard the van in the laneway and he heard it too (*ETCM*, 35).

Les propos du père sont d'abord filtrés par le jeune narrateur dont la voix domine. Le discours rapporté se mue ensuite en discours direct, ce qui a pour effet de marquer la fermeté croissante du père, qui affirme la hiérarchie familiale par les termes « son » et « father », si bien que le fils finit par s'exécuter. La virilité désacralisée se retrouve quand ses enfants se moquent de lui à l'occasion d'un soin : « Once, when Mammy was rolling him, my brothers and I saw his willy fall out from the gap of his pyjamas. Paulie laughed first and then me and then Roger » (*ETCM*, 28). L'utilisation du terme « willy » qui trahit bien sûr un langage d'enfant, a aussi pour effet d'infantiliser¹⁹⁷ la figure paternelle.

2.2.2. « *Hunger Strike* » et la maternité détournée

Dans la nouvelle « *Hunger Strike* », la figure maternelle est encore en charge du foyer, mais le tandem mère-fils ne fonctionne pas autant que dans « *Wood* ». Colum McCann représente la période intersticielle entre l'enfance et l'âge adulte comme un moment d'instabilité émotionnelle propice à l'exploration des possibles, qu'ils soient physiques ou qu'ils aient trait au pouvoir et au renversement des hiérarchies. Ainsi, l'approche protectrice de la mère et ses gestes affectueux envers son fils adolescent Kevin (*ETCM*, 63) ne sont pas opérants, car ce dernier se sent infantilisé et essaie de

¹⁹⁶ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 122 : « This ritual that seems to resurrect a feeling of guiltless intimacy between the two merely continues the deception ». Pour plus de détails à propos des Orangistes, nous renvoyons ici à la sous-partie 2.1.3. intitulée « Déclinaisons du mensonge » (p. 116).

¹⁹⁷ Le père apparaît très diminué dans le rapport qu'il entretient avec sa femme qui se comporte comme une infirmière, voire même comme une nourrice : « She does that six times a day: first she tucks her hands in under his legs and she props them up with a pillow. Then she puts her hands under his back and she rolls him over. The first time she did it, he moaned. He shouted swear words and Mammy had to hold him down until he stopped saying shush shush shush there there there love [...] Now he doesn't shout anymore. He just grits his teeth and looks straight ahead at the wall » (*ETCM*, 28).

trouver des stratagèmes pour éviter ses tentatives d'étreinte (*ETCM*, 32, 58, 61, 63 et 91)¹⁹⁸. De la même manière qu'elle motiverait un tout-petit, elle tente de faire du repas un jeu : « I bet you could eat that whole thing in, oh, two minutes flat. Less even » (*ETCM*, 49). Elle crée donc malgré elle un décalage entre la gravité du jeune homme, qui s'abstient de manger par solidarité avec son oncle gréviste de la faim dont il fantasme l'emprisonnement, et la légèreté avec laquelle elle envisage le rapport à la nourriture. Le registre qu'elle emploie à l'heure du coucher semble également inadapté :

Come here and get some sleep.
I don't want to sleep.
The boogey man will get you.
Mammy, he said. I'm thirteen. Boogey man. Christ (*ETCM*, 123).

Ne pouvant que constater le déséquilibre qui s'installe entre eux, et déconcertée par la tournure que prend leur relation, la mère sort du rôle de guide qui devrait être le sien et n'essaie plus de faire respecter son autorité, implorant son fils de ne pas l'abandonner : « You'll stay here with me. In her voice she was saying: Please » (*ETCM*, 52). La solution qu'elle trouve finalement pour faire en sorte que son fils accepte d'être à son contact est de convoquer le père disparu :

We'll play chess, she said.
I don't know how.
I taught you once when you were sick. When you had the chicken pox and you were home from school. You loved it.
I don't remember that.
There's a set in the box beneath your bed.
It's not my bed.
We'll play anyway, she said. I'll teach you again.
I don't want to.
Your father was a great player, one of the best.
The boy pushed his plate away and said nothing (*ETCM*, 49).

Kevin fait comme il peut pour s'adapter à la dualité de ses sentiments pour sa mère, manifestant à plusieurs reprises son désir de la protéger. Alors qu'elle part un soir chanter dans le pub du coin, il la suit en cachette et l'observe depuis l'extérieur :

¹⁹⁸ Bertrand Cardin note aussi ceci dans « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières ». Bertrand Cardin et Claude Fierobe (dir.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 170.

She seemed beautiful and he was angered by this and he wanted to tell her to wipe the lipstick off (ETCM, 81) [...] At the end of the song [...] a young man blew his mother a kiss and the boy thought he should go into the bar and kick the fucker's teeth in (ETCM, 96).

Ce sentiment possessif s'affirme encore lorsqu'un étranger se propose de les emmener à une course de chevaux : « They were given a lift to town by a man with a long and sunburned face who asked if they were going to the pony races. His mother said no with a firmness that delighted the boy » (ETCM, 112). Le rejet des figures masculines qui menacent sa relation avec sa mère n'est pas sans rappeler le complexe d'Œdipe¹⁹⁹ et ce que Declan Kiberd perçoit être une particularité de l'Irlande jusqu'à ce que le noyau familial ne se délite avec la modernisation :

The intensity of the mother / son relationship in Ireland implied something very suspicious and worrying about the Irish male, as husband and as father. Women sought from their sons an emotional fulfillment denied them by their men, and that suggests that their husbands failed as lovers²⁰⁰.

L'idée d'une relation quasi incestueuse entre mère et fils se retrouve dans la nouvelle à mesure que Kevin gagne en maturité :

[...] he could see that she had been biting her nails.
That's not good, he said. You won't be able to play the guitar.
Oh, she said.
She was surprised by his comment and how old he sounded (ETCM, 61).

Leurs liens qui se resserrent au fil du texte donnent à leur étreinte finale une dimension particulièrement ambiguë, puisqu'il y a une érotisation patente des gestes et des corps :

She explained she was going to dedicate the song to his uncle and the boy put his arm around his mother's shoulder. His fingers *gripped* the top of her shoulder. She

¹⁹⁹ Ce comportement de Kevin trouve un écho chez Conor Lyons qui en veut tellement à son père d'avoir laissé sa mère s'éloigner d'eux qu'il se laisse par moment aller à des fantasmes de meurtre : « I [...] invent[ed] ways of killing my father: make him swallow his chemicals, thump him to a black and white pulp (S, 175) I had come home, detesting my father for the enormity of what he had done. [...] I felt a foul revulsion and love for him » (S, 183).

²⁰⁰ Bertrand Cardin, « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières' ». Bertrand Cardin et Claude Fierobe (dir.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine*, *Op. Cit.*, p. 70. Il cite ici l'article « Fathers and Sons, Irish Style » de Declan Kiberd. Michael Kenneally (éd.) *Irish Literature and Culture*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, p. 129.

bent her head sideways and *leaned* on him. ‘*You’re getting fierce big*’, she said (*ETCM*, 135, nos italiques)²⁰¹.

Face à l’ambivalence des figures parentales mccanniennes, les personnages adolescents ressentent le besoin de s’émanciper du cadre familial.

2.3. Tourner la page de l’enfance : stratégies d’évolution

Les jeunes personnages mccanniens profitent aussi des prémices de l’indépendance que représente l’adolescence pour revendiquer la transformation de leur corps, à l’image de Dana (« Stolen Child ») qui essaie les teintures capillaires les plus extravagantes et se maquille outrancièrement, ou de Kevin (« Hunger Strike ») pour qui le tatouage est davantage une exploration du corps qu’un médium signifiant²⁰² ou encore de Conor (*Songdogs*) dont la tentative de piercing est un désastre²⁰³. Si les figures adolescentes s’approprient leur corps en l’altérant leur corps, elles s’approprient leur voix par le mode de l’opposition (parfois violente)²⁰⁴. Toutes les figures adolescentes de McCann se constituent en effet selon un mode identique, celui de l’affrontement.

²⁰¹ La relation qu’entretient Andrew avec sa mère dans « Wood » est tout à fait similaire, ce que confirme surtout la version originale de la nouvelle : « In the version of “Wood” published dans the *New Yorker*, Andrew’s mother explains to the boy: ‘I’ve never done anything before [...] This is the first’ [McCann, “Wood”, dans *The New Yorker*, 29 novembre 1999, p. 112] McCann has acknowledged the “overt sexual implication” of the mother’s cutting the poles, an act that he has said signifies the “crysallis of a feminist agenda” » (Anonyme, « *Everything in this Country Must: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) « For the son the activity marks the assertion of his nascent masculinity and the forging of his identity as well » (John Cusatis, *Understanding Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 112-113).

²⁰² « On one of his fingers he had, months ago, begun to tattoo a single word but had stopped when he wasn’t quite sure what the word should be » (*ETCM*, 46).

²⁰³ « Eighteen years old [...]. An explosion of blood made the shape of a flower around my nose, where I had failed to make a place for a small silver stud. I had wanted to announce my manhood with a nose ring. An old lady brought me to a bathroom to put some Dettol on the side of my face where the blood had strayed, saying: ‘You hacked your bloody face, son, what in the world are ya doing?’ » (*S*, 42).

²⁰⁴ Les personnages adultes que sont Flaherty (« Step We Gaily On We Go ») Kevin, (« Through the Field ») et Padraic (« Stolen Child ») déplorent une recrudescence de la violence des jeunes.

Dans ce que Robyn McCallum nomme la « fiction adolescente », la transgression est un passage obligé : « Transgression is a function of the social construction of subjectivity. The forms of resistance or transgression initiated by a person can only be defined as such through their being situated in a conflictual relation to given social or structural codes »²⁰⁵. Toutefois, la tendance de ce genre de texte est au normativisme, puisqu'il présente souvent un personnage en transition qui s'écarte un temps de la norme pour finir par retrouver une stabilité en étant réintégré au sein de la structure sociale à laquelle il est censé appartenir :

The representation of transgressive behaviour frequently has a conservative social function. While transgression may destabilize, subvert or interrogate the boundaries of represented social codes and structures, it is frequently co-opted by an ideologically inscribed model of maturation which values socially cooperative forms of intersubjectivity²⁰⁶.

Si Colum McCann succombe indubitablement à la tentation de réintégrer ses jeunes personnages errants – notamment Dana (« Stolen Child »), Conor (*Songdogs*), Kevin (« Hunger Strike ») dans un environnement communément jugé stable, il semble qu'il ait plutôt recours à la forme non moins conservatrice qu'est le roman d'apprentissage²⁰⁷ : « a historically conservative novelistic form²⁰⁸ ideologically predisposed to harmony »²⁰⁹. En effet, certains de ses textes comportent les caractéristiques de ce registre apparu en Allemagne à la fin du XVIII^{ème} siècle, qui a souvent été décrit à tort comme l'équivalent exact du roman d'initiation (car s'il est vrai que dans les deux cas, le protagoniste finit par accéder à une meilleure connaissance du monde et à la réussite personnelle, plusieurs différences nous empêchent ici d'établir une correspondance stricte entre les deux).

²⁰⁵ Robyn McCallum, *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: the Dialogic Construction of Subjectivity*, New York, Routledge, 1999, p. 122.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Aussi appelé « roman de formation » ou « roman d'éducation ».

²⁰⁸ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 59-60.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 58. Il cite ici Franco Moretti, *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture* (1987), Londres, Verso, 2000, p. vii.

2.3.1. Typologie de trois romans : l'apprentissage, le picaresque et l'initiation

Le roman d'apprentissage (dont le terme originel allemand est *Bildungsroman*), ne saurait être confondu avec son ancêtre le roman picaresque, lequel prend son essor au XVI^{ème} siècle en Espagne. Les deux romans présentent toutefois quatre traits communs dont le fait qu'ils ne comportent qu'un personnage principal que l'on suit dès sa plus jeune enfance et pendant sa vie de jeune adulte :

Both the picaresque and the *Bildungsroman* involve a single major character [...] the two genres have a similar time span and narrative line, in that they typically begin with the birth and early childhood of the individual, pursue him through a variety of trials and vicissitudes, and end when the protagonist has reached what he regards as some relatively stable endpoint or distinctive juncture, usually in late adolescence or young maturity²¹⁰.

Ils mettent aussi tous les deux l'accent sur les tensions qui tiennent le personnage principal à l'écart de la société : « Both are structured around a division, a tension, between one individual and the rest of the world »²¹¹. De plus tous deux se concentrent sur leur quête d'une figure tutélaire : « Both forms depict their protagonist as engaging in some search for a « father »²¹². Enfin, ils ont la même vocation à éduquer le lecteur : quand « le roman picaresque prétend [...] informer et instruire [et qu'il] est donc digne de l'attention d'un public grave »²¹³, « le *Bildungsroman* [...] repose sur la portée exemplaire des expériences qu'[il] raconte et [...] acquiert une haute valeur morale »²¹⁴.

²¹⁰ Stella Bolaki, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 12.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ René Démoris, *Le roman à la première personne : du clacissisme aux Lumières*, Paris, Droz, 2002, p. 15.

²¹⁴ Denis Pernot, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? ». *Romantisme*, vol. 22, n°76, 1992, p. 107. Dans son ouvrage *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007, p. 2, Kenneth Millard insiste aussi sur ce point. Dans *Le roman de formation au dix-huitième siècle en Europe* (Paris, Nathan, 1998, p. 40), Florence Bancaud-Maenen explique aussi : « Le but du *Bildungsroman* est l'exploration de l'âme et du cœur humain afin de permettre à l'homme de mieux se connaître lui-même et d'acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société ».

Pourtant, si la construction et la visée des deux modes romanesques sont similaires, ils se différencient de manière assez systématique sur cinq plans principaux.

a) *Statut du personnage*

Tout d'abord, dans le roman picaresque, le personnage principal est issu de la base de la pyramide sociale et est marginalisé (« the picaresque hero [...] is an outcast »²¹⁵) au contraire du héros du roman d'apprentissage, qui est une figure-type de la société dont il est issu (« a representative and often exemplary member of society »²¹⁶).

b) *Obstacles rencontrés par le personnage*

Les obstacles à l'épanouissement du protagoniste, principalement sociaux dans le roman picaresque, sont plus complexes dans le roman d'apprentissage, car ils se doublent d'un volet psychologique :

While both genres are built around a division between the individual and the rest of the world, in the picaresque, this division is social – i.e, the protagonist is separated from his society by virtue of his poverty, or his class, or his antisocial acts – while in the *Bildungsroman* it becomes metaphysical as well – i.e, it is rooted in a division between [...] a private, subjective domain and a public, objective one. [...] The *Bildungsroman* tries to capture [...] the character's psyche²¹⁷. [...] The *Bildungsroman* [...] is essentially a psychological [...] novel [...]. Society does of course enter into the *Bildungsroman* but only as one aspect of a larger reality the protagonist is struggling with²¹⁸.

c) *Quête du personnage*

Alors que la quête de la figure tutélaire est précisément celle du père dans le roman picaresque, elle est plus symbolique dans le roman d'apprentissage et peut prendre la forme de n'importe quel principe existentiel destiné à guider le héros :

²¹⁵ Marianne Hirsch-Gottfried et David H. Miles, « Defining Bildungsroman as a Genre ». *PMLA*, vol. 91, n°1, janvier 1976, p. 122.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Weldon Thornton, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, Syracuse, Syracuse University Press, 1994, p. 69-70.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 71-72. Dans « Defining *Bildungsroman* as a Genre ». *PMLA*, Art. Cit., p. 122, Marianne Hirsch-Gottfried et David H. Miles disent la même chose que Weldon Thornton : « The picaresque novel stresses the material side of life and concentrates on the hero's adventures and actions in particular. The *Bildungsroman* concentrates on actions, thoughts and reflections equally and attempts to portray a total personality: physical, emotional, intellectual and moral ».

Whereas in the picaresque the search for the father is literal [...] in the *Bildungsroman* the father the protagonist seeks is not an actual father but a principle by which he can live. If this principle is manifested in some person, it is likely not to be the boy's physical father – very often fathers and sons are at odds in the *Bildungsroman* – but someone who plays the role of a spiritual guide or mentor²¹⁹.

Dans le roman d'apprentissage, le personnage tutélaire occupe donc « une position d'autorité sur le personnage en formation auquel il adresse des discours tendant à lui expliquer les fonctionnements de la société dans laquelle il évolue de façon à lui indiquer comment y trouver sa place »²²⁰.

d) *Evolution du personnage*

Souvent qualifié d'antihéros, le personnage du roman picaresque est accablé par un déterminisme qui l'empêche d'accéder à de plus hautes sphères sociales : « There is virtually no development or growth by the protagonist and the book ends with the hero reconciling himself or adapting himself to society »²²¹. Ainsi, s'il est vrai que le *picaro* apprend à surmonter quelques-unes de ses lacunes grâce à ses pérégrinations, il ne parvient au mieux qu'à stabiliser sa situation grâce à ses capacités d'adaptation. Dans le roman d'apprentissage en revanche, on peut constater un réel tournant dans la vie du protagoniste, qui se forge une expérience et se voit enrichi personnellement. En ce sens, le roman d'apprentissage est donc plus optimiste que le roman picaresque.

e) *Point de vue*

Enfin, le point de vue adopté dans les deux types de romans n'est pas le même : si les deux se veulent introspectifs, le roman d'apprentissage l'est davantage²²², ce qui peut sembler paradoxal car, bien souvent, la narration est faite à la troisième

²¹⁹ Weldon Thornton, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, *Op. Cit.*, p. 69-70.

²²⁰ Denis Pernot, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? ». *Romantisme*, Art. Cit., p. 94.

²²¹ Weldon Thornton, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, *Op. Cit.*, p. 71.

²²² Marianne Hirsch Gottfried and David H. Miles, « Defining Bildungsroman as a Genre ». *PMLA*, Art. Cit., p. 122.

personne du singulier quand, dans le roman picaresque, le héros est aussi le narrateur²²³ :

The unreflective picaresque is almost always presented in the first-person point of view, while the more interior *Bildungsroman* is typically in the third person. [...] The reason for this difference in point of view is that the third person presentation enables a fuller and deeper presentation of the character's psyche than does the first person [...] In a first person narration all the protagonist can tell us is what he thinks, or more precisely, what he is aware of thinking. By contrast the use of a third person presentation enables the writer to suggest levels of the psyche far beyond what the protagonist himself is aware of²²⁴.

Si Wheldon Thornton est catégorique à propos de l'usage de la troisième personne dans les romans d'apprentissage, Pierre Aurégan est plus pondéré et explique que c'est plutôt la focalisation interne, qui s'opère de multiples façons, qui est de mise :

Le roman d'apprentissage recourt souvent à la focalisation interne, procédé permettant de décrire le monde social à partir d'un personnage qui découvre un univers qu'il ne comprend pas et qu'il apprend peu à peu à connaître. Focalisation interne, style indirect libre, monologue intérieur, intrusions du narrateur pour commenter et analyser les réactions du héros, le roman d'apprentissage installe le lecteur de plain-pied dans la conscience d'un témoin de la réalité historique²²⁵.

Pour compléter cette comparaison entre les deux types de romans, il s'agit maintenant de nous tourner vers le roman d'initiation (aussi connu sous le terme de *coming-of-age tale* ou *growing-up tale*), un mode plus américain qu'euro péen, souvent considéré à tort comme étant une autre appellation du roman d'apprentissage. On peut penser qu'il s'est particulièrement développé aux États-Unis pour deux raisons. La première est qu'il convoque la thématique très américaine du nouveau départ et du mouvement vers l'avant : « In affording privilege to youth, the genre establishes itself as the literary outrider of modernity; in other words, it is the genre of the future, of potential and of progress »²²⁶. La seconde est qu'il exploite aussi les valeurs de

²²³ Véronique Dufief-Sanchez, « Le roman personnel : un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIX^{ème} siècle ». *Filiations*, vol. 2, 5 avril 2011 [consulté le 17 août 2014]. <<http://revuesshs.ubourgogne.fr/filiations/document.php?id=490>>

²²⁴ Weldon Thornton, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, *Op. Cit.*, p. 71-72.

²²⁵ Pierre Aurégan, *Le roman d'apprentissage au dix-neuvième siècle*, Paris, Nathan Balises, 1997, p. 56.

²²⁶ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 59.

l'innocence et de la pureté, qui représentent les valeurs fondamentales des puritains qui ont rejoint les côtes nord-américaines au XVII^{ème} siècle :

The popularity of the coming-of-age genre in the United States is partly a symptom of American's abiding fascination with the idea of innocence. This innocence is conceptually biblical in origin and is therefore further evidence of the nation's fundamentally religious character²²⁷.

Le roman d'initiation a cela de commun avec les romans picaresque et d'apprentissage qu'il se concentre sur la même période dans la vie du personnage qu'eux : « The expression 'coming of age' is used to mean 'to reach full legal adult status' [...]. Though formative experience can occur at any age, in terms of literary genre, the expression 'coming of age' is conventionally used of adolescence »²²⁸. De plus, comme dans les deux autres modes, la recherche d'une figure référente est aussi un thème clé :

An important issue in the Coming-of-age novel is the way in which finding a place in society is coterminous with finding a satisfactory relationship with the father. [It] is a vital means to socialisation and he is often the principal figure through whom the codes of society are learned. Coming of age is thus the drama of coming to terms with the father, and with all the social and cultural governance for which he stands²²⁹.

Enfin, comme dans le roman d'apprentissage, le roman d'initiation est tout entier porté sur le cheminement psychologique du protagoniste :

The coming of age novel is traditionally a narrative in which its protagonist progresses from naïve or callow youth towards a sense of a mature adult consciousness and fulfilling social integration. The narrator finds their self and their sense of a proper place in society as a consequence of working through the challenges of adolescence²³⁰.

Néanmoins, la différence fondamentale entre le roman d'initiation et le roman d'apprentissage réside dans l'ampleur du changement qui se joue chez le protagoniste ainsi que dans son intensité. Au terme de sa transformation, le protagoniste du roman d'initiation doit avoir vécu une « révélation » :

²²⁷ Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, *Op. Cit.*, p. 181.

²²⁸ *Ibid.*, p. 4.

²²⁹ *Ibid.*, p. 15.

²³⁰ *Ibid.*, p. 154.

Un roman comme celui de Flaubert, l'*Education sentimentale*, est un roman de formation [nous avons opté pour le terme de roman d'apprentissage, rappelons-le], mais non un roman initiatique. Le héros, certes, subit une série d'épreuves qui le mène du stade adolescent au stade de l'âge d'homme. Mais ces épreuves ne lui apportent aucune révélation, il ne change pas profondément et totalement²³¹.

Le roman d'initiation se distingue du roman d'apprentissage en ce qu'il débouche sur un changement drastique de perspective pour le personnage. Il s'agit maintenant de comprendre comment Colum McCann réutilise certains des tropes des trois modes que sont le roman picaresque, le roman d'apprentissage et le roman d'initiation, et à quelles fins.

2.3.2. Étude de cas : sur les traces de l'apprenti, du picaro et de l'initié dans *Songdogs*

Pour Bertrand Cardin, le roman de Colum McCann qui correspond le mieux à la définition du roman d'initiation est *Songdogs* car

le protagoniste quitte le domicile familial, entreprend un voyage qui fournit des terrains de maturation, de transformation, traverse des épreuves, autant de morts symboliques pour faire l'expérience finale de la renaissance. L'initiation du néophyte, « nouvelle plante » étymologiquement, doit amener la graine à sa maturité, à sa perfection. Le candidat à l'initiation, comme la graine, doit d'abord mourir pour renaître²³².

Avant de convenir avec Bertrand Cardin que *Songdogs* est bien un roman d'initiation, nous aimerions procéder à l'analyse détaillée des caractéristiques inhérentes aux trois modes.

Songdogs est un roman où deux récits narrés par le personnage de Conor se chevauchent et dépeignent tous deux différentes étapes de la vie des deux protagonistes principaux. Il y a d'abord un récit cadre, dont le protagoniste est précisément Conor, qui relate son enfance, ses péripéties outre-Atlantique et son retour en Irlande. Et il y a un récit inséré (ou secondaire), toujours narré par Conor, mais dont l'acteur est le père de Conor, Michael Lyons. Il se concentre sur l'enfance de celui-ci, sa découverte de la

²³¹ Dans *Miroirs de la filiation : Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, *Op. Cit.*, p. 14. Bertrand Cardin cite Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation* (1973), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 111.

²³² Bertrand Cardin, *Miroirs de la filiation : Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, *Op. Cit.*, p. 14.

photographie, ses pérégrinations de l'Espagne à l'Amérique, et son retour avec sa femme mexicaine en Irlande.

Concentrons-nous tout d'abord sur le récit cadre, en reprenant la liste des caractéristiques qui pourront justifier de l'appartenance de celui-ci à l'un ou l'autre des modes.

a) Statut du personnage

Notons que comme dans les trois types de romans, le récit-cadre nous permet de suivre le protagoniste dès sa plus jeune enfance et jusqu'à sa vie de jeune adulte. Conor n'étant ni marginal ni issu de la base de la pyramide sociale, le texte qui nous intéresse ne s'apparente pas au roman picaresque, mais peut correspondre aux deux autres types de romans, dans lesquels le personnage ne se distingue pas par ses basses origines sociales.

b) Obstacles rencontrés par le personnage

Dans l'intrigue, l'accent est mis sur les tensions qui empêchent le personnage d'évoluer correctement, comme il en va dans les trois types de romans :

If Conor remains alienated from his Irish filiation, he also cannot truly comprehend his Mexican heritage. Though he cherishes his mother's stories, he acknowledges that something is always lost in translation. This inability to access his mother's language is communicated throughout Conor's narrative; most of the Spanish in the novel has been translated in English, and Conor's Spanish-to-English translations seem slightly off. (His translations are often very literal, indicating his distance from the language)²³³.

Pourtant, les obstacles ne sont pas seulement matériels, ce qui est le cas dans le roman picaresque. Ils sont plutôt psychologiques, un point qui rapproche donc encore une fois *Songdogs* du roman d'apprentissage et d'initiation.

c) Quête du personnage

Le facteur de la quête est également déterminant ici. On l'a vu, dans le roman picaresque, il arrive souvent que le père du protagoniste soit mort, ce qui n'est pas le cas ici. Ainsi, le récit cadre semble encore une fois avoir davantage trait aux deux autres types de romans qu'au picaresque. Bien que le père du protagoniste de McCann soit toujours en vie, ce dernier est tout de même en quête d'une figure tutélaire pour remplacer celui avec qui il ne partage rien. Idéalement, Conor voudrait que cette figure

²³³ Amanda Tucker, « Here and There: Reframing Diaspora in *Songdogs* ». Susan Cahill, et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 40.

soit sa mère, mais ne la trouvant pas, il accepte de se faire guider le long du chemin par Cici, Kutch et Eliza, ainsi que par Gabriel. Pourtant, ses attentes sont déçues :

Songdogs develops in part like a traditional *Bildungsroman* in that McCann allows the reader to know that there are societal structures in place that could have led to forming Conor as a person. These structures – village life, formal education and religion – are rejected in favor of a personal, and lonely, search for truth and meaning. Conor's guides in his search – Cici, an old Indian woman named Eliza, her son Kutch, a Mexican man from his mother's village, even his father – are all unreliable. He must leave them all in turn to continue alone²³⁴.

d) Evolution du personnage

Pour qualifier l'évolution de Conor au cours du roman, Bertrand Cardin parle d'une « transformation ». En effet, à mesure que le récit se déroule, Conor, qui devient plus mature et plus détaché, ne ressent plus la haine qu'il a nourrie pendant des années envers son père, après que celui-ci a publié des photographies très intimes de sa femme, entachant la réputation de cette dernière dans le village : « I hate him, too, Mam. I hate him, too, he's a bastard! I hate him! » (S, 182). Alors que le roman est sur le point de se clôturer, il parvient enfin à lui dire ce qu'il ressent et à poser les questions qui le hantent depuis longtemps :

I surprised myself when I just summoned it up. 'Listen, Dad, why did ya do that to Mam?'
'What?'
'You know.'
'What?' he said. He moved a little.
'Why did ya let that happen?' I said. 'With the photos' (S, 190-191).

Le changement qui se joue chez Conor est donc affectif. Le personnage décide de cesser de lutter contre son père qu'il sait très affaibli et désormais victime d'hallucinations, puisqu'il prétend voir un saumon géant lors de sa séance de pêche quotidienne (alors que l'eau est trop polluée pour favoriser le développement d'une quelconque forme de vie selon Conor) : « 'A giant pink salmon [...] I'd swear the fucken thing's taunting me' [...] He stretched out his arms. 'This bloody big' [...], this absolute bloody giant » (S, 14-15). Conor fait le choix de partager ce moment de liesse avec son père :

²³⁴ Christina Hunt-Mahony, *Contemporary Irish Literature: Transforming Tradition*, New York, St Martin's Press, 1998, p. 264.

‘Look at that!’ he shouted, ‘Look!’

I looked around and there was nothing, absolutely nothing, not even a ripple. But I know what he saw. Caught in mid-twist in the air, the flash of belly shining, contorted and unchoreographed in its spin, reaching out over the surface so the skips were alight in the air around it, fins tucked in, tail in a whisk throwing off droplets, making a massive zigzag of itself, three feet over the surface, mouth open to gulp air, eyes huge and bulbous, a fringe of water around it [...] reaching up, the whole surface of the water in a frenzy beneath it, so that the flow jiggled and freed itself from its home within the reeds, went down towards the sea, the grass itself bending to the movement, until his salmon hit a zenith and it retreated headfirst into the water with a magical sound, a chorus of plops, erupting like weather, and the water knew something about itself and became all at once quiet and there was joy there, I felt it, marvellous, unyielding, and he leaned his shoulder against me and said: ‘Fucken hell, amazing wasn’t it?’ [...] He was whispering, ‘Did ya see it, son?’ I looked over and said to him: ‘Yeah, I saw it’ » (S, 211-212).

En rentrant dans le monde imaginaire de son père et en participant à une hallucination qui a jusque-là permis à ce dernier de surmonter la solitude, Conor fait preuve d’une certaine bienveillance et, parce qu’il a le sentiment que ce moment est l’un des derniers qu’il partage avec lui (« as if there was no tomorrow » (S, 212)), il décide de le suivre dans ses divagations²³⁵.

Mais cette scène peut aussi être lue comme une révélation qui transforme profondément Conor, car le prétendu saumon l’aide soudain à trouver la réponse aux questions qu’il se pose depuis son enfance quant à la disparition non élucidée de sa mère. En effet, selon Sylvie Mikowski²³⁶, Conor comprend que le poisson que veut lui faire voir son père symbolise la vérité qu’il recherche depuis la disparition de sa mère : il réalise grâce à lui qu’il se pourrait bien qu’elle se soit jetée dans la rivière le soir de l’incendie qu’elle a déclenché pour détruire la grange qui abritait le laboratoire photographique de son mari, et où étaient entreposés tous les ouvrages dans lesquels elle était représentée nue. Colum McCann affirme que c’est précisément le sens qu’il a voulu donner à cette scène : « when the fish jumps out of the water, [...] Conor [...] understands it’s his mother and she’s reincarnated »²³⁷. Après son errance, littérale et métaphorique, Conor est amené à considérer une autre théorie, plus douloureuse, à propos de la disparition de sa mère, qu’il a cherchée en vain toutes ces années. Le

²³⁵ Cette interprétation est aussi celle de Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 81.

²³⁶ Sylvie Mikowski, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne, (dir.), *Irlande : insularité, singularité*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p. 161.

²³⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

passage revêt donc une dimension épiphanique, et la perspective qu'il ouvre pour le protagoniste permet bien en ce sens d'envisager *Songdogs* comme un roman d'initiation.

e) *Point de vue*

Enfin, le roman a recours à la focalisation interne à la première personne du singulier, un trait caractéristique du roman picaresque. Néanmoins, la narration ne se limite pas à l'évocation de faits et d'actions (ce qui est le cas du picaresque) et les incursions régulières dans le cheminement de pensée de Conor sont nombreuses²³⁸, deux éléments qui rapprochent *Songdogs* du roman d'apprentissage et d'initiation.

Cette analyse du récit-cadre aura montré qu'il a plus en commun avec le roman d'apprentissage qu'avec le roman picaresque, et que c'est notamment la révélation finale dont Conor fait l'expérience qui permet d'affiner la catégorisation et de rapprocher le récit-cadre du récit initiatique.

Quant au récit-inséré, qui est narré en focalisation interne à la troisième personne du singulier, il diffère sensiblement du récit-cadre pour plusieurs raisons. La première est que Michael Lyons a été abandonné par ses parents et retrouvé par des religieuses, ce qu'explique Conor :

A russet-haired woman who only wore one sleeve on her dress gave birth to my father on a clifftop overlooking the Atlantic, in the summer of 1918. She was known in town as a madwoman [...] and nobody was surprised by the circumstances of the birth. [...] She had just received a letter saying that her lover had been fed to the guns of the Great War – he was a local man who had furrowed inside her seven months beforehand (S, 5-6).

Sa modeste condition sociale le rapproche donc de la figure du *picaro*. Dépourvu d'attache après que celles qui l'ont recueilli meurent à leur tour dans un accident de bateau, le jeune Lyons se lance dans des pérégrinations qui le conduisent sur deux continents.

Si le récit inséré commence bel et bien comme un récit picaresque, il ne comporte ensuite que peu de caractéristiques des trois modes. En effet, le protagoniste n'est en quête d'aucune figure tutélaire ; ses mouvements sont provoqués par la seule envie insatiable de photographier le monde. Assez logiquement donc, il n'a besoin (et ne fait la rencontre) d'aucun guide spirituel. De plus, parce qu'il est le narrateur, Conor

²³⁸ « Reached for the fly once more, held it up. 'You and me both,' he said. I thought he was asking me if I wanted to go fishing with him, but then I realized he wasn't talking to me at all, that he wanted to be on his own, him and his fly, so I let him be » (S, 156).

prend rapidement ses distances avec le personnage de Lyons (un choix symptomatique du mépris qu'il a pour son père) pour se concentrer d'abord sur le couple qu'il forme avec Juanita, puis sur Juanita elle-même. Lyons n'est donc pas le seul protagoniste du récit qui lui est consacré, ce qui constitue pourtant un prérequis dans les trois modes qui nous intéressent. Enfin, Lyons ne subit aucune transformation positive, car son égoïsme et son incapacité à s'adapter aux autres finissent par l'isoler de tous ceux qui l'ont un jour aimé, alors que le genre romanesque de l'initiation requiert le changement radical du personnage à l'issue du roman.

2.3.3. De l'importance de la figure tutélaire

Bien que *Songdogs* soit le seul texte de McCann à pouvoir être considéré comme un roman d'initiation à proprement parler, plusieurs autres textes de l'auteur s'intéressent au registre, notamment *Dancer*. Quand le père de Nureyev apprend, à son retour de la guerre, que son fils s'est pris de passion pour la danse, il n'en supporte pas l'idée et entreprend de reprendre en main son éducation, trop féminine à son goût. Il décide donc de remédier à la situation en l'emmenant passer une nuit dans la nature avec lui pour lui apprendre à pêcher²³⁹ :

They cross a broad rockslide threaded with the footprints of wild animals and snow falls in clump from the trees. [...] They walk down a narrow gorge and when they get to the small frozen mountain river at the bottom Rudik sees a line of fires along the ice when men are fishing in holes (*D*, 33).

Ce passage évoque les textes de plusieurs écrivains américains qui sont fondés sur l'apprentissage d'un savoir-faire viril, que ce soit la pêche, comme dans *The Old Man and the Sea* (1951) d'Ernest Hemingway, ou la chasse, comme dans sa nouvelle « *Fathers and Sons* » (1933), dans *The Deerslayer* (1841) de John Fennimore Cooper, ou encore « *The Bear* » (1942) de William Faulkner. *Dancer* a néanmoins la particularité de présenter un rituel qui échoue, car le père de Nureyev doit faire face aux réticences de son fils :

²³⁹ John Cusatis note qu'il communique d'abord sa désapprobation à son fils de façon subtile : « Clutching his « warrior » to him, [Hamet] crushes the cigarettes in his pocket and asks Rudi to help him repair them. « This is the dream of men, » he tells Rudi, « 'to strengthen crumpled things » (*D*, 26) It becomes clear that Rudi is one of the « crumpled things » he intends to strengthen » (*Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 134-135).

‘Trout,’ says his father. He slaps Rudik’s back: ‘Now go get some firewood [...] Rudi waits near the trees, two large branches tucked beneath one arm and a handful of twigs in the other.

His father looks up: ‘We need more wood than that! [...]’

He thinks about the warmth of the bed at home, how his mother nestles the grey blankets to his chin, arcs her arm to snuggle him. He is sure animals await him in the trees beyond the river, badgers, bears, even wolves. He has heard stories of wolves carrying children away. [...]

‘I want to go home.’

‘You what?’

‘I don’t like it here.’

His father chuckles into his collar, [...] He instructs Rudi to squat over the fire whenever it gets cold, that the heat will rise through his body and spread (*D*, 33-34)²⁴⁰.

Comble du décalage entre les deux personnages, la seule conversation qu’Hamet parvient à avoir autour du feu avec son fils concerne la danse alors qu’il s’escrie à lui enseigner quelques techniques pour camper dans des conditions optimales, ce qui finit par l’agacer et le conduit à faire subitement preuve d’un excès d’autorité :

When the next fish comes his father takes out the knife, cleans the blade on an inside thigh of his trousers, leaves a streak of blood. He hands Rudi the small trout and says:

You do it, son.

Rudi tightens his fingers inside the coat sleeves.

Try it.

No thanks, Papa.

Try it!

No thanks.

Right now, I said! Try it! (*D*, 36).

Cette scène a pour effet de pointer l’incompatibilité entre Rudolf et son père, de préfigurer le détachement du jeune garçon par rapport à la figure paternelle et de donner l’impression d’un rite d’initiation manqué, ce que rappelle John Cusatis :

Rudi’s abandonment of his father is foreshadowed symbolically in a scene where his father, dismayed by his seemingly effete penchant for dance, takes him fishing

²⁴⁰ La brusquerie du père n’a d’égal que le désintérêt du fils envers les activités qu’il lui propose, ce qui a pour effet de rendre le premier cruel :

‘Do you like goose?’

‘Of course.’

‘Some day we’ll shoot geese, you and me. Do you like shooting?’

‘I think so’ (*D*, 34-35).

La question d’Hamet est en complet décalage avec la façon dont l’entend Rudolf, car quand le premier le questionne sur son plaisir gustatif et s’intéresse à la viande plutôt qu’à l’animal, le dernier répond comme si la question portait sur son affection pour les oies. Ainsi, la proposition finale d’Hamet sonne comme une façon vicieuse de couper court à l’enthousiasme de son enfant.

and orders him to gut a trout [...] The brutality and inflexibility of Rudi's father is countered by the tenderness and encouragement he receives from [his dance teacher] Anna Vasilev²⁴¹.

Il se tourne en effet vers Anna et Sergei Vasilev pour s'épanouir et grandir. Ces personnages deviennent des adjuvants qui ne sont pas sans rappeler les mentors du *Künstelroman* qui est :

a fictional account – often biographically founded – of the struggles and growth of an artist [...] Here] an artistic impulse is threatened by oppressive social and economic conditions that surround the protagonist; yet a combination of the hero's unquenchable thirst for beauty and the inspiration or mentorship of others frees him from his repressive environment²⁴².

Les textes des recueils *Fishing the Sloe-Black River* et *Everything in This Country Must* sont nombreux à présenter une figure tutélaire extérieure à la famille. L'orpheline de « Stolen Child » place toute sa confiance dans son éducateur :

They develop an intimate, quasi-paternal relationship as, for instance, Padraic teaches Dana the origins of her name [...] Pradraic provide Dana with copious intellectual education to the extent that he harbours the ambition that she may achieve a scholarship to Art College²⁴³.

Dana vient à le considérer comme son père : « 'You're like my father now', says Dana, leaning close to him » (*FSBR*, 106).

Dans « Everything in This Country Must », c'est un soldat britannique, Stevie, qui fascine la narratrice nord-irlandaise, car il incarne tout ce que son père n'a pas : la jeunesse, la vigueur et le courage. Alors qu'il s'apprête à se mettre à l'eau pour libérer le cheval de ce dernier, elle l'observe avec attention :

Icehair was taking off his boots and gun and shirt and he looked not like the boys from town who come to the barn for love, he looked not like Father when Father cuts hay without his shirt, no, he looked not like anybody, he was very skinny and strong with ribs like sometimes a horse has after a long day in the field. He didn't dive like I think now I would have liked him to, he just stepped into the water very slow and not show-offy (*ETCM*, 7-8).

²⁴¹ John Cusatis, *Understanding Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 134-135.

²⁴² *Ibid.*, p. 131.

²⁴³ Éóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 40-41.

De la même façon qu'elle l'investit d'une charge érotique, elle s'attarde sur sa sociabilité exemplaire ; la communication avec lui se fait beaucoup plus simplement qu'avec son père :

[Stevie] smiled at me two times when I put my head around the kitchen door and he held up one finger meaning *One sugar please*, and a big O from fingers for *No milk please* [...] His eyes were bright like the sky should be, and I could feel my belly sink way down until it was there like love in the barn, and he smiled at me number three (*ETCM*, 10-11).

De son côté, le fils de « Wood » transfère l'admiration qu'il portait autrefois à son père sur les Orangistes. Sur les photographies qu'il observe, Andrew remarque la beauté de leurs gants de cérémonie (*ETCM*, 23-24 et 31) qui contrastent avec les gants de travail de son père à la scierie, qui lui servaient pourtant à exceller dans son domaine quand il était valide. À plusieurs reprises, Andrew se remémore avec beaucoup d'admiration ce dont son père était capable :

Daddy made the most beautiful chairs in the whole of Britain [...] They were fit for the Royal Family and they were even fit for the Queen herself. [...] Our neighbour, Mr McCracken said the seats would put the Catholic Church to shame but Daddy said there was no shame in any church, cheap wood or good wood, everyone sat in the same direction (*ETCM*, 29).

En plus de mettre en avant l'intégrité morale de son père, il se souvient aussi de sa fermeté et de sa virilité :

Before Daddy got sick, he skidded us through the fields on the back of a rope. We laughed and shouted hard, me and my brothers. [...] Once he pulled the cart too hard and we slammed into a tree. I got a big cut on my head and it bled down my chin, but I didn't go to the hospital. Daddy said I was a big enough lad, not to cry like a girl, but then he carried me all the way home. He had wide shoulders then, not hunched into himself like an old raven (*ETCM*, 20).

Andrew recherche cette puissance disparue chez les Orangistes, dans la solennité de leur appareil notamment, qui contraste avec le pyjama que porte son père depuis qu'il est alité²⁴⁴.

Dans « A Basket Full of Wallpaper », le jeune Sean recherche aussi en son employeur Osobe des qualités que son père accablé par la pauvreté²⁴⁵ ne possède pas.

²⁴⁴ John Cusatis note aussi ce contraste dans *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 113.

²⁴⁵ « My father would moan at the dinner table about the huge toll that emigration was having on his undertaking business » (*FSBR*, 40).

Sean partage avec Osobe une certaine complicité : « At the end of the day he would sit and smoke two cigarettes, allowing me a puff at the end of each » (*FSBR*, 43). Pourtant, cette proximité le frustre car il ne sait rien de l'homme qui élude ses nombreuses questions : « 'You are very young. You shouldn't think these things. You should think of making good job with wallpaper. That is important' » (*FSBR*, 44). Le pragmatisme d'Osobe, dont le seul objectif est d'inculquer à Sean les techniques qui le feront progresser dans son travail, entraîne la frustration de ce dernier :

'Some day you will be great wallpaper man. You must think how important this job. We make people happy or sad if we do bad job.' (*FSBR*, 43) For a moment, I felt a vicious hatred for him and his quiet ways [...] his ordinariness, the banality of everything he had become for me. He should have been a hero, or a seer. He should have told me some incredible story that I could carry with me forever (*FSBR*, 47).

Tarauté par un besoin d'identification très fort, Sean ressent l'envie intense de posséder des fragments de la vie d'Osobe : « I wanted Osobe to tell me a fabulous story about his past. I suppose I wanted to *own* something of him, to make his history *belong* to me » (*FSBR*, 41, nos italiques). Il projette sur lui des qualités extraordinaires :

I read books about World War Two and created fabulous lies about how he had been in that southern Japanese city when the bomb had been dropped, how his family had been left as shadows on the Town Hall walls, all of them vapourised, disappeared. He had been ten miles from the epicentre of the blast, I said, in the shadow of a building, wearing billowy orange carpenter pants and a large straw hat. He was flung to the ground, and when he awoke the city was howling all around him. He had never found his family. They were scattered around the centre, dark patches of people left on broken concrete. He had reeled away from the pain of it all, travelling the world, ending up eventually in the West of Ireland (*FSBR*, 44-45).

Une fois sa journée de travail terminée, il a tout le loisir de réinventer la vie du Japonais : « the proximity that working with Osobe affords the narrator lends him a degree of authority on the Japanese man's character, his origins, and his enigmatic ways »²⁴⁶. Le personnage de Sean trouve un écho dans celui de Kevin (« Hunger Strike »), puisque ce dernier se trouve aussi un modèle en la figure d'un immigré et se voit canalisé grâce à lui : « Sean anticipates the young man in 'Hunger Strike,' Kevin.

²⁴⁶ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 47.

Both young men befriend older people, who have immigrated to Ireland in connection to the global shifting during and following the Second World War »²⁴⁷.

2.3.4. Les substituts du père dans « Hunger Strike »

Kevin, déconcerté par la tournure qu'a pris sa vie, doit faire face à trois bouleversements majeurs. Il doit faire sans son père, décédé quelques années plus tôt, et tâche de combler son absence en portant ses chemises : « The boy pulled on an extra shirt – it had once been his father's – and inside there was still room for a whole boy more. [...] He crumpled the collar so that it wouldn't look ironed » (ETCM, 43). Son comportement porte les traces de la rébellion adolescente²⁴⁸, une période au cœur de laquelle est plongé le personnage qui doit aussi faire face à un changement physique important : « his voice breaking high and then deep [...] he wondered to himself if he was two different people within just one word, both a boy and a man » (ETCM, 87-88). À cette mutation corporelle s'ajoute une transition de taille, puisqu'il doit se familiariser avec un tout nouveau paysage, celui du Connemara, où il vient d'arriver avec sa mère, loin de l'Irlande du Nord et des Troubles.

Le nouvel environnement est le corrélat objectif de l'indétermination identitaire du personnage, d'abord parce qu'aucun marquage au sol n'est là pour le guider sur la route : « The road had no markings but he balanced along an imaginary white line that twisted and curved around the corners » (ETCM, 45). L'adolescent est plus désemparé encore lorsqu'au manque de repères spatiaux succède le manque de repères linguistiques : « He stopped and looked at the sign that gave the name of the town in two languages – he could not make the connection between them, the English being one

²⁴⁷ Miriam O'Kane Mara et Rebecca Oster Bach, « Seeking the Future in *Fishing the Sloe-Black River* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 11.

²⁴⁸ Ce que souligne John Cusatis : « Kevin wears his father's shirt, a sign of his impending manhood ; yet he crumples the collar in his rebelliousness, not wanting it to "look ironed". McCann notes "Inside there was still room for a whole boy more", "a whole boy" Kevin is yet to discover » (*Understanding Colum McCann*, Op. Cit., p. 115-116).

word, the Irish being two. He tried to juggle the words into each other but they would not fit » (*ETCM*, 45)²⁴⁹.

Pour faciliter l'adaptation avec les jeunes de son âge, Kevin envisage d'utiliser la figure de son oncle gréviste de la faim emprisonné à *Long Kesh* comme un faire-valoir, partant du principe que les adolescents seront fascinés autant que lui :

He wanted to go outside and tell them that his uncle was on hunger strike – they would look at him with a certain awe and feel a shiver and know him to be a hard man. They would share their cigarettes and give him a nickname. He would show them his penknife and lie about how he once sliced a soldier from head to stomach like a gutted deer (*ETCM*, 77).

Dans ce passage, il envisage la violence comme un facteur d'intégration, et la référence au cerf éventré constitue une entrée intéressante dans le fantasme du rite d'initiation qu'il n'a jamais pu accomplir avec son père, et qu'il ne pourra pas accomplir avec son oncle.

Envisageant son oncle comme un héros, il imagine ce dernier à l'affiche d'un film d'action²⁵⁰ :

For a second the boy allowed his uncle to appear on a poster for a movie. An explosion lit the side of his face and a black helicopter cut the air. Beneath his uncle's chin, soldiers were running scared. They were moving out of the poster and his uncle's eyes followed them (*ETCM*, 55).

Bien qu'il n'ait jamais rencontré l'homme, il se cherche avec fierté des ressemblances avec lui (*ETCM*, 73-74)²⁵¹ en le découvrant dans les articles et les images qui paraissent dans la presse (*ETCM*, 55). Devenu un martyr de la cause irlandaise pour les nationalistes, il est perçu comme une figure christique par Kevin :

In the grass he found his uncle's face once more and it was hard and worn and looked like it belonged in some catechism. The beard went all the way to his chest. The skin had already begun to stretch across the cheekbones with this morning's first refusal of food. His eyes already seemed larger for the fact of his hunger.

²⁴⁹ Notons ici que, dans le contexte des Troubles, ce point de détail à propos des deux langues qui ne se ressemblent pas du tout augmente l'impression d'un fossé irréductible entre deux cultures, celle du colonisé et celle du colonisateur.

²⁵⁰ John Cusatis fait aussi mention de ce passage dans *Understanding Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 117.

²⁵¹ Il se prend aussi à imaginer la façon dont l'oncle aurait pu se comporter à l'extérieur de la prison : « He pulled a cigarette from his shirt pocket without removing the pack – the way his uncle might once have done » (*ETCM*, 46).

When the boy turned and looked up to the sky again he thought that if there really were a God he didn't like Him, he could never like Him (*ETCM*, 56).

Ce passage élève l'oncle davantage encore par sa qualité visionnaire typique des textes transcendantalistes, où la nature devient le médium par le biais duquel il est possible de communiquer avec le divin. En effet, l'oncle qui ne fait qu'entamer sa grève de la faim à ce stade de la nouvelle, est déjà désincarné dans l'imaginaire de Kevin. La nature et l'homme semblent ne faire plus qu'un, un autre postulat du mouvement Transcendantaliste, selon lequel aucune distinction ne devrait être opérée entre le divin, le naturel et l'humain :

Perhaps the single most important question raised by the Transcendentalists is; How do we see the world? Visionary imagery infuses their writing [...] The Transcendentalist usually replace the anthropomorphic God with non anthropomorphic force or spirit, one that was present in all things and one that could be learned about by studying not just God but people and nature as well, since all are emanations from the same source. All partake of divinity [...] there is divinity within humankind and within nature and all that divinity is perceivable by each person who lives a life in a way that is harmony with spirit [...] They stress] the importance of observing nature (if nature is divine then studying nature is a way to examine the expressions and workings of the divine mind)²⁵².

Lorsque la mère de Kevin lui annonce effectivement que son oncle ne survivra pas (*ETCM*, 103-104), un glissement s'opère dans l'intrigue de la nouvelle. À mesure que Kevin constate que son oncle s'affaiblit et comprend qu'il ne le rencontrera jamais, il se tourne vers une nouvelle figure tutélaire : un vieil homme nommé Vytis, qu'il a observé à plusieurs reprises en train de faire du kayak avec sa femme. Et à mesure que la relation avec lui se renforce, la relation qu'il s'est inventé avec son oncle s'affaiblit, ce que suggère une « asymétrie » révélatrice :

Alors que le texte joue, dans un premier temps sur la symétrie entre les deux membres de la même famille, c'est une asymétrie qui s'installe à partir du moment où le jeûne est rompu par Kevin. [Il] voit son corps se muscler alors que celui de son oncle continue de s'affaiblir inéluctablement²⁵³.

²⁵² Joel Myerson (éd.), *Transcendentalism, a Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. xxvi.

²⁵³ Bertrand Cardin, « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières ». Bertrand Cardin et Claude Fierobe (dir.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine*, *Op. Cit.*, p. 172-173. Il donne la citation suivante : « He could feel his arms strenghtening and a small knot of muscle growing harder at his neck. His back felt tight and powerful. Even his knees no longer protested at the ache » (*ETCM*, 126).

L'art du kayak, que Vytis inculque à Kevin en lui dictant les mouvements à adopter et les règles de sécurité à respecter pour contrôler l'esquif, prend une valeur métaphorique, en ce qu'il canalise l'adolescent :

The old man [...] *guided* him down (ETCM, 101) [...] The old man *showed* him how to slice the paddle through the air [...] He said all good things were done with economy (ETCM, 102) [...] He *taught* the boy the theory of how to right the boat if it ever overturned (ETCM, 105) [...] The old Lithuanian *allowed* him a stint at the rear of the kayak where most of the movement was *controlled*, and he made deliberate mistakes so the boy would *correct* them (ETCM, 126, nos italiques).

L'harmonie du tandem transparait dans leur façon d'évoluer sur l'eau :

The boy sensed he had achieved a rhythm with the old man, that there was some invisible axle that joined them ; making their arms rotate at the same time, that they were part of the same machinery, [...] They worked in unison and their paddles didn't clash in the air and it struck the boy that the air between them was charged with mystery (ETCM, 127).

Au contact de l'homme, le jeune adolescent gagne en maturité et en sagesse. D'ordinaire rebelle, il exécute sans broncher les ordres de son mentor :

Get in the boat.
Fair enough.
This time, he said, swish the paddle out properly.
Okay.
And no bad language please (ETCM, 108).

La lenteur, la fluidité, le contrôle et la patience²⁵⁴ qui caractérisent le comportement de Vytis le rapprochent curieusement du personnage de Tom Joad dans *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, dont la patience sert à mener une famille entière vers l'espoir d'une vie meilleure. McCann salue l'écriture de l'épreuve et du quotidien qui est celle de John Steinbeck dans plusieurs entretiens²⁵⁵, et comme lui avec Tom Joad, il fait du personnage de Vytis une figure de guide dans ce qu'il a de constance et de stabilité, des qualités dont a besoin le jeune Kevin pour gérer la transition.

²⁵⁴ « slowness », « fluid », « patiently » et « with ease » sont d'autres termes utilisés pour qualifier les actions de Vytis (ETCM, 42 et 106).

²⁵⁵ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. ; Laura McCaffrey, « Zoli Interview: Questions & Answers with Laura McCaffrey ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/zoli.htm>>

Une scène de « Hunger Strike » où Kevin retrouve le vieil homme pour aller naviguer semble établir un parallèle clair avec le personnage de John Steinbeck :

The low man was waiting for him on the low wall outside the house, rolling a cigarette with patience, sprinkling the tobacco evenly on the paper. The bones on the back of his hands were prominent, leading like a scallop to his fingers. He brought the cigarette to his lips and licked the paper and sealed it slowly (ETCM, 104).

De la même façon que les mains du Lituanien ressemblent à des coquillages, l'emphase est mise dans *The Grapes of Wrath* sur les ongles en forme de palourdes de Tom Joad : « his hands were hard, with broad fingers and nails as thick and ridged as clam shells »²⁵⁶. Les deux personnages étant présentés comme peu volubiles²⁵⁷, l'image des coquillages pourrait être une façon de symboliser leur enfermement mais aussi de les inscrire de façon évidente dans le cadre naturel. En effet, quand Tom Joad finit par vivre comme un ermite à la fin du roman, Vytis, qui passe son temps sur l'eau, se fond complètement dans l'environnement maritime grâce au vêtement qu'il porte (« a blue work shirt » (ETCM, 76)). Et tout comme Vytis prend son temps pour rouler sa cigarette, Tom Joad s'applique pour accomplir la même action : « Tom reached quietly into his pocket and brought out his tobacco, and he rolled a cigarette slowly and looked over it at the coals while he worked »²⁵⁸. Dans les deux textes, la lenteur se lit donc comme gage de fiabilité et de sagesse.

Dans « Hunger Strike », le rythme paisible imposé par le Lituanien vient en contrepoint du décompte très graphique qui matérialise les jours s'égrainant vers une fin inévitable pour l'oncle de Kevin. Les références au temps qui passe ponctuent le texte et accroissent la tension, préfigurant un peu plus la mort de l'oncle à chacune de leurs apparitions. Le relevé de la tension et de son poids, tenu par Kevin grâce aux informations que la prison veut bien donner aux familles, prend la forme d'un compte-rendu froid et médical, et est la preuve que la santé du gréviste de la faim se dégrade :

²⁵⁶ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (1939), New York, Penguin, 1997, p. 9.

²⁵⁷ *Ibidem* : « His upper lip was long, and since his teeth protruded, the lips stretched to cover them, for this man kept his lips closed ». Dans le texte de McCann, le silence de Vytis est évoqué aux pages 75, 101, 130 (ETCM).

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 59. Dans *Songdogs*, Michael Lyons prend aussi soin de préparer sa cigarette : « He took out his cigarettes, tapping the bottom end of the bow with his palm, opening the lid, flipping it upwards with his thumb, a studied patience in the movement » (S, 5).

| | | | |
|--------------|----------|----------|--|
| Day one | 147 lb | 66.8 kg | |
| Day two | 146 lb | 66.36 kg | |
| Day three | 144.9 lb | 65.86 kg | |
| Day four | 143.9 lb | 65.4 kg | (ETCM, 72) |
| Eight | 140.1 | 63.68 kg | |
| Twelve | 136 lb | 61.8 kg | 120/70 |
| Thirteen | 135.2 | 61.45 ? | (ETCM, 86) |
| Seventeen | 134.6 lb | 61.18 kg | 110/68 (ETCM, 90) |
| Twenty-four | 128.9 lb | 58.59 kg | 110/65 Removed to the prison hospital (ETCM, 95) |
| Twenty-nine | 126.3 | 57.4 kg | 110/59 Tonight the fuckers put enough food out to feed an army. |
| Thirty | 125.9 | 57.22 | 105/65 (ETCM, 97) |
| Thirty-five | 123.4 lb | 56.09 kg | 105/55 |
| Thirty-six | 122.9 | 55.9 | 107/52 (ETCM, 110) |
| Thirty-eight | 121.8 | 55.37 | |
| Thirty-nine | 121.4 | 55.18 | |
| Forty | 121 | 55 | That's the amount of time Jesus went without food. |
| Forty-one | 120.6 | 54.81 | (ETCM, 114) |
| Forty-four | 119.4 | 54.27 | 105/60 |
| Forty-Fi | | | |

It's over, she shouted as she ran up the hillside, it's over, it's over, it's over. He threw his notebook into the air and ran out from the caravan (ETCM, 119).

Ces statistiques morbides contribuent à augmenter la tension dans le récit car le lecteur entrevoit l'issue inexorable de la nouvelle. Le compte-rendu s'arrête subitement, lorsqu'un espoir laisse Kevin et sa mère penser que l'oncle va enfin pouvoir cesser sa grève à la suite de négociations politiques. Ces dernières échouent pourtant et l'oncle meurt quelques jours plus tard.

Souhaitant accueillir un Kevin éprouvé au sein de son couple, la femme de Vytis, Rasa, l'invite plusieurs fois à leur table et voit en lui l'enfant qu'ils n'ont jamais eu :

[She] said she was glad that her husband had a partner to take to the water with. He's got a new happiness, said the woman. The boy looked at her from under a stray lock of hair. We never had any children, she said. The old man coughed and gave her a hard look but she just smiled back (ETCM, 128-129).

À la fin de la nouvelle, Kevin semble donc aussi avoir trouvé une famille de substitution.

La relation entre Kevin et Vytis n'est pas sans évoquer le type de relations qui se dessine dans *The Old Man and the Sea* d'Ernest Hemingway (1951), dont Colum McCann reconnaît l'influence :

I think that I owe – I mean, we all owe – these writers a debt. [...] And *The Old Man and the Sea* was a book that I read when I was in late teens and, in fact, my father got sick a couple of years ago and I was at his hospital bed and I read him the book aloud when he was in the hospital. I thought that was an interesting thing to read *The Old Man and the Sea* to my own father²⁵⁹.

Dans le roman de Ernest Hemingway, le pêcheur Santiago revient au port victorieux après sa lutte contre un énorme perciforme, une issue qui sonne comme une ode à la résilience humaine face aux forces de la nature, et que l'on pourrait donc envisager comme un encouragement de McCann à son père alors en proie à la maladie. De plus, le roman repose sur le lien fusionnel qu'ont noué Santiago et son jeune apprenti Manolin, lequel s'appuie sur le vieil homme pour mieux appréhender le monde qui l'entoure. Ce lien fait écho à celui que McCann entretient depuis des années avec son père, dont il dit être très proche :

My father was an enormous influence on me [...] Because my own dad is very very very important to me. [...] I suppose the very first-literary experience I ever had was when I was about 8 or 9 years old. My father had a writing shed to the corner of the house and I would go out there and hear him type and at the end of about six months he came to me [...] and [...] he said: "Would you read this and tell me what you think?" And basically he was asking me to edit it, which was fantastic. And now it strikes me that I read that thing and I really liked it and I made notes for him and things like this. [...] And so much of it has to do with my dad, yes²⁶⁰.

Cette longue nouvelle porte donc les traits du roman d'apprentissage²⁶¹, le texte répondant bien à certains critères, comme la marginalisation initiale du protagoniste (que son déménagement a complètement déraciné), sa transformation physique et psychologique grâce à la quête aboutie d'une figure tutélaire, ou encore la focalisation interne à la troisième personne du singulier. Toutefois, les cent-deux pages de la *novella*

²⁵⁹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

²⁶⁰ *Ibidem*. Notons que dans les mois précédant la mort de son père en février 2015, McCann a publié un article intitulé « The Word Shed » dans lequel il rend hommage à la figure tutélaire qu'il a constituée pour lui (*The New Yorker*, 22 décembre 2014 [consulté le 24 décembre 2014]. <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/12/22/word-shed>>)

²⁶¹ Par contre, ce texte n'est pas la réécriture d'un roman d'initiation, car le changement qui se joue chez le protagoniste ne le bouleverse pas complètement.

ne suffisent pas à relater la totalité de l'enfance du protagoniste, que seul un roman aurait pu couvrir, un critère essentiel de l'apprentissage : « the process of bildung is co-extensive with the form of the novel »²⁶².

On aura compris que le traitement de l'absence par Colum McCann n'est pas seulement thématique. Il est aussi formel, car l'absence se matérialise aussi bien à travers le minimalisme que par les modes du picaresque, de l'apprentissage et de l'initiation. Cette sortie du cadre référentiel littéraire irlandais pour explorer des traditions allemande, espagnole et américaine traduit non seulement la logique globale d'un auteur qui élargit toujours plus les frontières de ses textes, mais aussi, peut être, son besoin de signaler l'absence de réponse à l'éclatement des modèles traditionnels dans une littérature irlandaise trop tournée vers un schéma familial unique. Les familles que dépeint McCann sont loin de représenter l'idéal que s'étaient fixé le gouvernement nationaliste et l'Église catholique, et la rigidité imposée par les représentants du pouvoir n'a pas résisté aux transformations socio-économiques qui se sont jouées en Irlande à la fin du XX^{ème} siècle.

²⁶² Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 58.

CHAPITRE 3 – LA COMMUNION DANS LE PROFANE

[Because of] what happen[ed] with the Catholic Church and [...] the new stories about pedophilia [...] I wanted to embrace [...] the generosity, the decency that is actually embedded in the faith and in the Church²⁶³.

Colum McCann

Colum McCann a été confronté à une Irlande aux deux visages avant de s'installer aux États-Unis. En 1965 (l'année de sa naissance) le pays ne fait que commencer à s'extirper du marasme social et économique dans lequel il est englué depuis les années de politique autarcique du gouvernement de Valera :

In 1958, the then Secretary of the Department of Finance in Dublin, T.K. Whitaker, published a White Paper, *Economic Development*, which proposed a radical re-think of economic policy. [...] When Fianna Fáil won the 1959 general election, with Sean Lemass as Taoiseach, the new policy was adopted wholeheartedly in the form the the First Programme for Economic Expansion. [...] The 1960s witnessed the arrival of over 350 foreign corporations in the Republic [...] Alongside the new economic policies, the Lemass government and its successors began a wider process of cultural and political relaxation, opening the state television station, Radio Telefís Éireann, in 1962 and applying for membership of the EEC in 1961²⁶⁴.

L'Irlande dans laquelle naît l'auteur est donc en train de sortir très prudemment de son conservatisme, et commence tout juste à regarder autour d'elle. À mesure que l'enfant McCann grandit, son pays élargit sa sphère d'influence (avec, notamment, son entrée en 1973 dans la Communauté Économique Européenne), et l'auteur en devenir est donc le

²⁶³ Colin Channer, « American Literature and New York's Redemption: An Interview with Colum McCann ». *Radio Open Source*, 7 avril 2010 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://radioopensource.org/colum-mccann-american-literature-and-new-yorks-redemption/>>

²⁶⁴ Conor McCarthy, *Modernisation, Crisis and Culture in Ireland: 1969-1992*, Dublin, Four Court Press, 2000, p. 13.

témoin des premiers pas de l'Irlande sur la scène mondiale, et de ses balbutiements dans les échanges commerciaux internationaux. Très vite après 1980, le pays parvient à surfer sur la vague des financements européens, ce qui l'amène à faire volte-face et à aller à l'encontre de toutes les règles de l'ère de Valera.

L'Église jusque-là omnipotente ne s'adapte pas sans mal au virage socio-économique que prend l'Irlande, mais elle parvient à garder la mainmise sur la morale sexuelle :

Une lente évolution des mœurs commença à la fin des années 1950 [...] au sein même de l'Église irlandaise une certaine ouverture apparut au début des années 1970 à la suite de Vatican II : la hiérarchie catholique ne s'opposa pas la fondation de centres de planning familial [...]. Une [...] législation en 1979 autorisa la vente des contraceptifs mais de façon très restrictive (sur ordonnance médicale et uniquement pour les couples mariés) [...] Les tenants de l'ordre moral eurent bientôt un allié très influent avec le nouveau Pape Jean-Paul II qui, au cours de son voyage [...] dans l'île à l'automne 1979 incita les jeunes Irlandais à ne pas « succomber aux sirènes de la facilité, de la jouissance égoïste et de la société de consommation »²⁶⁵.

Tout au long du XX^{ème} siècle, les principes religieux et profanes cohabitent de manière tellement étroite que l'Église est indissociable du politique :

Catholicism in Ireland has been a matter of public identity more than of private faith. For most of its history, the Republic of Ireland was essentially a Catholic State, one in which the limits of law and of behaviour were set by Church orthodoxy and the beliefs of the Catholic bishops²⁶⁶.

La religion catholique a partie liée avec le mouvement nationaliste et se pose en nouvelle symbolique identitaire, remplaçant la langue gaélique qui perd de son influence²⁶⁷ :

The issue of Catholicism is a fraught one in Ireland, a nation that only secured its autonomy from British colonial rule in 1921 after centuries of strife and rebellion, much of which was the result of the attempts by the Empire to force the indigenous population to abandon their Catholic faith in favour of Anglicanism. One of the strongest elements in Irish nationalism consequently became its close identification

²⁶⁵ Jean Guiffan, *La question d'Irlande*, vol. 1, Paris, Editions Complexes, 2006, p. 180.

²⁶⁶ Fintan O'Toole, *The Ex-Isle of Erin: Images of a Global Ireland* (1997), Dublin, New Island Books, 1998, p. 15.

²⁶⁷ « Catholicism [...] remained a powerful source of nationalism [...] as the Irish language declined, Catholicism became the main distinctive feature of the Irish as a nation », dans Ruth Fleischmann, « Catholicism in the Culture of the New Ireland: Canon Sheenan and Daniel Corkery ». Robert Welch (éd.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross (Buckinghamshire), Colin Smythe, 1992, p. 91.

with the Catholic religion. [...] “Being Catholic” thus became a convenient identity badge to distinguish Irish people from the British²⁶⁸.

Pendant la jeunesse de McCann, les Nationalistes instrumentalisent la religion pour faire bloc contre le pouvoir britannique. Ils s’affrontent aux Unionistes dont la défense des préceptes du protestantisme constitue une arme politique pour revendiquer leur allégeance à la Couronne. Dès la fin des années 1960, les heurts entre Catholiques et Protestants se multiplient et s’intensifient dans le nord du pays, et ce jusque dans les années 2000 (au-delà, donc, de 1992 et des Accords du Vendredi-Saint qui devaient pourtant entériner la fin du conflit). Ainsi, la nationalité de l’écrivain pourrait en partie expliquer l’indéniable soubassement religieux de ses textes²⁶⁹, qui se constate dans le choix du lexique ou dans les allusions à certains textes bibliques.

La porosité des frontières entre le religieux et le politique n’est pas moins flagrante aux États-Unis, une nation aussi religieuse par essence que l’Irlande²⁷⁰. Au début du XVII^{ème} siècle, les Pères pèlerins fuient l’Angleterre qu’ils estiment corrompue pour l’Amérique, espérant y trouver une terre d’accueil vierge de tout péché. C’est donc là un pays où la religion est fondatrice, au point qu’elle est tout autant associée au politique qu’en Irlande, et que les présidents prêtent serment sur la Bible à la suite de George Washington (alors même que ce geste n’a jamais été inscrit dans la Constitution ratifiée en 1787²⁷¹). Les États-Unis sont aussi un pays qui a vu se développer une importante variété de courants religieux, certains d’entre eux très radicaux (le catholicisme conservateur, l’évangélisme, le mormonisme fondamentaliste et le judaïsme ultra-orthodoxe, notamment). McCann campe ses intrigues dans un contexte profane très marqué par la modernité, où la pratique religieuse se perd peu à peu dans le flot de nouveautés. Pour autant, la spiritualité et le sacré subsistent dans ses textes, mais

²⁶⁸ Eamon Maher, « An Irish Catholic Novel? The Example of Brian Moore and John McGahern ». Mary R. Reichardt, *Between Human and Divine: the Catholic Vision in Contemporary Literature*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2010, p. 69.

²⁶⁹ John Cusatis a aussi remarqué cela : « Another effect of McCann’s Irish upbringing is his frequent use of Christian references », dans *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 16.

²⁷⁰ La légende de Saint Patrick est l’une des plus populaires, puisqu’elle a trait à l’évangélisation (et donc à la christianisation) de l’Irlande dès 432.

²⁷¹ Dean Obeidallah, « Presidents Should Not Swear in on the Bible ». *CNN*, 20 janvier 2013 [consulté le 3 juillet 2014]. <<http://edition.cnn.com/2013/01/17/opinion/obeidallah-bible/>>

toujours là où on ne les attend pas, souvent à la marge et dans le discours blasphématoire.

3.1. Ce qu'il reste de croyance : au-delà du profane

La religiosité des cultures irlandaise et américaine a marqué Colum McCann, qui admet être imprégné de valeurs catholiques, bien qu'elles aient été mises à mal :

Je me décrirais aujourd'hui comme un « catholique effondré », au sens premier du terme : la maison est toujours là, en entier, malgré les gravats et les fenêtres cassées... J'ai encore la foi en Dieu, même si elle n'est plus structurée. Et je crois en l'homme, en des moments de partage. J'ai foi en la beauté. Et je pense que la foi peut, sinon déplacer les montagnes, du moins influencer sur le cours des choses²⁷².

Il revient avec Joseph Lennon sur le fait que bien que sa foi se soit émoussée, elle subsiste : « I'm not a Holy Roller, that's for sure. At the best of times I call myself a collapsed Catholic. I have a Christ-obsession, but that's me and three billion others. I've used these references (which I suppose come naturally from my youth) in a lot of works »²⁷³. Sans être un religieux fervent, en ce sens qu'il ne se soumet pas aux rituels, il avoue une certaine sensibilité au spirituel, à l'image d'une société contemporaine qui, devenue plus séculière, reste indéniablement marquée par le christianisme. Eugen Weber défend la même idée lorsqu'il explique notamment que la religion a contaminé le vocabulaire du quotidien, même dans les sociétés laïques²⁷⁴.

3.1.1. Kitsch et blasphème, derniers vestiges de la religion ?

L'intérêt de McCann pour la modernité et les changements qu'elle entraîne est avéré, mais il est intéressant d'analyser la manière et les raisons pour lesquelles il combine les problématiques qui lui sont liées à la thématique religieuse, tout aussi

²⁷² Marie Chaudey, « Interview : Colum McCann, le prêtre qui se fit funambule ». *L'Hebdo*, 6 août 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.lavie.fr/l-hebdo/une/article/1447-colum-mccann-le-pretre-qui-se-fit-funambule/retour/11/hash/47dcbf56bb.html>>

²⁷³ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 152.

²⁷⁴ « [il faut] faire la part entre l'esprit chrétien et un vocabulaire chrétien, inévitable dans des cultures inspirées des Écritures ». Eugen Weber, *Apocalypses et millénarismes : Prophéties, cultes et croyances millénaristes à travers les âges*, Paris, Fayard, 1999, p. 153.

omniprésente dans son œuvre. Mary R. Reichardt semble proposer une ébauche de réponse, indiquant que la société laïcisée contemporaine se caractérise par une volonté de retour à la spiritualité :

In a postmodern world where monolithic conceptions of the truth appear increasingly fragmented, and in a secular society characterized by materialism, moral relativity, and rapid technological changes, there is a [...] need to regain and renew a sense of the sacred and an authentic spiritual integrity of the human person²⁷⁵.

McCann a à cœur de réhabiliter une expérience du sacré, en précisant qu'elle constitue à ses yeux une expérience intime : « the sacred is personal, the sacred is never public. [...] The sacred never involves an institutionalized religion or even a political movement, or bureaucracy »²⁷⁶. Ainsi, trois scènes de son œuvre pourraient être envisagées comme sacrées selon lui :

In "Hunger Strike" there is that moment when the Lithuanian couple watch the boy smash up the kayak. Their eyes are large and tender. [...] And the same at the end of *Let the Great World Spin* where Jaslyn's in bed with Claire. [...] It is a moment of complete, personal intimacy. [...] [Nureyev's] hop [in the final scene of *Dancer*, in the staircase] is for me one of the most sacred moments of his life. Because he's saying to [Yulia]: "I'm still alive." "I'm going but I'm still alive. And I lived here, I had this joy"²⁷⁷.

Ces *excipits* ont en commun d'inclure un petit nombre de personnages, confirmant l'intimité du sacré, et de se distinguer par leur intensité dramatique puisque l'un relate la révolte de Kevin après la mort de son oncle, l'autre concerne la mort imminente de Claire, et le dernier dépeint l'adieu de Nureyev à celle qui l'a toujours soutenu. Le sacré mccannien est donc synonyme d'un bouleversement du cours des choses.

Il n'est donc pas confiné aux lieux de culte. Au contraire, dans le New York contemporain de *Let the Great World Spin*, les églises sont devenues des lieux sans âme, véritables temples de la consommation : « In Harlem he asked me to slow down, amazed by the storefront churches. 'They look like shops,' he said » (*LGWS*, 153). Dans

²⁷⁵ Mary R. Reichardt, *Between Human and Divine: the Catholic Vision in Contemporary Literature*, Op. Cit., p. 6.

²⁷⁶ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. Il va donc contre ce que dit Jean-Jacques Wunenberg : « L'expérience du sacré ne reste jamais privée et intime ; partagée par les membres d'une communauté, elle aboutit à une mise en forme collective par l'intermédiaire de mythes et de rites religieux » (*Le sacré*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 20).

²⁷⁷ *Ibidem*.

le texte de McCann, la spiritualité est incarnée par des décors qui frisent le kitsch, en ce qu'ils sont composés d'objets bon marché :

[kitsch is] an aesthetic that [is] seen as banal, trite, predictable, and in bad taste. [...] The word itself is derived from the German *verkitschen*, meaning "to cheapen". [...] Kitsch is often associated with cheapness in terms of cost and production, as well as the idea that such cheap things are without any cultural refinement or taste. Mass production is a key component in this definition of kitsch, since these objects have no relationship to craftsmanship²⁷⁸.

Le kitsch contribue à créer un décalage entre le rôle initial du bâtiment religieux, censé accueillir l'humilité et le recueillement, et la façon dont le rite y est appréhendé. Par le kitsch, le lieu de culte se mue en un lieu opulent et superficiel : « many objects that constitute kitsch, while they may be inexpensive, are intended to suggest richness in the form of imitation gold and silver, and that luxury goods can often be seen as kitsch in style »²⁷⁹.

Le personnage de Ciaran se rend à l'église comme il se rendrait dans n'importe quel autre lieu. En effet, il n'y va pas pour prier mais parce qu'il est à la recherche de son frère – le prêtre Corrigan qui travers d'ailleurs une crise (« a slip of faith » (*LGWS*, 50)). Ne l'ayant pas trouvé, il décide spontanément de *matérialiser* son passage dans le lieu de culte en allumant une bougie électrique : « Small red electric candles could be lit at the back of the church. I dropped a quarter inside and heard the deep rattle against the emptiness » (*LGWS*, 41). Les bougies n'ont ici plus rien de commun avec les cierges utilisés en signe de piété populaire. La lumière de Dieu n'est pas symbolisée par la flamme, mais par le courant électrique, et la méditation est réduite à une simple transaction financière. Enfin, la présence du tronc à l'intérieur du bâtiment va à l'encontre des préceptes de Jésus, qui a chassé les marchands du Temple pour empêcher que l'argent n'y circule :

Et la Pâque des Juifs était proche, et Jésus monta à Jérusalem. Et il trouva dans le temple ceux qui vendaient des bœufs et des brebis et des pigeons, et les changeurs assis. Et ayant fait un fouet de cordes, il les chassa tous du temple, ainsi que les brebis et les bœufs ; et il répandit la monnaie des changeurs et renversa leurs

²⁷⁸ Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Londres, Duke University Press, 2007, p. 19. Elle fait ici référence à l'ouvrage de Matei Calinescu intitulé *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *Op. Cit.*, p. 243.

²⁷⁹ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *Op. Cit.*, p. 243.

tables. Et il dit à ceux qui vendaient les pigeons : Emportez ces choses d'ici, ne faites pas de la maison de mon Père une maison de marché²⁸⁰.

Dans le passage du texte de McCann, le bruit que fait la pièce de monnaie en tombant dans la boîte (« rattled ») indique que cette dernière est vide, signe que le partage chrétien n'est guère plus d'actualité. L'artificialité du lieu elle-même laisse aussi planer le doute quant à l'authenticité des sacrements qui y sont délivrés.

Le mobilier liturgique, tel que les sculptures, les chapelets, les icônes ou les statuette religieuses, est aussi vidé de sa symbolique, et ces objets ne sont plus utilisés à des fins de vénération. Si quelques personnages n'ont pas perdu de vue leur signification religieuse, comme c'est le cas pour la mère de Juanita²⁸¹ dans *Songdogs*, pour celle de Fergus dans « Along the Riverwall »²⁸² ou pour les femmes des mineurs dans *This Side of Brightness*²⁸³, leur fonction est plus souvent détournée. Dans « Sisters », une statue de la Vierge Marie est utilisée par Sheona au mépris de sa symbolique religieuse, puisqu'elle lui sert de surface sur laquelle s'appuyer pendant une relation sexuelle avec un inconnu (*FSBR*, 2). Dans « Hunger Strike », le saint côtoie l'argent, et le propriétaire d'un magasin se sert d'une statuette pour protéger la caisse enregistreuse des voleurs : « A picture of the Italian football team was hung above the rack of sweets. A statue of a saint was taped to the cash register » (*ETCM*, 75). Ainsi détourné, l'usage de la statuette du saint vise à éloigner les malveillants et à attirer la bonne fortune. Une juxtaposition semblable du profane et du religieux peut être notée dans la même nouvelle, avec la statue de Martin de Porres, un saint noir d'Amérique du Sud béatifié pour sa charité, qui rappelle à la mère du protagoniste Kevin le comédien et musicien Al Jolson : « There was a statue of the blessed Martin de Porres that they kept on the mantelpiece. His mother liked it, she joked, because it looked like Al Jolson »

²⁸⁰ Jean 2.13-22. *Société biblique française* (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament* (traduction œcuménique de la Bible), Paris, Le Livre de Poche, 1996.

²⁸¹ « The Virgin of Guadalupe stared from the bedside table. When my grandmother was finished she laid her head back and muttered a melody of strange prayers to the small white statue » (*S*, 47).

²⁸² « His mother stayed upstairs in her bedroom, kneeling by red votive lamps and holy pictures. Letters were sent off to Knock and Lourdes » (*FSBR*, 151).

²⁸³ « A few of the women [...] carry rosary beads that leak through their fingers. They whisper to Saint Barbara, the patron of miners. There is melancholy in the movement of women – they are praying for the tunnel dead – and yet a relief that it wasn't their own men who were spirited away » (*TSB*, 40).

(*ETCM*, 66). Une fois de plus, le religieux se mêle donc au populaire de façon assez notable.

Dans les textes de McCann, la cohabitation du religieux et de la sexualité libérée, du commerce, de la comédie sur grand écran et de musique jazz fournit la preuve que la spiritualité a laissé place à des repères profanes et que les emblèmes de la société moderne sont devenus ceux de la consommation, plus que n'importe quel objet de vénération. Les manufactures religieuses ont été remplacées par des *artefacts* industrialisés qui n'ont plus de religieux que leur lointaine origine : « he hails a cab driven by a handsome young Mexican man, Victor flirting with the idea of inviting him out for a drink at one of the downtown clubs, deciding against it when he sees the plastic Jesus bobbing on the dashboard » (*D*, 256).

Toutefois, la perte du sacré ne réside pas tant dans le fait que la sphère d'influence des objets religieux ait été étendue au monde des laïcs que dans celui que les représentants de la religion eux-mêmes soient décrédibilisés. Ils incarnent désormais une forme de perversion du spirituel dans le profane : quand dans *Songdogs*, le prêtre tente de séduire une jeune commerçante²⁸⁴, celui de « Hunger Strike » touche la mère de Kevin d'une manière que ce dernier juge inappropriée²⁸⁵ tandis que dans « Stolen Child », celui qui célèbre l'union de Dana et de Will est ivre²⁸⁶. Quant à la conduite des enfants de chœur, elle n'est guère plus exemplaire puisqu'eux aussi boivent exagérément²⁸⁷. Par voie de conséquence, le rituel religieux est aussi désacralisé, et la cérémonie de « Stolen Child » est perçue comme une grossière mise en scène : « 'here we go with the show,' he says » (*FSBR*, 107). Pour rajouter un degré d'absurdité au rituel et toujours plus d'abstraction à l'intangibilité de l'héritage religieux, les prières sont appelées « spectacle » (« the show » (*FSBR*, 107)), « choses de la Bible » (« things from the Bible » (*FSBR*, 133)), « trucs saints » (« holy stuff » (*TSB*, 42)), « incantations indéchiffrables » (« undecipherable incantations » (*LGWS*, 13)), « hit parade

²⁸⁴ « Old Father Herlihy [...] was in buying a packet of cigarettes, flirting with the girl behind the counter » (*S*, 92).

²⁸⁵ « He noticed that the priest brushed his hand against his mother's elbow and the boy said aloud: You horny bastard » (*ETCM*, 112).

²⁸⁶ « The priest seems drunk, stumbling out of the sacristy with a red stain on the front of his vestments [...] When the priest comes to take Dana up towards the altar, the smell of alcohol wafts through the air. [...] A bottle of champagne gets popped and the priest reaches forward for a plastic glass » (*FSBR*, 105 et 107-108).

²⁸⁷ « He delighted in the shot of altar boys getting drunk on mass wine, hair upshooting on their heads, red dribbles down the front of their vestments » (*S*, 45).

catholique » (« Catholic hit parade » (*LGWS*, 13)), « choses flasques et supplications inutiles » (« flaccid things [...and] useless supplications » (*TSB*, 150)) et « litanie d'inutilité » (« litany of uselessness » (*S*, 202)). Après que sa famille a été frappée par deux morts consécutives, Nathan Walker (*This Side of Brightness*) pointe aussi de manière virulente le non-sens que représentent à ses yeux la croyance en Dieu et la communion rituelle :

They will go to church and lift their voices to some useless heaven. A unified song of self-deception. God only exists in happiness, he thinks, or at least the promise of happiness. [...] Let them go on down to their ridiculous churches. Let them sing to their ceilings. You won't find me beseeching no Jesus. I'm finished with all that (*TSB*, 151).

Chez McCann, le religieux peut aussi servir de ressort comique dans le texte. Il ridiculise une figure officielle de la religion dans *Let the Great World Spin*, la présentant comme bigote et irréfléchie :

Norbert was too formal and correct for [Corrigan]. "It's like he's got a toothache and he wants God to cure it," said Corrigan [...] Norbert [...] balked each time the door opened and the hookers came in. Jazzlyn sat in his lap, ran her fingers on the rim of his ear, messed with his orthopaedic shoes, hid them behind the couch. She told him that she could be his princess. He blushed until he almost wept. Later, when she was gone, his prayers became high-pitched and frantic. "The Beloved life was spared, but not the pain, the Beloved life was spared, but not the pain." He broke down in tears (*LGWS*, 36).

Quand l'imagerie corporelle associe la prière aux parties les plus grotesques du corps, l'effet comique redouble encore, car ce qui est censé être le partage d'un moment sacré devient « un suppositoire spirituel » (« spiritual suppository » (*S*, 157)), « un suppositoire mondain » (« a wordly suppository » (*D*, 256)) et une « régurgitation spirituelle » (« a spiritual regurgitation » (*TSB*, 150)). Le blasphème que représente le lien entre le monde de la divinité et les parties basses du corps humain est poussé plus loin encore lorsqu'il est directement dirigé contre Dieu :

'All of us are supposed to be created in the image of God.'
'Maybe so, hon, but even God's gotta take a shit every now and then. Even God's gotta wipe His ass like the rest of us.'
'Nathan! That's sacrilege.'
'Not any less true, sacrilegious or not.' [...]
'It gets so you think God is just shittin on down every minute of the day. Like he's gone and got Himself a bad case of diarrhoea. Like it's just raining on down from his ass' (*TSB*, 85).

Au fond, quand l'existence de Dieu n'est pas tout bonnement remise en question²⁸⁸, elle n'inspire plus guère de crainte ni de vénération, ce qu'illustre le passage ci-dessous, tiré de *Let the Great World Spin*, et dans lequel le personnage de Tillie (dont les pensées sont évoquées par la technique du flux de pensées à la suite de la mort de sa fille) laisse la colère faire place à la parole sacrilège :

I don't know who God is but if I meet Him anytime soon I'm going to get Him in the corner until He tells me the truth. I'm going to slap Him stupid and push Him around until He can't run away. Until He's looking up at me and then I'll get Him to tell me why He done what He done to me [...] He's going to come along on His pretty white cloud with all His pretty little angels flapping their pretty white wings and I'm gonna out and say it formal: Why the fuck did you let me do it, God? And He's gonna drop his eyes and look to the ground and answer me. And if He says Jazz ain't in heaven, if He says she didn't make it through, He's gonna get himself an ass-kicking. That's what He's gonna get. An ass-kicking like none He ever got before (*LGWS*, 230).

Non seulement s'imagine-t-elle en train d'agresser Dieu physiquement et verbalement, mais elle se prend, dans un accès d'*hubris*, à rêver qu'elle a le dessus sur lui²⁸⁹.

Ainsi, les figures bibliques deviennent des interlocuteurs potentiels, des modèles que l'on peut imiter et auxquels on peut se comparer²⁹⁰. La même Tillie se fantasme en figure fondatrice de l'Ancien Testament lorsqu'elle revisite le récit d'Adam et Eve en le vulgarisant, littéralement : « When I was seventeen, I had a body that Adam woulda dropped Eve for. [...] Adam woulda said to Eve, Eve, I'm leaving you, honey; and Jesus himself woulda been in the background saying, Adam, you're one lucky motherfucker » (*LGWS*, 202). Ce passage a aussi pour effet de montrer que Tillie considère les prémices du monde comme le résultat d'une simple relation sexuelle, et l'ironie se fait donc

²⁸⁸ L'existence de Dieu est aussi remise en question dans *Let the Great World Spin*, avec Ciaran (« Don't give me your shit about the Lord upholding all that fall and raising up all that be bowed down. The Lord's too big to fit in their miniskirts » (*LGWS*, 39)) ; dans *Dancer* avec Nureyev (« I'd say the gods are far too busy to give a shit about me or anybody else for that matter » (*D*, 178)) ; dans « Hunger Strike » avec Kevin (« When the boy turned and looked up to the sky again he thought that if there really were a God he didn't like Him, he could never like Him » (*ETCM*, 56)).

²⁸⁹ Ce manque de respect et de crainte face à la puissance divine se retrouve dans « Hunger Strike » quand Kevin fait exploser sa colère en se fendant d'un « Fuck you God » (*ETCM*, 57), ainsi que dans « A Word in Edgewise » : « To hell with God and country » (*FSBR*, 167).

²⁹⁰ Dans *Let the Great World Spin*, Tillie compare les proxénètes aux Rois mages : « Down came Angie's daddy and Jazzlyn's daddy and Suchie's daddy, all at once, like the Three Wise Men » (*LGWS*, 223). Et dans *Songdogs*, l'un des personnages appelle son fils Jésus en espérant qu'il fera des miracles : « Gabriel had called his youngest son 'Jesus' with the idea that he would one day walk on water » (*S*, 32).

double car sans le savoir, Tillie, qui est une prostituée, se compare à la femme déçue, condamnée par Dieu à être soumise à l'homme. De plus, la scène joue du décalage entre Eve et Tillie puisqu'Eve est la mère de l'humanité tandis que Tillie s'efforce de ne pas avoir de progéniture (« I became a modern woman. I took the Pill » (*LGWS*, 205). De la même façon que le personnage de *Let the Great World Spin* mélange le Nouveau et l'Ancien Testament en faisant interagir Adam et Jésus plutôt qu'Adam et Dieu, Fergus (« Along the Riverwall ») confond Dieu le créateur et Jésus : « Ain't nobody can save the world except maybe Jesus, but even Jesus must have had an off-day when he made most of the kids at the State school » (*FSBR*, 81). Par ailleurs, les deux personnages de McCann envisagent de manière tout aussi profane la Création comme une réalité, en l'intégrant comme une période de l'Histoire.

A l'évidence, le déploiement d'allusions aux pratiques religieuses n'exclut pas la co-présence de références prosaïques chez McCann, et ce que dit Florian Tréguer à propos de Richard Ford (dont McCann reconnaît l'influence²⁹¹) semble ici être applicable à l'œuvre qui nous intéresse :

L'auteur se livre à l'entretissage des références religieuses, culturelles [...] et païennes [...] tramant avec le sous-texte sacré des relations palimpsestueuses, pour user du jeu de mot de Philippe Hamon [repris par Genette] [...] L'ordre diégétique subsume ici le sacré dans le profane, enchevêtre le symbolique au canevas réaliste²⁹².

Dans l'œuvre de McCann, le profane l'emporte dans une société où la prière, la cérémonie religieuse et le recueillement n'inspirent plus grand respect, au point que même la solennité des enterrements n'est pas respectée, ce que souligne le personnage de Ciaran (*Let the Great World Spin*) : « “Not too many people there,” I said. “Small English churchyard. A man cutting the grass. Didn't turn the engine off for the service” » (*LGWS*, 30).

Équivalent pictural de la tendance moderne à évacuer la religion de la société ou à la défaire de son substrat, la production artistique de Laura (« From Many, One ») marque la collusion entre la religion et l'économie. En effet, celle qui a pour passe-temps de customiser les pièces de monnaie figure son athéisme par le zéro graphique

²⁹¹ « Ford. I like Ford's work » (Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.).

²⁹² Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 319. Il fait référence à l'ouvrage de Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

qui ressort sur la pièce et dont la forme, pareille à un trou, rappelle le néant : « One of them said, in bright pink, IN O WE TRUST, where she didn't colour in the G or the D » (*FSBR*, 112). On le voit, si la religion est omniprésente dans l'œuvre de McCann, c'est qu'elle interroge plus qu'elle ne convainc. La foi mccannienne a pour objet la nature humaine. En effet, bien que les personnages dépeints par l'auteur soient pétris de défauts et que certains d'entre eux échouent à respecter leurs engagements, les textes n'évacuent pas pour autant une multitude de deuxièmes chances et de nouveaux départs.

3.1.2. *Let the Great World Spin*, ou l'exception du pardon inconditionnel

Dans le monde étourdissant de la société américaine telle qu'elle est décrite dans *Let the Great World Spin* (un roman constitué d'une accréation de messages consuméristes et d'évolutions technologiques), la chute semble inévitable, car les personnages sont en manque de repères fixes. La chute y est donc un motif littéral et métaphorique récurrent. Ainsi, de la même manière que, juste avant de s'élancer sur le câble tendu entre les tours jumelles, le funambule du roman contemple le vide sur lequel s'ouvre le précipice vertigineux qu'il s'apprête à franchir, les personnages de McCann semblent tous s'interroger sur la béance de l'abîme que représente leur vie.

Ceux qui, parmi eux, observent depuis le sol le funambule sur le point de s'élancer, ne savent pas ce qui se trame et restent pour voir si l'homme qu'ils aperçoivent si haut dans le ciel va sauter : « they really wan[t] to witness the great fall » (*LGWS*, 6). Ils sont cloués sur place par une fascination presque sadique, loin de se douter que le voyeurisme qui les enracine est sur le point de se transformer en admiration. En effet, contre toute attente, l'homme qu'ils prennent pour un désespéré s'avère être un génie qui, non seulement ne tombe pas, mais passe quarante minutes dans l'air à alterner la marche, les sauts et les figures, allongé sur le câble. La fin heureuse de ce qui aurait pu être un désastre peut être interprétée comme une ode à la résilience et à la réconciliation.

Bien que le roman saisisse parfois la vie quotidienne dans sa dimension la plus sordide, il laisse aussi la place à des instants de grâce, portés par l'imagerie religieuse qui y abonde. Dès le début du roman, le funambule apparaît comme une figure

christique²⁹³, par la forme de croix qu'il dessine dans le ciel (« a man on a wire holding a bar » (*LGWS*, 5)), mais aussi parce que sa performance permet aux passants de partager un moment de communion dans la rue, non-lieu qui ne favorise habituellement pas l'échange et l'interaction²⁹⁴. Ce moment suspendu permet aux acteurs d'une société séparés par leurs modes de vie et leurs opinions politiques relatives à l'implication des États-Unis dans la guerre du Viêt Nam, d'oublier leurs différends et de s'unir un instant.

« [A novel] about reconciliation »²⁹⁵ : c'est précisément en ces termes que McCann définit *Let the Great World Spin*. La réconciliation, possible seulement quand le pardon a été accordé, a une connotation indéniablement religieuse, car le concept de pardon prend racine dans les textes religieux :

[s]in and forgiveness are mediated through the relationship between the human and the divine. [...] Sin is defined as an offence against God; forgiveness is a gift God offers in return for repentance. This heals the relationship which has been destabilized by the sin²⁹⁶.

Il peut donc sembler paradoxal de considérer le pardon, un terme très connoté, comme central pour la lecture du roman. Pourtant, tout se passe comme si, en laissant la religion s'infiltrer dans le quotidien qu'il dépeint, McCann cherchait à explorer des modes de conduite qu'il pense être à même de mener sur la voie du pardon et donc de la sérénité, à savoir le choix de la pauvreté, de la décence et de la compréhension²⁹⁷.

Gloria (qui est membre du groupe de parole composé de femmes qui ont perdu leur(s) fils au Viêt Nam) possède ces qualités, et l'issue de son accrochage avec son amie Claire illustre parfaitement sa bonté. En effet, la riche Claire a maladroitement

²⁹³ Annette Gallagher-Weisman, « Irish novelist Colum McCann uses 9/11-based *Let the Great World Spin* to relate basic truths ». *The Tampa Bay Times*, 24 juillet 2009 [consulté le 2 avril 2013]. <<http://www.tampabay.com/features/books/article102072.ece>>

²⁹⁴ Voir la sous-partie partie 1.3.2. intitulée « L'art de faire du non-lieu un lieu (p. 89).

²⁹⁵ Anonyme, « Author of *Let the Great World Spin* Discusses His National Book Award-winning Novel Ahead of the Bookworm International Literary Festival ». *City Week End Beijing Blog*, mars 2010 [consulté le 10 mai 2011]. <<http://www.cityweekend.com.cn/beijing/articles/blogs-beijing/beijing-book-club/colum-mccann-interview-author-of-let-the-great-world-spin-discusses-his-national-book-award-winning-novel-ahead-of-the-bookworm-intl-literary-festival/>>

²⁹⁶ Kay Carmichael, *Sin and Forgiveness: New Responses in a Changing World*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. xviii.

²⁹⁷ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 170-171.

conclu son entrevue avec elle (dont le mode de vie est très modeste) en lui proposant de la rémunérer contre quelques heures de ménage. Blessée, Gloria, dont les ancêtres étaient esclaves et qui a lutté pour les droits civiques des Noirs américains, tolère mal cette réflexion et s'insurge mentalement (*LGWS*, 297-299) tout en prenant le chemin du Bronx à pied. Pourtant, après qu'elle s'est fait agresser en pleine rue, c'est paradoxalement chez Claire qu'elle décide de retourner. Cette dernière, soulagée de la retrouver, s'agenouille à ses pieds meurtris par la marche pour les soigner, dans une posture digne de la femme pécheresse qui essuie les pieds de Jésus avec ses cheveux²⁹⁸ : « I couldn't help the thought that she wanted to dry me feet with her hair » (*LGWS*, 309)²⁹⁹. Les soins qu'elle lui prodigue ont pour effet de rééquilibrer leur relation, d'autant qu'ils sont assortis de justifications qui sonnent comme des excuses :

“I felt very silly when I said I'd pay you to stay. I just wanted someone to hung around. With, you know, with me. Selfish, really, and I feel awful.”
 “It happens.”
 “I didn't mean it.” She looked away. “And then when you left, I called you name. I wanted to run after you” » (*LGWS*, 311).

La contrition de Claire, son abaissement même, en totale opposition avec son arrogance initiale, pousse donc Gloria à lui accorder le pardon.

Néanmoins, une fois les excuses formulées, Claire n'est plus tout à fait la même, et le pardon de Gloria est donc ici un pardon « conditionnel ». Jacques Derrida cette théorie, selon lequel le pardon dans sa forme la plus pure – soit inconditionnel – devrait être accordé immédiatement après que l'offense a été commise, afin d'éviter de fausser les rapports entre la victime et le criminel. En effet, si ce dernier se repent, il est

²⁹⁸ « And behold, a woman of the city, who was a sinner, when she learned that he was reclining at table in the Pharisee's house, brought an alabaster flask of ointment, and standing behind him at his feet, weeping, she began to wet his feet with her tears and wiped them with the hair of her head and kissed his feet and anointed them with the ointment » (Luke 7.37. Alexander Jones (éd.), *The Jerusalem Bible, New Testament Op. Cit.*). Il se pourrait que cette femme soit Marie de Béthanie (mentionnée dans Jean 11.2 et 12.3), mais les avis divergent, car certains pensent que la femme présentée par Luc n'est pas la même que celle présentée par Jean.

²⁹⁹ John Cusatis souligne aussi l'acte de dévotion de Sheona dans « Sisters », qui ressent soudainement l'envie de mettre les pieds de sa sœur mourante dans sa bouche : « In a gesture suggestive of Mary Magdalene, about whom the nuns lectured her in Catholic school, she takes Brigid's feet into her hands while resisting the urge to take them into her mouth (*FSBR*, 21). This act of humility and compassion is cathartic: “There's an old feeling that's in me that's new, she remarks” (*FSBR*, 23) » (John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 28).

irréversiblement changé et n'est plus tout à fait le même que celui qu'il était lorsqu'il a commis le méfait :

Imaginez donc que je pardonne à la condition que le coupable se repente, s'amende, demande pardon, et donc soit changé par un nouvel engagement, et que dès lors il ne soit plus tout à fait le même que celui qui s'est rendu coupable. Dans ce cas, peut-on encore parler d'un pardon ? Ce serait trop facile des deux côtés : on pardonnerait à un autre que le coupable lui-même³⁰⁰.

Pour Jacques Derrida, le pardon accordé à un repentir n'est donc pas un acte de pardon fondamental. Vladimir Jankélévitch va dans ce sens et défend l'idée que ce pardon-là « n'est pas »³⁰¹ ; il ne saurait être, car seul un très fort détachement émotionnel permettrait à la victime (ou tout membre de son camp) de l'accorder. Le pardon véritable doit être aussi accordé de façon désintéressée :

Chaque fois que le pardon est au service d'une finalité [...] (rachat ou rédemption, réconciliation, salut), chaque fois qu'il tend à rétablir une normalité (sociale, nationale, politique, psychologique) par un travail de deuil, par quelque thérapie ou écologie de la mémoire, alors le « pardon » n'est pas pur³⁰².

Dans *Let the Great World Spin*, un seul cas se rapproche de ce que Jacques Derrida définit comme le pardon véritable, c'est-à-dire l'acceptation désintéressée et inconditionnelle du méfait de l'autre. Il concerne Ciaran et Lara. Cette dernière, dont le compagnon Blaine est responsable de l'accident qui tue le frère de Ciaran et sa passagère, est coupable de l'avoir encouragé à fuir les lieux du drame. Au fil des heures, elle réalise sa faute, et des images traumatisantes de la scène ne cessent de lui venir à l'esprit. L'accident devient une obsession et a pour effet de l'éloigner de Blaine, qui opte pour une stratégie de déni dès les minutes qui suivent l'accident : « Tell me it didn't happen » (*LGWS*, 118). Blaine attend de Lara qu'elle use d'une parole performative qui viendrait invalider, ou même effacer le drame. Puisqu'elle ne répond pas à ses attentes, il se replie sur lui-même, ne sortant de son mutisme que pour

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

³⁰¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Pardon*, Paris, Aubier, 1967, p. 11.

³⁰² Jacques Derrida, *Foi et Savoir, suivi de Le Siècle et le Pardon : Entretien avec Michel Wieviorka* (1966), Paris, Seuil, 2000, p. 107-108.

continuer de nier les faits et faire de l'événement un non-événement³⁰³ : « You've gotta forget it. [...] You didn't see a goddamn thing. You listening to me? We saw nothing. [...] You gotta forget it happened, nothing happened, not a goddamn thing » (LGWS, 120). Avec ces mots, il crée donc un non-événement.

Voyant qu'elle ne peut guère compter sur Blaine pour se racheter, Lara entreprend seule la démarche et commence par se rendre à l'hôpital pour connaître le sort de ceux qu'elle a renversés. Découvrant qu'il n'y a aucun survivant, et mue par une pulsion qu'elle ne contrôle pas, elle se fait passer pour la famille du défunt Corrigan et se retrouve en possession de ses biens. Une fois chez lui, elle y découvre des proches affligés en train de se préparer pour l'enterrement de Jazzlyn (la passagère) et se fait cette fois passer pour une infirmière venue leur rendre les affaires de Corrigan. Consciente qu'elle va trop loin (« What I was doing was unpardonable » (LGWS, 141)), elle se rend tout de même à l'enterrement et en profite pour nouer contact avec le frère du défunt, lequel devine rapidement son implication dans l'accident à cause de sa voiture endommagée qui parle pour elle :

-I'm going to say one thing, he said. [...]
-One thing, that's all.
-Please, I said.
-You should have stopped. [...]
-You should have fucking stopped. Why didn't you? [...]
-I don't know, I said, I just don't know. There's no explanation. I was scared. I'm sorry. I can't say it enough.
-Shit, he said.
-Listen, he said finally. I need to get away from here. Just drop me off.
-Where?
-I don't know. You want to go for a coffee somewhere? A drink? (LGWS, 151-152).

De façon presque invraisemblable, le pardon inconditionnel de Ciaran pendant le moment échangé autour du café donne rapidement lieu à une relation amoureuse et les deux personnages finissent par se marier.

³⁰³ Cette interprétation de la parole de Blaine comme étant une parole qui se veut performative se base sur celle que Florian Tréguer a faite dans son ouvrage *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins, Op. Cit.*, p. 275-285 à propos d'un personnage d'une nouvelle de Richard Ford « Reunion » (*A Multitude of Sins*). Dans « Reunion » en effet, le narrateur, Johnny, en transit à Grand Central, a l'audace d'aller à la rencontre du mari d'une ancienne maîtresse. Ce dernier, qui a su que sa femme avait eu une liaison avec lui, est très réticent à lui parler et, après avoir échangé quelques banalités, conclut l'échange de la manière suivante: « 'Nothing happened here' [...] 'Nothing happened today' [...] 'Don't go away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. Nothing happened' » (Richard Ford, *A Multitude of Sins*, Londres, Vintage Books, 2001, p. 75).

Dans la prose humaniste de McCann, le concept du pardon devient « post-chrétien », en cela que ce n'est pas le rapport au Dieu rédempteur que les personnages cherchent à ménager, mais aux hommes, une tendance que Kay Carmichael perçoit comme inhérente à la modernité :

In decreasing numbers we seek forgiveness for [sin] from a supernatural source; [...] we are increasingly more likely to seek help from the law than from the solace of our own beliefs. Justice is increasingly regarded as the most significant value in a secular and democratic society and [...] we are more likely to turn to secular counselors than to the pastors of the churches³⁰⁴.

Plus que Dieu ou toute figure représentant Dieu, il faut qu'existe l'Autre de la vie terrestre pour se voir accorder le pardon, ce qu'illustre aussi le discours de Tillie qui espère que « le monde » lui pardonnera d'avoir mal éduqué sa fille Jazzlyn et de l'avoir précipitée vers la mort :

I tried keeping her safe by keeping her on the streets. That's what I was thinking. [...] There were times I'd strap the elastic around her arm to get the vein to pop. I was keeping her safe. That's all I was trying to do (*LGWS*, 218-219) [...] Why did I do what I done to Jazzlyn? [...] I used to watch men with her when she was all growed up. And I'd say to myself, Hey, that's my daughter you're fucking. That's my little girl you're pulling into the front seat. That's my blood. I was a junkie then. I guess I always have been. That ain't no excuse. I don't know if *the world*'ll ever forgive me for the bad I slung her way (*LGWS*, 234-236, nos italiques).

Isolée dans le fond de sa cellule, Tillie ne trouve pas d'interlocuteur humain pour recevoir ses confessions³⁰⁵ et, ne bénéficiant pas de l'absolution qu'elle recherche, elle finit par se donner la mort, acculée par le fardeau de celle de sa fille.

3.1.3. La figure du Rédempteur dans *Let the Great World Spin*

Le transfert des valeurs religieuses vers l'humain se traduit encore par le fait que McCann donne vie à l'incarnation même de la figure divine, avec le personnage du prêtre irlandais John Corrigan. S'il renvoie de façon évidente à Jésus-Christ avec ses

³⁰⁴ Kay Carmichael, *Sin and Forgiveness: New Responses in a Changing World*, *Op. Cit.*, p. xxi.

³⁰⁵ Ce personnage isolé dans sa cellule de prison et en marge des croyances religieuses, on l'a vu, est une figure-type de l'écriture confessionnelle : « the protagonist of the confessional [mode...] is a spiritual outsider [...] The confessional is turned inward towards consciousness » (Marianne Hirsch-Gottfried et David H. Miles, « Defining Bildungsroman as a Genre ». *PMLA*, Art. Cit., p. 122).

initiales (J.C.), celles-ci ne sont pas le seul aspect qui l'en rapproche. Corrigan est présenté par son frère comme « illuminant » la vie des gens (« he sparked people alive » (*LGWS*, 18)) et même comparé par ce dernier à un saint (« a hidden saint » (*LGWS*, 44)). Corrigan, qui a trente-et-un ans lorsqu'il meurt, fait plus vieux que son âge (« he looked older than thirty-one » (*LGWS*, 26)) : il se rapproche donc physiquement des trente-trois ans. Les ressemblances physiques entre le personnage du roman et Jésus tel qu'il est décrit dans l'imagerie religieuse sont frappantes. Il a les cheveux longs (« shoulder-length hair » (*LGWS*, 26)) et porte des sandales ainsi qu'un pantalon large ceinturé d'une corde (« he wears worn-out sandals [and] *carpenter* pants [...] tied around his waist with a length of cord » (*LGWS*, 41, nos italiques)). Si de prime abord sa tenue n'a pas grand-chose à voir avec la tunique du Christ³⁰⁶, l'ajout de l'adjectif « carpenter », *a priori* superflu, suggère inévitablement le métier du père nourricier de Jésus, et contribue à renforcer la métaphore.

Le comportement de Corrigan le rapproche aussi de Jésus. Comme celui qui l'inspire, il se donne pour mission d'aider son prochain et n'hésite pas à recevoir sans rétorquer les coups de ceux qui le méprisent. En effet, lors de leurs retrouvailles, son frère remarque qu'il a un hématome à l'œil (*LGWS*, 26), et Tillie, qui fait partie du groupe de prostituées dont Corrigan s'occupe, raconte qu'il n'a jamais cédé aux menaces physiques et verbales des proxénètes qui ont tout fait pour l'éloigner d'elles :

Once, Angie's daddy [...] grabbed Corrie by the scruff of his neck and told him where he should go. He put a knife up under Corrie's neck. [...] Angie's daddy flicked the knife and Corrie walked away with blood coming down his black shirt. A couple of days later, he was down again, bringing up coffee. [...] Corrie got the daylight kicked out of him seven days to Sunday, I don't know how many times. [...] Still Corrie came back day after day. [...] Corrie never once called the cops [...] Still the daddies knocked the shit out of him every now and then, just to keep him in line (*LGWS*, 223-224).

Corrigan consacre son temps à améliorer leur quotidien et leur donne le peu qu'il possède. Il leur achète diverses denrées quand lui-même vit comme un ascète : « No food in the house. Just tea and sugar and milk » (*LGWS*, 36). Il leur met aussi son appartement à disposition, un lieu austère à l'image de son mode de vie : « A little bit of white plaster fell from the wall. [...] The place was bare but for a torn sofa, a low table,

³⁰⁶ Car c'est un pantalon de *jeans* originellement conçu pour les ouvriers, qui contient beaucoup de poches afin de pouvoir accueillir de nombreux outils.

a simple wooden crucifix over the single wooden bed. His prayer kneeler faced against the wall » (*LGWS*, 25)³⁰⁷.

Son frère Ciaran n'admet pas qu'il se sacrifie de la sorte pour des femmes qui, à ses yeux, n'inspirent que le mépris et profitent à outrance de sa générosité :

Why are they standing out there, displaying their misery to the rest of the world ? [...] They want nothing but to suck you dry, that's why » (*LGWS*, 40). It happened times in a row, Jazzlyn asking him for a can of Coke, then throwing it to the ground when she found a mark. I thought I should go down to her [...] grab the back of her hair, bring her face close to mine, that sweet breath, curse her, spit on her for wringing out my brother's charity (*LGWS*, 38).

Or quand Ciaran fait part à Corrigan de son incompréhension et même de son dégoût concernant leur mode de vie, ce dernier les défend en invoquant leur faiblesse : « They're good people [...] They just don't know what it is they're doing » (*LGWS*, 29). Ceci renvoie de manière évidente aux derniers mots du Christ sur la croix³⁰⁸, mais ce qui est plus intéressant encore, c'est qu'à l'instar du pardon accordé par Jésus, celui qu'accorde Corrigan n'est pas inconditionnel. Dans *Getting Even: Forgiveness and its Limits*, Jeffrie Murphy explique en effet :

Jesus's words from the cross are surely *not* offering universal forgiveness. Indeed, Jesus takes the trouble to offer a *reason* why forgiveness should be bestowed on *these particular wrongdoers* – namely their ignorance that they are sacrificing the true son of God. (Do you think – in different circumstances – he would have said “Father forgive them *even though* they know full well what they are doing”?)³⁰⁹.

Tout comme Jésus pardonne ses bourreaux en se justifiant, Corrigan invoque une raison de pardonner les prostituées ; il pointe leur naïveté, voire leur ignorance, se plaçant par la même occasion dans une position de supériorité. Cet écho christique résonne d'autant plus fort qu'il s'agit aussi des derniers mots de Corrigan. Sa voix est ensuite tue dans le récit, littéralement, car son personnage meurt quelque temps après les avoir prononcés.

Sa dévotion le mène à sa perte, et celle-ci semble inscrite dans son nom comme un mauvais présage : si Corrigan a l'altruisme du Corin de Shakespeare (*As You Like*

³⁰⁷ Dans « Sisters », la religieuse Brigid, qui consacre aussi sa vie aux autres, agit de la même manière que Corrigan en se privant constamment.

³⁰⁸ « Father, forgive them, for they know not what they do » (Luke 23.34. Jones, Alexander (éd.), *The Jerusalem Bible, New Testament (with abridged Introduction and Notes)*, *Op. Cit.*).

³⁰⁹ Jeffrie G. Murphy, *Getting Even: Forgiveness and its Limits*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 36.

It), il vit surtout le sort dramatique de Coriolan (*Coriolanus*) ou de Cordélia (*King Lear*). Tout comme ces trois personnages, dont le tempérament est reflété par le prénom (*Cor* signifie « cœur » en latin), il ne se censure pas et s'exprime précisément *avec le cœur*, notamment en ne luttant pas contre l'amour qu'il porte à Adelita, rompant donc partiellement son engagement dans les Ordres :

She pushed her fingers into my arm [...] I got goosebumps. [...] And there was a voice inside me saying 'Strengthen yourself against this, this is a test, be ready, be ready.' But it's the same voice I don't like. I'm looking behind the veil of it and all I see is this woman, it's a catastrophe, I'm descending, sinking like a hopeless swimmer. And I'm saying, God don't allow this to happen. Don't let it. [...] Please don't allow this. Please. But it was so pleasant. So so very pleasant » (*LGWS*, 51).

Son intégrité et sa totale dévotion pour améliorer le quotidien des prostituées lui sont fatales : après s'être mis en danger à plusieurs reprises (notamment avec les proxénètes), il meurt dans un accident de la route en cherchant à sortir l'une d'entre elles d'une mauvaise passe judiciaire. La mort de Corrigan marque une issue symbolique qui fait de lui une victime expiatoire, comme s'il payait les errances des prostituées qu'il protège et que, par sa mort, il les rachetait³¹⁰.

Les derniers mots que les deux frères échangent avant le décès de Corrigan scellent leur réconciliation. En effet, bien qu'ils ne se soient pas ouvertement fâchés, les désaccords qui les tiennent à distance l'un de l'autre sont nombreux, et ils communiquent mal³¹¹. Mais à mesure que les jours passent après leurs retrouvailles, et au lendemain d'une violente dispute, les deux personnages finissent par se rapprocher³¹². Comme si Corrigan sentait sa mort venir, il avoue à Ciaran son amour pour Adelita et associe ce dernier à ses missions chrétiennes. En effet, il est dans l'incapacité de rendre visite aux pensionnaires de la maison de retraite dont il prend soin quotidiennement parce qu'il tient à être présent au procès des deux prostituées dont il

³¹⁰ Une autre prostituée, la plus jeune du groupe sur lequel Corrigan veille, meurt avec lui.

³¹¹ « He had closed that path down, quick and hard, made a border; do not cross here. [...] The silence of brothers » (*LGWS*, 31).

³¹² Deux membres d'une même famille, les deux sœurs de « Sisters » se rapprochent également, puisque Sheona rejoint Brigid sur son lit de mort, se sentant soudain très proche d'elle, ce qui n'a jamais été le cas auparavant. Sa tentative pour l'alimenter (*FSBR*, 20) est interprétée par John Cusatis ainsi : « Attempting to help revive the ailing Brigid, Sheona tries to feed her a piece of toast. The gesture suggests the ministering of the Eucharist and the establishing of a spiritual communion with her sister » (John Cusatis, *Understanding Colum McCann*, p. 27).

s'occupe également et décide donc de s'en remettre à son frère. Tout se passe comme s'il préparait le terrain pour sa succession :

“I’m going to go down to help them,” he said.
“Where?”
He looked older, more worn. [...]
“They call it *the Tombs*. [...] Listen, I need you to take my shift in the nursing home. [...]”
“Me? What am I going to do with them?” [...]
“Do it for me, brother, will you, please?” [...] He turned at the door. “*And look after Adelita for me too, will you?*”
“Sure.”
“*Promise me.*”
“Yeah, I will—now go” (*LGWS*, 64, nos italiques).

Ce passage proleptique qui présente un Corrigan plus vieux et fatigué, semble préfigurer sa mort car il demande formellement à son frère de prendre soin d’Adelita, et exige même une promesse, ce qui peut paraître exagéré quand il n’est censé être séparé d’elle qu’une journée durant. L’impression de mort imminente est redoublée par le fait que l’endroit où Corrigan se rend (qui n’est autre que le dépôt du palais de justice de Manhattan) se surnomme « the Tombs », ce qui n’est bien sûr pas sans rappeler le sépulcre du Christ.

En tâchant de la sorte de mettre les deux prostituées à l’abri du monde carcéral, Corrigan rappelle aussi le Dieu de l’Ancien Testament, d’abord parce que la première ligne du passage ci-dessus n’est pas sans évoquer le commandement divin à Moïse : « *Go down and charge the people lest they break through unto the Lord to gaze, and many of them perish* »³¹³. Notons en outre qu’à ce stade du roman, Corrigan se pare d’une image de sauveur divin et de guide spirituel, car, comme Dieu avec Moïse, il a fait de Ciaran son disciple en le convertissant graduellement à la vie dans le Bronx et en le rendant plus tolérant envers les prostituées³¹⁴. De plus, alors que Ciaran veille son frère à l’hôpital, il l’implore : « Teach me who I might be. Teach me what I can become » (*LGWS*, 72). Ses inquiétudes concernant l’homme qu’il va devenir reflètent

³¹³ Exod. 19.21 (nos italiques). Alexander Jones (éd.), *The Jerusalem Bible, New Testament, Op. Cit.*

³¹⁴ Si bien qu’au lendemain de leur dispute, Ciaran, qui semble vivre une épiphanie, se sent pour la première fois vraiment à l’aise dans l’environnement de son frère : « Outside, we crossed the small patch of grass in front of the projects, among the broken bottles. All of a sudden, being around him felt right for the first time in years. [...] Among the early morning hookers, I felt strangely charmed [...] Their bodies did not embarrass me as much as when I’d watched them from afar » (*LGWS*, 43).

une autre particularité de la prose de McCann, dans laquelle l'avenir est souvent l'objet de toutes les considérations des personnages.

3.2. La fin d'une ère : anticipation des changements à venir

Chez Colum McCann, les questionnements propres à l'avenir dépassent le simple niveau individuel pour s'élever à l'échelle cosmique, notamment dans *Songdogs*, où le protagoniste Conor est souvent rattrapé par la peur que la vie terrestre s'arrête : « Perhaps life goes out as it once came in – down to the secular brilliance of a single hydrogen atom, imploding back on to itself (S, 97) [...] All of that wild and leaping world on its way out » (S, 95). Cette obsession du personnage pour la fin du monde, qui découle en partie d'une fascination pour l'astronomie et la galaxie³¹⁵, vers laquelle il lève souvent les yeux³¹⁶, s'explique aussi par l'influence de ceux qu'il rencontre aux États-Unis. Les Indiens qu'il fréquente attribuent au chant du coyote des propriétés surnaturelles, puisque la légende voudrait que ces animaux aient existé avant toute autre espèce et qu'ils aient engendré la vie par le son de leurs hurlements :

Years later, in America, I was told that Navajo Indians believed coyotes ushered in the Big Bang of the world with their song, stood on the rim of nothingness, before time, shoved their pointed muzzles in the air, and howled the world into existence

³¹⁵ Une passion que partage aussi Ofeelia (« Around the Bend and Back Again ») : « One night she's talking about things a little wacky, like how the universe is expanding and some such shite about gravity and stuff » (*FSBR*, 130). Sheona (« Sisters ») revient aussi souvent sur le fonctionnement de l'univers : « The light hitting our eyes from those stars left millions of years ago. It just might be that the thing is a ghost, already imploded. A supernova » (*FSBR*, 7).

³¹⁶ « It was so high above the sea level that satellites could be seen making paths, clusters of stars shuttling and winking, and once an eclipse which gave the moon an incredible penumbra » (S, 133).

at their feet. The Indians called them songdogs. The universe was etched with their howls, sound merging into sound, the beginning of all other songs (S, 72)³¹⁷.

Conor constate que l'idée que la vie terrestre puisse prendre fin bouleverse une femme dans la rue³¹⁸ ainsi que les pasteurs bigots du village que ses parents ont fréquenté. Les premiers, paniqués lors d'un énorme incendie de forêt qui menace de dévaster les habitations, cherchent dans la Bible des signes qui laisseraient entendre que cette catastrophe naturelle augure de l'apocalypse : « preachers searched in the Book of Revelations for words about fires and the blue-hot end of the world » (S, 103).

Les préoccupations eschatologiques ne concernent pas que *Songdogs*, car les personnages mccanniens, qui doivent pour la plupart affronter des changements plus ou moins traumatique tel que le deuil, la maladie ou la séparation, semblent avoir une conscience aiguë de l'éphémérité de la vie. L'expression « as if/like there was no tomorrow » est utilisée à plusieurs reprises (*TSB*, 38 ; *S*, 212 et *FSBR*, 117)³¹⁹.

3.2.1. Contagion de la prose par l'angoisse millénariste

En une dizaine d'années – entre 1994 et 2003 – Colum McCann a été particulièrement prolifique publiant deux recueils de nouvelles et trois de ses six romans (*Songdogs*, *This Side of Brightness* et *Dancer*). Ces années qui encadrent l'an 2000 marquent non seulement la fin d'un siècle et le début d'un autre, mais aussi la clôture et le commencement d'un millénaire, qui a été à l'origine de nombreuses spéculations plus ou moins rationnelles :

³¹⁷ Plus tard, cette légende lui est aussi contée par son amie Eliza : « Eliza told me the old legend about the birth of the universe, the yammering-in of the world » (S, 135). Elle est aussi entendue par Sheona (« Sisters ») de la bouche de Michael, son ami d'origine Navajo : « Coyotes were the songdogs that howled in the beginning of the universe » (*FSBR*, 4). Il est intéressant de constater que les parents de Conor, très amoureux lorsqu'ils se marient, entendent le cri d'un coyote, qui signe le renouveau de leur vie respective. La symbolique semble être la même pour Jaslyn (*Let the Great World Spin*), qui, alors qu'elle vient de rencontrer un homme, Pino, avec lequel elle sent qu'elle peut faire un bout de chemin, aperçoit un coyote en plein New York alors que son taxi est pris dans les embouteillages (*LGWS*, 346).

³¹⁸ « In San Francisco a young girl howled about Jesus. Her arm was long with a string of watches. She said she was waiting for the Second Coming » (S, 131).

³¹⁹ L'imminence de la fin du monde se retrouve aussi dans une expression qu'emploie le personnage de « Through the Field » : « But he just stared at me, bug-eyed, like I'd told him the end of the world was coming » (*FSBR*, 85).

As the clock ticked towards the start of the new Millennium (whether strictly in 2000 or 2001) the news media, and the popular imagination [...] became focused on the signs of the End (or perhaps the prospects of a new beginning), to be marked by the climactic dawn of the twenty-first century³²⁰.

Cette tendance de l'imaginaire populaire à dramatiser la fin d'une période séculaire, et à redoubler d'attentes lorsqu'il s'agit d'un changement de millénaire, n'est pas nouvelle : « Historically, when a millennium slouches to a close, Western imaginations have begun apprehensively summing up and [...] doomsday themes assume new guises »³²¹.

Perçue comme une période transitoire, la fin d'un millénaire appelle à l'anticipation tout comme au bilan : « As we approach the end of the twentieth century and with it the end of the millennium, our gaze turns backward even more frequently in an attempt to take stock and to assess where we stand in the course of time »³²². C'est précisément ce que semble faire l'Irlande à la fin du XX^{ème} siècle, où la possibilité d'un « nouveau départ » et la bouffée d'air de la période du Tigre celtique permettent de réévaluer les erreurs du passé :

Avec un nouveau millénaire, témoin de la construction d'une Irlande nouvelle, membre de l'Union Européenne, pour laquelle l'étranger n'est plus nécessairement synonyme d'émigration, d'échappatoire à la misère locale, la force vive de la nation relit les événements de sa douloureuse Histoire afin de guérir ses blessures et de solder ses comptes avec son passé, de l'exorciser définitivement avant de prendre un nouveau départ. La période charnière entre deux millénaires est favorable à cette intégration, à cette assimilation, à cette ingestion de l'Histoire, nécessaire pour partir sur de nouvelles bases³²³.

L'adaptation au changement de millénaire se fait aussi par le biais de l'art, qui fonctionne comme une *catharsis* pour appréhender les angoisses que l'avenir génère dans l'imaginaire collectif. John Walliss revient sur le contexte de l'élaboration de certains films réalisés au cours de la décennie 1995-2005, celle durant laquelle Colum McCann a produit la majeure partie de son œuvre. Il dit ceci :

³²⁰ John M. Court, *Approaching the Apocalypse: a Short History of Christian Millenarianism*, Londres, I.B. Tauris, 2008, p. 183.

³²¹ Kirby Farrell, *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 4.

³²² Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995, p. 1.

³²³ Bertrand Cardin, *Miroirs de la filiation : Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, *Op. Cit.*, p. 8.

The [apocalyptic] films [...] were all released in a period of approximately nine years (1995-2004), a period time spanning both the build-up and transition of the new calendrical millennium as well as the attacks of 9/11 and the subsequent “war on terror”. They cover a period of time characterized by heightened anxiety, and tensions concerning global warming and other natural disasters, “super bugs” and pandemics as well as fears of terrorist actions, possibly involving Weapons of Mass Destruction. More broadly, [...] they cover a shift from a focus on a distinct bounded enemy (the “Red communism” [...]) to a series of diffuse military/political threats (such as the infamous “axis of evil” or “Islamic Radicalism”). It has also witnessed [...] a growing cultural ambivalence about the benefits of science and technology and of and expertise³²⁴.

Le 11 septembre 2001 a donné lieu à la réévaluation de tout un contexte politique et militaire international. Celle-ci s’ajoute à l’adaptation nécessaire aux évolutions écologiques et scientifiques, ainsi qu’aux menaces sanitaires et sociales :

A number of events that took place, or issues that emerged in the 1990s played on fears of an apocalyptic dénouement to the century whether by the effects of extreme weather conditions, the AIDS epidemic, ebola and other viruses, the Y2K “Millennium Bug”³²⁵.

Le changement de millénaire a donc remis au goût du jour les préoccupations pour le thème de l’apocalypse qui émerge de manière particulièrement marquée après la Seconde Guerre mondiale – avec la Shoah et la catastrophe d’Hiroshima. À la fin du XX^{ème} siècle en effet, l’impensable s’est déjà produit et le point de non-retour est franchi dès 1939³²⁶. Dans son ouvrage au titre paradoxal évocateur – *After the End* –, James Berger insiste sur la dimension apocalyptique de cette période :

In the late twentieth century we have had the opportunity [...] to see after the end of our civilization – to see in a strange prospective retrospect what the end would actually look like: it would look like a Nazi death camp, or an atomic explosion, or an ecological or urban wasteland. We have been able to see these things because they actually occurred³²⁷. [...] the sense of crisis] exists together with another sense, that the conclusive catastrophe has already occurred³²⁸.

³²⁴ John Wallis, « Apocalypse at the Millennium ». John Wallis et Kenneth G.C. Newport (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Londres, Equinox, 2009, p. 89.

³²⁵ *Ibid.*, p. 71.

³²⁶ Avec l’opération d’élimination des handicapés par euthanasie, qui fait office d’entraînement pour les Nazis avant l’extermination des Juifs.

³²⁷ James Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. xiii.

³²⁸ *Ibidem*.

Dans son acception la plus « brute », l'apocalypse est comprise comme une catastrophe eschatologique bouleversant irréversiblement l'ordre des choses :

Eschaton [is] an adjectival noun that means « the last », « final », or « ultimate ». Here it refers to the last stages of a particular race, culture, or social system where the existing conditions are swept away by miraculous intervention, and a new community of freedom, justice, and dignity are established in their place. A common word for this new creation is 'millennium' [...]. Millennium, [...] is an apocalyptic vision of collective destiny³²⁹.

Selon la *doxa* religieuse, la fin du monde est causée par la colère divine. Le texte sert de *memento mori*³³⁰ en ce qu'il est censé entretenir l'espoir des persécutés et effrayer les pécheurs afin qu'ils changent radicalement d'attitude. Son étymologie (du grec *apokalupsis* qui signifie révélation) indique en effet qu'elle doit avoir pour effet de faire comprendre un message :

Apocalypse [...] has an interpretative explanatory function, which is of course its etymological sense: as revelation, unveiling, uncovering. The apocalyptic event, in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end³³¹.

À la fin du XX^{ème} siècle, le motif de l'apocalypse devient le refuge des plus conservateurs³³² (qui la présentent comme la conséquence inéluctable du libéralisme culturel grandissant et des révolutions sociales et scientifiques que l'on connaît) tout en se nichant au centre des préoccupations moins religieusement connotées : « en se laïcisant, la pensée catastrophiste est tombée dans le monde médiatique du tapage et de la rentabilité »³³³.

³²⁹ Thomas O. Beebee, *Millennial Literatures of the Americas 1492-2002*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 4-5.

³³⁰ John Wallis, « Apocalypse at the Millennium ». John Wallis et Kenneth G.C. Newport (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Op. Cit., p. 73. Il explique que l'art qui représente l'Apocalypse sert de *memento mori* : « Apocalypse films may operate for contemporary audiences in much the same way as *La Danse Macabre* and *memento mori* [...] yet] within apocalyptic films, there is a toning-down of the fatalism that one finds in apocalyptic texts ». En effet, dans les films sur l'Apocalypse, le cataclysme peut être évité grâce à la science et aux technologies.

³³¹ James Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Op. Cit., p. 5.

³³² Paul Airiau, *L'Église et l'Apocalypse : du XIX^{ème} siècle à nos jours*, coll. « Faits et représentations », Paris, Berg international, 2000, p. 125.

³³³ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe : Essai sur l'art de la catastrophe*, Op. Cit., p. 8.

3.2.2. Préoccupations « eschatechnologiques »

L'insertion du motif apocalyptique dans des textes qui ne se revendiquent pas religieux se constate de plus en plus au tournant du XXI^{ème} siècle : « Secular fictions retain significant connections to biblical apocalypse and many of the themes and images from both the Old and New Testaments of the Christian Bible reappear in and inform secular fictions »³³⁴. L'apocalypse devient alors sensationnelle et s'éloigne de son message religieux : « [it is] used much more broadly to refer to any form of immense cataclysm or destruction, typically involving the whole planet »³³⁵. Oubliées la colère et l'intervention divines ; dans les représentations populaires, ce sont les hommes ou les forces cosmiques qui sont à l'origine du cataclysme :

[There has been a] desacralisation of the apocalypse, wherein the traditional notion of the apocalypse is [...] placed within the sphere of human agency. Thus, rather than presenting a traditional image of the apocalypse as a divine event largely outside of the sphere of human agency, films such as, for example *Armageddon* or *12 Monkeys* not only locate the cause of the apocalyptic event within the natural world (e.g. a comet or a supervirus) but also show how it may be prevented through human agency³³⁶.

Pour illustrer ce revirement du religieux vers le profane, Thomas O. Beebee, utilise le néologisme « eschatechnology »³³⁷, soulignant le rôle majeur que jouent la science et les nouvelles technologies dans le développement de l'angoisse populaire. L'œuvre artistique étant souvent symptomatique d'un moment historico-littéraire, celle de McCann ne manque pas de faire allusion à la problématique de la fin des temps, on l'a vu avec *Songdogs*. S'il est vrai qu'il ne le fait pas à la manière aussi marquée que ses contemporains John Updike (*Toward the End of Time* (1997)), Cormac McCarthy (*The Road* (2006)) ou Nick Harkaway (*The Gone-Away World* (2008)) par exemple, il se concentre à plusieurs reprises sur la fin d'un monde, plutôt que du monde.

³³⁴ Roslyn Weaver, « 'The Shadow of the End': The Appeal of Apocalypse in Literary Science Fiction ». John Wallis et Kenneth G.C. Newport (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Op. Cit., p. 178-179.

³³⁵ John Walliss, « Apocalypse at the Millennium ». John Walliss et Kenneth G.C. Newport (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Op. Cit., p. 72-73.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Thomas O. Beebee, *Millennial Literatures of the Americas 1492-2002*, Op. Cit., p. 4.

Dans ses textes, les possibilités scientifiques fascinent et font peur tout à la fois. Plusieurs d'entre eux évoquent des changements écologiques, scientifiques et technologiques irréversibles, notamment la pollution industrielle³³⁸, dont les personnages de McCann sont les témoins amers autant que fautifs. Le ciel de New York est présenté comme « chimique » dans *This Side of Brightness*³³⁹, et la narratrice de « A Word in Edgewise » s'inquiète des conséquences des émanations toxiques d'une usine voisine sur l'environnement : « That chemical factory has been sending men down here with all their Geiger-counters or whatever it is they call them. Soon we'll all be walking around glowing » (*FSBR*, 166-167). Et quand elle revient sur une teinture ratée que sa sœur lui a faite, elle a recours à la comparaison radioactive : « And for five weeks afterwards my head was a fluorescent orange. Like a nuclear carrot, I was! Luminous! A tourist attraction! Everyone thought it very funny [...] all of them saying: 'Oh we can send Eileen up to Belfast for Orangeman's Day' » (*FSBR*, 164). Tout se passe comme si McCann cherchait dans cette nouvelle à marquer le traumatisme généré par la catastrophe de Tchernobyl qui a lieu en 1986, soit seulement huit ans avant la parution du recueil.

Au contraire de la chimie, c'est plutôt la fascination que l'informatique suscite dans les textes de McCann. Les prouesses technologiques sont au centre de *Let the Great World Spin* et *TransAtlantic*. Dans le premier roman, dont l'intrigue se déroule en 1974, rappelons-le, l'informaticien qu'est Joshua vante les mérites du métier à sa mère :

One day the computers would bring all the great minds together. Thirty, forty, a hundred years from now. He wrote about the dream of [...] messages that were able to go back and forth. Of remote systems that could be manipulated through the telephone lines. Of computers that were capable of repairing their own malfunctions. [...] It was about the deepest sort of beauty, the product of the human mind being stamped into a piece of silicon that you might one day cart around in your briefcase. A poem in a rock. A theorem in a slice of stone. The programmers were the artisans of the future. Human knowledge is power, Mama. The only limits are in our minds. He said there was nothing that a computer couldn't do, even the most complicated problems, find the value of pi, the root of all language, the most distant star. [...] What you want is your machine to speak back to you, Mama. It almost has to be human. You have to think of it that way (*LGWS*, 88-89). People don't believe us but it's true. Someday you'll just think and I'll happen. *Turn off the light*, the light turns off. *Make the coffee*, the machines kicks on (*LGWS*, 187).

³³⁸ Pour un traitement en détail de ce point, voir la sous-partie 1.2.2. intitulée « Ireland, I love you, a *Chusla Mo Chroí* » : retour vers le folklore (p. 74).

³³⁹ « [...] when the sun is sinking through a chemical sky » (*TSB*, 177).

Convaincus du bien-fondé de leur entreprise qui consiste à connecter les gens entre eux, Joshua et ses collègues envisagent l'avenir avec beaucoup d'optimisme, subjugués par les bouleversements en cours. Les technologies et la robotisation du monde ne sont pas source d'angoisse mais un atout et un moteur pour l'humanité.

Cette prise de position de l'auteur n'est pas sans rappeler la mouvance artistique des années 2000 dans l'industrie du cinéma, lorsque les réalisateurs prennent le parti de ne plus considérer d'office les progrès scientifiques comme des sources de danger pour la société, mais comme des remèdes possibles³⁴⁰ : « Apocalypse films also place a strong emphasis on science and technology as the means whereby their respective apocalyptic catastrophes can be averted or, at least, mitigated against »³⁴¹. Néanmoins, dans le texte de McCann, un détail pousse le lecteur à douter du seul impact positif des technologies. En effet, la destinée de Joshua, qui meurt dans un attentat au Viêt Nam où il a été envoyé d'office par l'armée pour mettre à profit ses compétences en informatique, pourrait être lue comme le signe que la connaissance peut aussi nuire à la vie de celui qui la possède, et cette vision de l'érudition comme un danger potentiel n'est pas sans rappeler la chute de ceux qui ont goûté aux fruits de l'Arbre du savoir dans la Genèse.

3.2.3. La trame apocalyptique de « Everything in This Country Must »

Le conflit militaire sert de balise pour signaler le danger qui guette dans la nouvelle « Everything in This Country Must », dont le mystère du titre elliptique est comblé dans le texte par la narratrice homodiégétique Katie, qui emploie cette expression en la faisant précéder du verbe « die » : « Stevie and the draft horse were going to *die*, since everything in this country must » (*ETCM*, 10, nos italiques). L'*incipit* abrupt donne le ton de la nouvelle : il met en scène un père irlandais et sa fille (Katie, précisément), tous deux en train de lutter contre le courant d'une rivière en crue pour sauver leur cheval de trait dont la patte est coincée sous une roche, et qui est en train de se noyer.

³⁴⁰ *Independence Day* de Roland Emmerich (1996), *Armageddon* de Michael Bay (1998) ou *I Am Legend* de Francis Lawrence (2007) en sont des exemples.

³⁴¹ John Wallis, « Apocalypse at the Millennium ». John Wallis et Kenneth G.C. Newport (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Op. Cit., p. 73.

La tension redouble lorsqu'arrive fortuitement un groupe de soldats britanniques qui se proposent de leur venir en aide, car le père affiche ostensiblement son mépris envers eux et rechigne à bénéficier de leurs services, sans toutefois oser user de la force pour s'y opposer. On ne comprend les réticences que rétrospectivement, lorsqu'on lit que deux autres membres de cette famille (la mère et le fils) sont morts dans un accident impliquant un groupe de soldats britanniques pendant les Troubles qui font encore rage au moment de la narration.

Le paragraphe dédié à l'arrivée inopinée des soldats se concentre d'abord de façon symbolique sur les phares³⁴² de leur véhicule (« a truck » (*ETCM*, 9)), en l'occurrence le même genre de camion qui a tué la mère et le fils quelque temps plus tôt (« they were hit by the army truck down near the Glen » (*ETCM*, 9)), convoquant immédiatement le drame. Ne sachant toutefois pas que le véhicule qui passe est celui de soldats britanniques, le père et la fille essaient désespérément d'attirer l'attention des passagers du véhicule, ce qu'ils regrettent aussitôt qu'ils identifient leur accent :

In the brightening we heard shouts and then the voices came clear. They sounded like *they had swallowed things I never swallowed*. [...] They shouted out, Hey mate what's goin' on? in their strange way and Father said, Nothing, and his head dropped way low to his chest and he looked across the river at me and I think what he was telling me was, Drop the rope girl, but I didn't (*ETCM*, 6, nos italiques)³⁴³.

Lorsque Katie les aperçoit enfin, elle s'attarde sur l'apparence de trois des six soldats :

They came right quick through the hedge, *with no regard for their uniforms*³⁴⁴ and I could hear the thorns ripping back against their jackets. One took off his helmet while he was running and his hair was the colour of winter ice. One had a moustache that looked like long grasses and one had a scar on his cheek like the bottom end of Father's barn hayknife (*ETCM*, 6-7, nos italiques).

Le physique et le comportement de ces trois soldats britanniques rappellent de façon frappante ceux de trois des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, dont la chevauchée inaugure le commencement de la fin du monde, et la présence de ce que nous percevons comme un motif apocalyptique se justifie selon nous parfaitement dans une nouvelle dont le titre très sombre donne l'impression que la vie prend fin.

³⁴² « Then, some headlights came sweeping up the town road » (*ETCM*, 5).

³⁴³ La répétition du verbe « swallow » et l'opposition entre « they » et « I » a pour effet de lier ces hommes à l'absorption et à l'assimilation, symboliquement celles d'une culture.

³⁴⁴ Ce commentaire de Katie montre que, dès le début, elle admire la dévotion des soldats et, comme eux, cherche à briser les chaînes qui tiennent les deux communautés à l'écart.

Le premier soldat britannique, Stevie, pourrait être comparé au Cavalier de l'Apocalypse qui monte un cheval blanc, convoqué alors que l'agneau brise le Premier Sceau :

Puis je vis l'agneau briser le premier des sept sceaux, et j'entendis l'un des quatre êtres vivants dire d'une voix qui résonnait comme le tonnerre : « Viens ! » Je regardai et je vis un cheval blanc. Celui qui le montait tenait un arc, et on lui donna une couronne. Il partit en vainqueur et pour vaincre encore³⁴⁵.

Si dans le passage de la nouvelle de McCann cité ci-dessus, Katie mentionne la blancheur des cheveux du soldat, elle établit plus loin un lien direct entre l'homme et le cheval : « he was very skinny and strong with ribs like sometimes a horse has after a long day in the field » (*ETCM*, 7). Par ailleurs, on se souvient que le Premier Cavalier de l'Apocalypse est dépeint comme puissant et conquérant, deux traits symbolisés par la couronne³⁴⁶ et l'arc, ce qui permet d'établir un autre parallèle intéressant avec Stevie, le « soldat blanc ». Il est l'émissaire de la couronne britannique et manifeste son courage en se dévêtant sous la pluie battante pour plonger dans la rivière et mettre le cheval hors de danger et en refusant d'aller à l'hôpital après qu'il a reçu un sérieux coup de sabot : « [he] had a head full of blood pouring down from where the draft horse kicked him above the eye [...] *I'm okay guys, it's just a scrape* [...] » (*ETCM*, 10-11).

Le second soldat britannique qui est présenté par Katie a le visage rouge et crispé : « his face was *red* and scrunched » (*ETCM*, 13, nos italiques). Or, le Second Cavalier de l'Apocalypse, qui apparaît quand l'agneau brise le Deuxième Sceau, monte un cheval rouge et tient à la main une épée :

Puis l'agneau brisa le deuxième sceau, et j'entendis le deuxième être vivant qui disait : « Viens ! » Alors un autre cheval sortit, il était de couleur rouge. Celui qui le montait reçut le pouvoir de répandre la guerre sur la terre, afin que les hommes se tuent les uns les autres. On lui donna une grande épée³⁴⁷.

La première description que fait Katie du soldat pointe une cicatrice sur sa joue, ce qui l'amène à choisir pour lui le surnom de « Hayknife », qui rappelle l'épée du Second

³⁴⁵ Apocalypse 6.1. *Société biblique française* (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament*, Op. Cit.

³⁴⁶ Une lecture post-coloniale de ce parallèle avec la Bible justifierait qu'on perçoive la couronne comme le symbole de la conquête, au sens de l'oppression.

³⁴⁷ Apocalypse 6.3. *Société biblique française* (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament*, Op. Cit.

Cavalier de l'Apocalypse connu pour être le Cavalier de la guerre et du sang. C'est bien aussi « Hayknife » que ses collègues empêchent de se battre avec le père de Katie : « [...] they were holding Hayknife back, but Hayknife was saying, Risk our fucken lives and save your fucken horse and that's all the thanks we get, eh? » (*ETCM*, 13). Sa brusquerie se lit aussi quand il tire sur le licou tellement fort que le cheval hennit de douleur : « the draft horse was screaming like I never heard a horse before or after » (*ETCM*, 9).

Le troisième soldat britannique arbore une épaisse moustache qui, selon Katie, ressemble à des herbes hautes³⁴⁸ et lui vaut le surnom de « LongGrasses ». Les herbes étant communément associées à la couleur verte, un parallèle peut être esquissé avec le Cavalier de l'Apocalypse qui apparaît quand l'agneau ouvre le Quatrième Sceau, et qui monte un cheval blême dont la couleur tire sur le verdâtre :

Puis l'agneau brisa le quatrième sceau, et j'entendis le quatrième être vivant qui disait : « Viens ! » Je regardai et je vis un cheval de couleur verdâtre. Celui qui le montait se nommait la Mort et il était suivi par celui qui représente le monde des morts. On leur donna le pouvoir sur le quart de la terre, pour faire mourir les hommes par l'épée, par la famine, par la maladie et par les bêtes sauvages de la terre³⁴⁹.

Le Cavalier ne propage pas seulement la maladie, il en est l'incarnation, car la pâleur de son cheval rappelle celle d'un cadavre. Or le soldat britannique incarne la faiblesse : malgré sa supériorité de colonisateur et de soldat et l'avantage physique que lui offre sa stature, il est dominé par le père de Katie lors d'une altercation. Ce dernier le repousse violemment contre un arbre pour éviter qu'il ne mette la veste de son collègue sur les épaules de Katie : « Father came over and he pushed LongGrasses away. Father pushed hard. He was smaller than LongGrasses but LongGrasses bashed into the trunk of a tree and hit against it » (*ETCM*, 8). De plus, « LongGrasses », qui a failli dans sa mission de protéger Katie de la pluie, a donc une grande part de responsabilité dans le fait qu'elle tombe malade (« I sneezed again three four five times » (*ETCM*, 12)) et rappelle en ce sens le Cavalier de l'Apocalypse qui est envoyé par Dieu pour répandre la maladie.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Apocalypse 6.7. *Société biblique française* (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament*, Op. Cit.

À ce stade de notre analyse, il manque encore le Cavalier de l'Apocalypse monté sur un cheval noir, qui est convoqué à l'ouverture du Troisième Sceau, et qui incarne la famine et, par extension, le manque :

Quand il ouvrit le troisième sceau, j'entendis le troisième animal crier : « Viens ! »
Et je vis : c'était un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance à la main.
Et j'entendis comme une voix, au milieu des quatre animaux, qui disait : « Une mesure de blé pour un denier et trois mesures d'orges pour un denier [...] »³⁵⁰.

Or on peut émettre l'hypothèse que cette figure sombre est incarnée par le père de Katie lui-même, qui ne se remet pas d'avoir perdu sa femme et son fils dans un accident. En plus d'être l'incarnation du manque, il crée une situation de manque en décidant d'abattre son cheval de trait à la fin de la nouvelle, commettant cet acte radical alors même que la bête a été sauvée et repose dans la grange. On comprend qu'il ne peut souffrir de garder près de lui un animal qu'il perçoit comme souillé par l'ennemi. En agissant de la sorte, l'homme, un fermier³⁵¹, se condamne à ne plus être en capacité d'accomplir les tâches que son métier nécessite. Il se met aussi dans l'impossibilité de subvenir à ses besoins financiers, ou de semer et récolter de quoi nourrir Katie. Sa décision d'abattre l'animal relève donc de l'auto-condamnation, car symboliquement, sa fille et lui ne sont plus en mesure de subsister.

Le contexte de la nouvelle, qui est celui d'une nation en pleine guerre civile, fait aussi apparaître cet acte comme une automutilation, non seulement parce que la bête lui était chère³⁵², mais aussi parce que sa fille lui prête des expressions équines (« his eyes all horsewild » (*ETCM*, 5)) et que cette correspondance immédiate entre l'homme et le cheval nous amène à lire le meurtre comme une mise à mort d'une partie de lui-même :

The killing of the horse is the illustration of a regressive drive leading to self-destruction, which is made explicit through the striking expression 'with his eyes

³⁵⁰ Apocalypse 6.5, *Ibidem*.

³⁵¹ On déduit le métier du père car Katie dit longer sa ferme pour le rejoindre à la rivière. Elle passe le plus clair de son temps dans la grange (*ETCM*, 3) et compare le corps de Stevie à celui de son père quand il coupe le foin (*ETCM*, 7).

³⁵² Avant d'être sauvé des eaux, le cheval était le préféré du père (« favorite » est répété trois fois (*ETCM*, 3, 4 et 15)).

all horsewild' (*ETCM*, 5). By identifying the father with his horse, the expression likens the horse's killing to a form of suicide³⁵³.

Ce père censé lutter pour préserver son propre patrimoine contribue en fait à sa propre extinction, devenant malgré lui la force oppressive qui a privé l'Irlande de sa liberté depuis tant d'années, ce qui a conduit le pays à la violence et au conflit.

Cette nouvelle est donc un point d'entrée très subtil et intime dans le conflit nord-irlandais, médiatisé par un personnage qui n'est impliqué dans aucun groupe armé ou militant, et qui vit à la campagne, loin de l'agitation guerrière de Belfast ou de Derry. Elle pourrait être lue soit comme une parabole sur l'autodestruction, soit comme un encouragement au nouveau départ, car « les victimes substituées à la cible réellement visée sont l'équivalent moderne des victimes sacrificielles d'antan »³⁵⁴. L'acte du père pourrait donc aussi être lu comme une mise en texte du rituel religieux du bouc émissaire qui trouve sa source dans le *Lévitique* lorsqu'Aaron, le frère de Moïse, touche la tête d'un bouc pour y transférer tous les péchés de la communauté afin de l'absoudre :

Quand il a fini de faire le rite d'absolution pour le sanctuaire, pour la tente de la rencontre et pour l'autel, il présente le bouc vivant. Aaron impose les deux mains sur la tête du bouc vivant: il confesse sur lui toutes les fautes des fils d'Israël et toutes leurs révoltes, c'est à dire tous leurs péchés, il les met sur la tête du bouc; puis il l'envoie au désert sous la conduite d'un homme tout prêt. Le bouc emporte sur lui toutes leurs fautes vers une terre stérile³⁵⁵.

Bien que ce soit un cheval plutôt qu'un bouc qui est ici pris pour cible, et que la bête ait été souillée au contact d'autres que le père (un nouvel Aaron), et bien qu'elle se fasse tuer plutôt que lâcher vers des terres stériles, il semble tout de même que l'acte puisse être envisagé de la même manière que dans l'Ancien Testament, comme une tentative de retrouver la paix.

³⁵³ Catherine Mari, « Tell-tale ellipsis in Colum McCann's 'Everything in This Country Must' ». *Journal of the Short Story in English*, n°40, Angers, Université d'Angers, printemps 2003, p. 52.

³⁵⁴ René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999, p. 203-204.

³⁵⁵ Lévitique 16.20. *Société biblique française* (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament*, Op. Cit.

3.3. Révéler la marge : le profane sacralisé

Chez McCann, le motif religieux ne s'invite pas là où on l'attend, car même s'il est vrai que dans « Everything in This Country Must », les soldats véhiculés ressemblent à des versions modernes des Cavaliers de l'Apocalypse, il peut sembler surprenant que le texte biblique détaillant la fin du monde soit utilisé dans le cadre d'un conflit qui ne dépasse pas les frontières de l'Irlande et de l'Angleterre³⁵⁶. À cette remarque, Jacques Leruez répond ainsi :

Le conflit est international au sens strict du mot, dans la mesure où il s'agit d'un conflit entre deux « nations » [...] De plus le conflit est international – on internationalisé – au sens classique du terme [...] parce que les deux Etats [...] – la Grande-Bretagne et la République d'Irlande – [...] sont membres à part entière de la société internationale (toutes deux sont membres de l'O.N.U.)³⁵⁷.

Pourtant, les Troubles n'ont pas grande visibilité sur la scène internationale :

Il n'empêche que l'aspect international du conflit est limité [...] par son caractère particulariste. Certes des tentatives ont été faites pour l'universaliser (par l'introduction de notions du type lutte des classes, émancipation d'un peuple), mais le vieux clivage reste plus fort que jamais³⁵⁸.

À l'étranger, le conflit n'est envisagé qu'à travers une « image [...] déformée »³⁵⁹ et ne trouve pas sa place sur la scène internationale de la fin des années 1960, quand, d'après Chris Reynolds, il eut pourtant été tout à fait légitime de l'englober dans le lot de changements socio-culturels qui ont bouleversé le monde :

Despite the great contextual differences that set so many of these countries apart [Western Europe and the United-States], a collective movement is increasingly perceived and described as characterising the revolts, thus lending weight to the ever-popular representation of 1968 as a year of international upheaval. [...] One country that has not commonly been seen to sit comfortably as part of this international revolt is Northern Ireland. Two possible conclusions could be drawn from [its] virtual absence [...] from the long list of countries described as being affected by this international wave of revolt. Firstly, it could be assumed that there was no significant movement in 1968 in Northern Ireland. This is quite simply not

³⁵⁶ L'intervention du Sénateur américain George Mitchell montre tout de même qu'il a impliqué un négociateur étranger.

³⁵⁷ Jacques Leruez, « Irlande du Nord : intégration ou sécession ? ». *Revue française de science politique*, vol. 21, n°4, 1971, p. 837-838.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 839.

the case. 1968 was to prove a pivotal year which, for many, marks the beginning of the “Troubles”. Alternatively, it could be surmised that the movement in Northern Ireland does not fit the “68” mould. This article seeks to challenge this idea³⁶⁰.

Tout se passe donc comme si, par le recours au texte biblique (et dramatique) de l’Apocalypse, McCann cherchait à redonner de l’importance à un événement perçu comme retiré (presque éclipsé) de la scène internationale, procédant ainsi exactement comme il le fait pour anoblir ses personnages marginaux quand il s’en sert à la manière de Flannery O’Connor, comme des « agents de grâce » : « [Flannery O’Connor portrays] agents of grace [...] intertwined with the bread and butter of everyday life »³⁶¹. John Cusatis perçoit notamment le personnage d’Angela (*This Side of Brightness*) ainsi³⁶², car de prostituée, elle devient momentanément ange (*TSB*, 65). De la même façon, il rappelle que l’ami de cette dernière, le sans-abri Treefrog, ainsi que le vagabond Conor (*Songdogs*) sont subtilement comparés à Jésus³⁶³. Enfin, la femme démunie qu’est Gloria (*Let the Great World Spin*) devient un temps prophète :

I know a thing or two about what people want to buy, and how they think they can buy it. *I know* the marks that got left on women’s ankles. *I know* the kneeling-down scars you get in the field. *I heard* the stories about the gavel coming down on children. *I read* the books where the coffin ships groaned. *I heard* about the shackles they put on your wrists. *I was told* about what happened the first night a girl came to bloom. *I heard* the way they like their sheets tight on the bed so you

³⁶⁰ Chris Reynolds, « The Collective European Memory of 1968: The Case of Northern Ireland ». *Études irlandaises*, vol. 1, n°36, « Trauma et mémoire en Irlande : Histoire et culture, mémoire et commémoration », 2011, p. 73-74 (voir l’article intégral pour plus de précisions concernant les parallèles entre les mouvements).

³⁶¹ Anna Woodiwiss, « ‘Jesus Thrown Everything Off Balance’: Religious Crises and Agents of Death in Flannery O’Connor’s Short Stories ». *Writing@Swarthmore*, date inconnue [consulté le 25 avril 2014]. <<http://www.swarthmore.edu/writing/jesus-thrown-everything-balance-religious-crises-and-agents-grace-flannery-oconnors-short>>

³⁶² « Angela [...] is an agent of grace as unlikely as those found in the found in the fiction of Flannery O’Connor ». John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 95.

³⁶³ « When Treefrog first appears in the opening chapter, [...] it is the eve of his forty-day journey towards spiritual renewal and his ultimate physical exodus from his self-imposed exile in Manhattan’s underworld – fittingly a forty-foot ascent [...] With his first words to Conor, Michael unwittingly initiates his son’s role as savior: “Jesus Christ,” he says, “if it isn’t yourself” (*FSBR*, 13). Michael’s final words before going to bed that night reinforce this connection and hint at Conor’s ensuing resurrection: “Conor,” he states, “I thought you were dead, for Crissake” (*FSBR*, 25) [...] McCann describes Conor’s arrival that day with similarly religious overtones. His return is unannounced, and he remains hidden from his father’s sight as the old man fishes beneath a poplar tree, the type of tree, according to legend, used for Christ’s crucifixion. [...] That night Conor bathes and feels rejuvenated by both the cleansing and the return home. He looks out into “the bible-dark of the Mayo night” » (*FSBR*, 26) (*Ibid.*, p. 92-94 et p. 71).

can bounce a coin off them. *I've listened to* the southern men in their crisp white shirts and ties. *I've seen* the fists pumping in the air. *I joined in* the songs. *I was on the buses* where they lifted their little children to snarl in the window. *I know* the smell of CS gas and it's not as sweet as some folks say (*LGWS*, 299, nos italiques).

Tout se passe comme si, investie de la parole divine, elle avait une connaissance supérieure (« I know », « I heard », « I read », « I've listened to », « I've seen »). Il semble que le message divin concernant le sort critique de la population noire-américaine passe par elle, ce qui lui donne la dignité que son mode de vie permet difficilement.

3.3.1. Valeurs chrétiennes

La foi n'a peut être pas déserté les textes de McCann autant qu'on pourrait le penser à la première lecture, qui ne retient que l'impiété de la société qu'il dépeint. Ses textes regorgent de motifs religieux plus subtils, si ce n'est sous-tendus par un intertexte religieux. En outre, pour Flannery O'Connor, un texte qui se fait le témoignage franc de la réalité est nécessairement religieux (catholique, précisément) : « all fiction that portrays reality as it is truly seen and experienced in the world may be considered Catholic fiction »³⁶⁴. Nous sommes ici amenés à nous demander ce qui permet d'opérer le glissement qu'elle perçoit comme logique d'une œuvre réaliste³⁶⁵ vers une œuvre catholique, et à nous interroger également sur le sens du terme même d'œuvre catholique.

Ce que T. Davis Bunn nomme la « fiction chrétienne » est faite de conflits :

Christian fiction inspires. I mean that these novels offer themes which take on a vast assortment of deeply confrontational issues. By doing so, they challenge the reader to grow. They invite comfort in uncomfortable areas of life. They probe assumptions. They threaten³⁶⁶.

³⁶⁴ Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1962, p. 172.

³⁶⁵ Nous revenons en détail sur le mode dans le chapitre page « Fonctions et effets du réalisme » (p. 379).

³⁶⁶ T. Davis Bunn, « 'Christian Fiction' in American Society: a Defense of a Despised Genre ». Paul S. Fiddes, *The Novel, Spirituality and Modern Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2000, p. 138.

Le lien entre le réalisme et le texte religieux (chrétien, puis catholique selon Flannery O'Connor) apparaît donc plus clairement en ce qu'il aurait à voir avec l'épreuve que représente la lecture du texte qui colle au plus près de la réalité : « Engaging reality as it is usually means an intense encounter with suffering and evil »³⁶⁷. La souffrance que dépeint le texte réaliste permettrait au lecteur d'être éprouvé dans son expérience de lecture et de voir naître en lui les valeurs chrétiennes que peuvent être l'empathie et le partage, notamment.

Suivant ce raisonnement, on pourrait en effet alors considérer les textes de McCann comme éminemment chrétiens, en ce que les figures des sans-abris, des bannis, des exclus, des opprimés et des déclassés y abondent. La fiction chrétienne, qui est marquée par un univers conflictuel, doit aussi se donner pour but de toucher, d'interroger, d'édifier et d'éduquer le lecteur³⁶⁸ :

Christian fiction as a genre, I submit [...] offers the reader some form of hope for the future. [...] Second, it will include the portrayal of some form of positive personal transformation [... Finally] Christian fiction [...] aims to invite positive emotional responses – compassion, love, empathy, joy³⁶⁹.

L'« espoir d'un avenir » que la fiction chrétienne doit entretenir se retrouve dans les attentes que formule McCann vis-à-vis du roman : « the novel must also serve as a consolation, rekindling our enthusiasm, our capability of belief in an *other*, and restoring the possibility that life must make a certain sense »³⁷⁰. Le second objectif essentiel de la fiction chrétienne, qui est de permettre au lecteur d'évoluer, et de modifier sa lecture du monde, correspond aussi aux aspirations de McCann :

[Violence] certainly assaults their brains and possibly assaults their hearts, but when you're finished, you come out of it and you're a changed person. You haven't necessarily experienced the actual violence but you understand it. [...] I want to create a text that people can walk into and walk out of, if not changed, at least about to change³⁷¹.

³⁶⁷ Mary R. Reichardt, *Between Human and Divine: the Catholic Vision in Contemporary Literature*, Op. Cit., p. 4.

³⁶⁸ Nous reviendrons plus en détails sur cette fonction de l'écriture dans notre conclusion.

³⁶⁹ T. Davis Bunn, « 'Christian Fiction' in American Society: A Defense of a Despised Genre ». Paul S. Fiddes, *The Novel, Spirituality and Modern Culture*, Op. Cit., p. 136-137.

³⁷⁰ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

³⁷¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

Enfin, la dernière fonction que T. Davis Bunn assigne à la fiction chrétienne, est qu'elle favorise des « réactions positives », telles l'empathie. C'est aussi un souhait qu'exprime McCann à propos de ses textes : « [I want] to affect someone, [make them] ponder over issues of empathy, issues of belonging. I love it when a book does that to me, rattles my heart [...] It's the job of the storyteller, or the poet, or the novelist to deepen our ability for empathy »³⁷².

Il est frappant de constater que, tel un missionnaire, McCann poursuit au-delà de l'écriture son objectif de sensibiliser le lecteur à l'empathie. Il a en effet fondé l'association « Narrative 4 » qui, par le biais d'échanges autour de la littérature, cherche à atténuer les maux de la société. Grâce à ce regroupement d'artistes qui utilisent l'écriture et les histoires pour mieux « renverser les barrières, briser les stéréotypes, par le simple fait d'échanger des histoires »³⁷³, l'auteur fait de la littérature un véritable engagement citoyen. Selon lui en effet, « [...] l'un des plus grands fiascos de notre temps a trait à l'absence d'empathie, et à notre incapacité à comprendre l'autre est au centre de notre faillite collective »³⁷⁴.

3.3.2. Littérature et religion : un hiatus insoluble ?

Pourtant, s'il est vrai que l'œuvre de Colum McCann revêt plusieurs des caractéristiques de la « fiction chrétienne », et met en avant des valeurs chrétiennes telles que l'entraide ou la contrition³⁷⁵, on ne saurait en parler comme d'une œuvre chrétienne *per se* si l'on prend en compte trois critiques qui vont à l'encontre de T. Davis Bunn. La première défend l'idée que la « fiction chrétienne » ne peut valoir chez McCann, ne serait-ce que parce que le genre du roman, qui domine dans l'œuvre, est perçu comme inapproprié pour faire passer des messages religieux :

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ Colum McCann, « Préface ». Colum McCann (éd.), *Etre un homme*, Paris, Belfond, 2014, p. 8.

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ Nicolas Baumard, « Cessons de parler de valeurs chrétiennes ». *Le Monde*, 24 décembre 2010 [consulté le 3 juillet 2014]. <http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/12/24/cessons-de-parler-de-valeurs-chretiennes_1457441_3232.html>

[There is] an irreconcilable opposition between the novel and spirituality. On the one hand there is the novel [...], the text that must stand free of all binding orthodoxies that resist the new. On the other is religion, oppressive and monolithic always suspicious of the free storyteller who, through the play of narrative, constantly dissolves its claim to finality³⁷⁶.

La deuxième présente le terme comme illégitime en soulignant qu'il n'y a strictement aucune correspondance possible entre le genre littéraire qu'est le roman et le discours religieux, et que l'un ne saurait servir de support à l'autre :

Any writer who tries to use the novel as a vehicle for theological discourse will soon run bang into solid technical obstacles [...] This is partly because the novel is [...] highly populated, packed with noise and overheard conversations [...] Its characters are flawed and eccentric [...]. Because of its length and bulk, the novel cannot sustain the pure tone of the parable or the tale; because of its restless [...] movement, it is ill-equipped to portray the constancy of faith; because its engines are driven by conflict, and struggle, the novel is confounded above all by notions of peace and eternity³⁷⁷.

Enfin, la troisième insiste sur l'antinomie du terme en déclarant que la fiction dans son ensemble (et pas seulement le roman) est incapable de transmettre un quelconque message religieux, car elle est fondamentalement séculière :

Fiction itself is secular because of the kind of relationship that it has with its reader. In traditional religious experience, the worshiper needs an unwavering faith in the object of worship, whereas in the act of reading, the reader [...] is not only free to exercise disbelief, but the encounter between text and reader is positively charged with the possibility that s/he might, at any time, reject what s/he is reading. [...] literature, unlike religion, may be afforded the freedom of uncertainty³⁷⁸.

L'incertitude qu'autorise la fiction (avec, notamment, le principe d'un narrateur auquel on ne peut se fier) est ce qui rend le texte religieux incompatible avec le texte littéraire, car la fiction est par définition une invention quand le texte religieux est, lui, perçu par les croyants comme un témoignage véritable.

³⁷⁶ Martin Corner, « Opening the Literal: Spirituality in Updike and Ford ». Mark Knight et Thomas Woodman (éd.), *Biblical Religion and the Novel: 1700-2000*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 137.

³⁷⁷ Donna Tartt, « The Spirit and Writing in a Secular World ». Paul S. Fiddes, *The Novel, Spirituality and Modern Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2000, p. 25-26.

³⁷⁸ Andrew Tate, *Contemporary Fiction and Christianity*, Londres, Continuum, 2008, p. 5.

Par leurs nombreuses références à la religion, les textes de McCann ouvrent un vaste espace d'interprétation, car les renvois au texte biblique ne sont pas qu'intertextes et références lettrées. Chez McCann, ce sont même plutôt des hypertextes, puisque l'auteur réécrit, reformule et rajoute des interprétations. Ici, le blasphème est présenté comme l'une des meilleures manières pour les personnages de s'associer au religieux, et Jésus n'est pas mort. Cette réappropriation du discours et de la symbolique religieux permet aussi à l'auteur de déboucher sur une réflexion humaniste, si bien que la religion prend davantage son sens étymologique, celui de réunion, de rassemblement (*religere* signifiant « relier »). C'est bien en effet ce que réussit à accomplir McCann, qui va chercher le sacré à la marge afin de rendre visible ce qui était oublié.

DEUXIÈME PARTIE :

FIGURER LE POIDS DU PASSÉ ET DU TRAUMATISME DANS LE TEXTE

CHAPITRE 1 – L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE, OU LA RUPTURE AVEC LE DISCOURS DOMINANT

It becomes history by becoming fiction. The imagined is as necessary as the 'real'¹.

Colum McCann

Les intrigues des textes de Colum McCann sont solidement ancrées dans un contexte historique clairement défini, qui peut tantôt concerner l'Irlande, les États-Unis ou l'Europe de l'Est. L'auteur cherche à produire une littérature informative, dans l'optique de faciliter compréhension entre les cultures². Il écrit des textes qu'il qualifie de « sérieux »³ et ne se lance dans l'écriture qu'après s'être amplement documenté sur les sujets qu'il veut traiter⁴. À ses yeux, la littérature est le témoin d'une époque tout aussi légitime que le récit historique, ce qu'il illustre en convoquant l'œuvre de James Joyce :

Ulysses is a more important history to me personally than my actual ancestors' themselves, so that Leopold Bloom – the fictional character – legislates my Dublin for me, because he's there on June 16, 1904. My great grandfather – who I never met but my blood – it pumps through my blood, right? – walked the same streets in June 16, 1904. But why do I know my great grandfather? I really know him

¹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 153.

² Un point sur lequel nous revenons dans notre chapitre intitulé « Vocation universelle de la prose » (p. 429).

³ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁴ Anonyme, « *This Side of Brightness: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

because I know Leopold Bloom, and that's very very interesting to me, that the imagined is real if not even more real than reality itself⁵.

Ce faisant, il s'oppose à la perception communément admise selon laquelle les deux disciplines sont irréconciliables :

History is a narrative discourse with different rules than those that govern fiction. The producer of a historical text affirms that the event entextualized did indeed occur before entextualization. [...] It is certainly otherwise with fiction, for in fiction the events may be said to be created by and with the text. They have no prior temporal existence⁶.

McCann nous invite donc à repenser le rôle de la littérature, car pour lui, « il n'y aurait pas de contradiction nécessaire entre la volonté de produire une émotion esthétique et le désir d'informer ou de donner à penser sur l'état passé et présent du monde »⁷. En ce sens, son entreprise est digne de celle des postmodernistes, qui voudraient abolir les frontières entre les disciplines, s'intéressant davantage à leur mise en synergie : « One of the characteristic moves of postmodern and deconstructionist theory has been to try and obliterate the boundaries between literature and other disciplines by reducing all modes of thought to the common condition of writing »⁸.

Ecrire l'Histoire autrement, c'est là tout le rôle de la littérature pour McCann, qui entend donner une voix à ceux que la grande Histoire laisse de côté :

[History is] written by the politicians and the corporations and the supposed 'winners.' [...] We have to learn to give it back to the proper owners of history – the ordinary person. I think it's the job, the real job, of the fiction writer – or the

⁵ *Ibidem*. Il a tenu les mêmes propos à Joseph Lennon (« 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 154) ; à Robert Birnbaum (« Birnbaum vs. Colum McCann ». *Morning News*, Art. Cit.) ; à Aleksandar Hemon (« Aleksandar Hemon [Bosnian Novelist] in Conversation with Colum McCann [Irish Novelist] ». *The Believer Magazine*, Art. Cit.) ; et enfin dans son article intitulé « But Always Meeting Ourselves » (*The New York Times*, Art. Cit.).

⁶ Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 16. Elle cite ici Robert Scholes, « Language, Narrative and Anti-narrative ». *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 7, n°1, automne 1980, p. 211.

⁷ Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 34.

⁸ Perez Zagorin, « Postmodernism: Reconsiderations ». Brian Fay, Philip Pomper et Richard Vann (éd.), *History and Theory: Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell Publishing, 1998, p. 200.

poet, or the playwright or the journalist – to go in and discover the value of that supposedly anonymous life and then insert it into that larger historical narrative⁹.

Il ne cherche pas à faire du texte littéraire un anti-texte historique, mais il invite plutôt à reconnaître que celui-ci peut légitimement venir compléter le récit historique et le remettre en question en jouant un rôle majeur dans la saisie de l'Histoire. McCann se propose donc de revisiter l'Histoire à une nouvelle échelle, en s'attardant sur tout/tous ce/ceux que le grand récit a mis de côté.

1.1. Le texte littéraire comme Histoire alternative

L'Histoire (au sens de récit historique) et l'histoire (au sens de fiction) semblent *a priori* antithétiques, dans la mesure où les associer revient à mettre sur un même plan ce que l'on pourrait appeler un discours de « vérité » et un discours de « mensonge », ce que rappelle Paul Ricœur :

En ouvrant un roman, le lecteur se prépare à entrer dans un *univers irréal* à l'égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue ; en revanche ce lecteur est disposé à opérer ce que Coleridge appelait *willful suspension of disbelief* [...] : c'est volontiers [...] qu'il accepte de jouer le jeu du comme si ces choses racontées étaient arrivées. En ouvrant un livre d'histoire, le lecteur [...] se tient sur ses gardes, ouvre un œil critique et exige, sinon un *discours vrai* comparable à celui d'un traité de physique, du moins un discours plausible, admissible, probable et en tout cas honnête et véridique ; éduqué à la chasse au faux, il ne veut pas avoir affaire à un menteur¹⁰. L'historien s'adresse à un lecteur méfiant, qui attend de lui non seulement qu'il raconte, mais qu'il authentifie son récit¹¹.

Néanmoins, dans leur ouvrage intitulé *Frontière de la non-fiction*, Alison James et Christophe Reig défendent l'idée qu'« à première vue, la dichotomie fiction/non-fiction sert surtout à répartir en deux grandes catégories le territoire de l'écrit par une vaste simplification qui dissimule la complexité du système des genres »¹². Le paradoxe apparemment insurmontable entre texte historique et texte littéraire mériterait donc à être réévalué et pourrait déboucher sur la conclusion que le récit historique et la

⁹ Alison Garden, « 'Making it up to tell the truth': An Interview with Colum McCann ». *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*, Art. Cit.

¹⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 339.

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 313.

¹² Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, Op. Cit., p. 7.

littérature sont des « ennemis complémentaires »¹³. La représentation de l'Histoire ne saurait être satisfaisante sans les textes fictionnels qui, pour certains, sont même considérés par les historiens comme des références pour comprendre les réalités sociales d'une période, comme l'explique Judith Lyon-Caen à propos de l'œuvre de Zola :

Au cours du XX^{ème} siècle, certains romanciers n'ont pas manqué de revenir à leur manière sur l'usage documentaire de leurs écrits et de réfléchir sur les modalités proprement littéraires de prise en charge de l'histoire. L'abondante documentation réunie par Zola pour la préparation des *Rougon-Macquart*, de même, a fait de ce cycle romanesque une source incontournable pour la connaissance de la société française du Second Empire : de la condition ouvrière dans les régions minières du Nord (*Germinal*) aux fortunes trop rapidement faites au cours de l'Hausmanisation de Paris (*La Curée*), du Paris ouvrier et populaire des faubourgs (*L'Assommoir*) aux grands magasins et à l'essor de la consommation de masse (*Au bonheur des dames*), Zola est constamment convoqué pour ses descriptions détaillées de la vie sociale¹⁴.

Elle va encore plus loin en déclarant que l'œuvre de Zola n'est pas la seule qui ait valeur de document historique. Cela est vrai de toute littérature :

Envisager ces textes comme des « objets » pour l'histoire ne consiste pas à ignorer leur textualité. C'est au contraire affirmer que l'écrit littéraire [...] est social et politique, y compris lorsqu'il met le social et le politique à distance. Il ne cesse en ce sens d'être historique, même lorsqu'il habite notre vie « intérieure »¹⁵.

Ce postulat trouve un écho dans les propos d'Emmanuel Bouju et d'Aleksander Ablamowicz. Quand le premier déclare que

les documents de la fiction sont eux-mêmes définis par le geste de leur recollection, et le monument romanesque est un récit de l'histoire dans la mesure précisément où il ne se détache pas des fragments multiples et incertains de la mémoire, mais au contraire les rassemble sans en effacer les arêtes¹⁶,

le second défend l'argument suivant :

¹³ Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (éd.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Oxford, Peter Lang, 2008, p. 8.

¹⁴ Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'histoire et sa littérature*, Paris, Editions La découverte, 2010, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire, essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 127.

La littérature se veut – et elle est réellement – expression de la vie [...] Elle veut sensibiliser le lecteur à certains aspects de l'existence [...] Il faut donc qu'elle reflète l'histoire. [...] L'histoire est donc l'objet de la préoccupation essentielle des écrivains, et il semble que, malgré le caractère purement fictif de ce que l'on trouve sur le plan sémantique dans une œuvre littéraire, [...] la littérature ne peut pas exister sans fond historique déterminé, sans tout ce conditionnement extra-littéraire qui semble jouer un rôle aussi important que le talent de l'écrivain et de son savoir-faire¹⁷.

Ainsi, un texte littéraire, peu importe son intention, son thème, son style ou son mode de narration, serait incontestablement historique, car il ne saurait exister sans l'expérience de son auteur (personnelle ou liée aux connaissances qu'il a emmagasinées grâce à ses recherches).

Certains y voient même un vecteur d'Histoire plus efficace que le récit historique :

Le roman a toujours bien mieux su que les sciences sociales rendre compte de la substance même de la vie, de ses détails, de sa banalité quotidienne [...]. Les romanciers n'ont jamais oublié à quel point les vies singulières sont traversées par des péripéties ordinaires, ou par des malheurs banals inséparables de la condition humaine ou encore d'insondables obscurités et rivalités passionnelles¹⁸.

L'essentiel pour le lecteur serait donc d'« accepte[r] de considérer [la production littéraire] comme un ensemble d'objets hybrides, dont la dimension esthétique n'exclut pas la valeur documentaire »¹⁹.

De la même façon que la littérature ne peut renier son historicité²⁰, le récit historique ne peut complètement occulter l'aspect fictionnel qui le sous-tend. En effet, l'écriture de l'Histoire requiert nécessairement la créativité du rédacteur qui se doit de transposer, d'adapter, et qui peut même réorganiser les événements en opérant des changements chronologiques au profit d'une présentation thématique. Écrire, c'est clarifier, nous dit-on. Écrire suppose une sélection et une réorganisation de

¹⁷ Aleksander Ablamowicz, « Réalité historique, création romanesque et identité nationale : Pologne et Québec ». Jean Bessière (dir.), *Récit et histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 204-205.

¹⁸ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 29-30.

¹⁹ Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, *Op. Cit.*, p. 34.

²⁰ Gérard Genette parle aussi du discours de fiction comme un « patchwork », ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité ». Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 60.

l'information²¹. Ainsi, même le récit historique est « un lieu de contrôle »²². En rapportant – représentant même – l'Histoire, elle lui fait subir des modifications et la fictionnalise. De ce fait, si le récit historique revendique une dimension scientifique, il contient inmanquablement un degré d'interprétation de la part de l'orchestrateur qu'est l'historien : « Knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording »²³.

L'historien procède à un choix dans les informations qu'il sélectionne, exactement comme l'écrivain, dont l'exercice de mise en forme concerne une trame de faits fictionnels. Le récit historique est la reconstruction de temps révolus par un sujet qui tente de comprendre et d'expliquer le passé depuis l'époque où il écrit, ce qui a pour corrélat qu'elle est « toujours problématique et incomplète »²⁴. À ce titre, quand le lecteur entreprend de lire un texte dit historique, il doit se souvenir que ce dernier est susceptible de s'éloigner de la factualité des événements qui se sont déroulés.

La frontière entre les deux disciplines que sont l'histoire et la littérature est donc poreuse, car si le récit historique a bien vocation à présenter des faits qui se sont vraiment déroulés, l'agencement qu'elle nécessite a pour effet d'invalider la différenciation communément admise entre le texte littéraire (dit fictionnel) et le livre d'Histoire.

1.1.1. Questionner le terme de « fiction »

Colum McCann, le premier, cherche à réconcilier deux disciplines trop souvent perçues comme polarisées, et il contribue à montrer qu'elles ne peuvent s'envisager dans une opposition stricte. Il est convaincu que le travail qu'il accomplit n'est pas strictement différent de celui de l'historien : « I have long doubted the word “fiction”, but I'm even more doubtful about what “non-fiction” supposedly represents. [...] the real is imagined, just as the imagined is real. Who is to say where the lines can be

²¹ Pascale Amiot-Jouenne, « ‘Voices and Roses Burning, burning’ : Voix ardentes, voix absentes dans *Reading in the Dark* de Seamus Deane ». Stéphane Jousni et Anne Goarzin (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 91.

²² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 93.

²³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 70.

²⁴ Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 24.

drawn? »²⁵. À ses yeux, le texte littéraire n'est pas plus fictionnel que le livre d'Histoire : « the characters we create in these books around us are as real, if not more real, than the six and a half billion people we haven't yet met »²⁶. Pour définir son travail, il préfère donc utiliser des termes qui renvoient au genre de ses textes (romans ou nouvelles) ou avoir tout simplement recours au terme de texte ou d'histoire, au sens de narration²⁷.

Un événement politique a joué un rôle central dans la réflexion de l'auteur à propos de la fiction. Il s'agit de la communication mensongère de Colin Powell destinée à justifier l'invasion de l'Irak par les États-Unis. Pour l'écrivain McCann, cette harangue du Secrétaire d'Etat devant le Conseil de Sécurité de l'ONU le 5 février 2003 marque une rupture de confiance à l'égard des discours officiels. On se souvient que Colin Powell affirmait alors la présence d'armes de destruction massive sur le sol irakien :

[...] My second purpose today is to [...] share with you what the United States knows about Iraq's weapons of mass destruction as well as Iraq's involvement in terrorism [...]. The material I will present to you comes from a variety of sources. [...] Some of the sources are technical [...] Other sources are people who have risked their lives to let the world know what Saddam Hussein is really up to²⁸.

Après avoir diffusé plusieurs documents sonores et montré de nombreuses images, Colin Powell avait repris ainsi :

[...] Everything we have seen and heard indicates that [...] Saddam Hussein and his regime are busy doing all they possibly can to ensure that inspectors succeed in finding absolutely nothing. My colleagues, every statement I make today is backed up by sources, solid sources. [...] The gravity of this moment is matched by the gravity of the threat that Iraq's weapons of mass destruction pose to the world. [...] We know that Saddam Hussein is determined to keep his weapons of mass destruction; he's determined to make more. [...] Should we take the risk that he

²⁵ Deborah Treisman, « This Week in Fiction: Colum McCann ». *The New Yorker*, Art. Cit. Il réitère ce propos auprès de Jeffrey Brown (« In *TransAtlantic*, Colum McCann Uses Fiction to Access Texture of History ». *PBS*, 8 juillet 2013 [consulté le 2 juin 2014]. <http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-july-dec13-mccann_07-08/>).

²⁶ Robert Birnbaum, « Birnbaum vs. Colum McCann ». *Morning News*, Art. Cit. Il tient aussi ce propos dans un entretien avec Nathalie Lavissalles, « McCann, la piste de l'étoile ». *Libération*, Art. Cit.

²⁷ « There's no word for fiction or non-fiction ; it's just storytelling » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

²⁸ Anonyme, « Transcript of Powell's UN Presentation ». *CNN*, 5 février 2003 [consulté le 23 novembre 2013]. <<http://edition.cnn.com/2003/US/02/05/sprj.irq.powell.transcript.10/index.html>>

will not some day use these weapons at a time [...] when the world is in a much weaker position to respond? The United States will not and cannot run that risk to the American people. Leaving Saddam Hussein in possession of weapons of mass destruction for a few more months or years is not an option, not in a post-September 11th world²⁹.

Selon McCann, le manque de discernement et de distance critique des citoyens vis-à-vis des informations communiquées par l'administration Bush sur la présence prétendue d'armes de destruction massive dans ce pays du Moyen-Orient précipite la guerre. Ainsi, dans les entretiens qu'il accorde, il exhorte régulièrement ses lecteurs à douter des informations transmises par les instances gouvernementales et par les médias³⁰ :

I don't like the word 'fiction' anymore. 'Fiction' and 'non-fiction' are categories that are set up so that we make it easy on our selves³¹. Recently I have begun to have doubts about the word [...]. Everyone is a story-teller, whether their stories are 'true' or not³². Facts can be used, facts become fiction in so many ways. [...] I will never forget Colin Powell holding up a photograph of a chemical tanker five years ago now and saying: "This is a photograph of a chemical tanker, it is a fact". And because he's holding it, because he's there, because he's in the real world, and because he's coming through our televisions, we accept the fact that that's happened. And then he extrapolates a fiction from the fact because he doesn't know what's inside that particular tanker but he tells us that there are chemical weapons inside that tanker that have been moved to different parts of the desert. And on the basis of that fiction, our daughters and our sons get sent off to war³³.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ McCann n'est bien sûr pas le premier à formuler cette inquiétude par rapport à l'influence des médias, car avant même qu'ils n'envahissent le quotidien via une infinité de supports, plusieurs théoriciens, dont Marc Augé dès 1992, s'étaient interrogés sur l'impact de l'image véhiculée par les médias sur la société. Dans *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. Cit.*, il a en effet écrit : « Nous présentons bien sûr les effets pervers ou les distorsions possibles d'une information dont les images sont ainsi sélectionnées : non seulement elles peuvent être, comme l'on dit, manipulées, mais l'image (qui n'est qu'une parmi des milliers d'autres possibles) exerce une influence, possède une puissance qui excède de loin l'information objective dont elle est porteuse ».

³¹ Robert Birnbaum, « Colum Interviewed by Robert Birnbaum: Identity Theory ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

³² Declan Meade, « Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. Il dit aussi, « So it's not that we should ask what is the line between fact and fiction, but why is the line between fact and fiction in our imagination? And why therefore do we seem to put a different value on the two different disciplines? We're all storytellers ». (*PENmerican Center*, « Is Non Fiction Literature? ». *You Tube*, 22 octobre 2009 [consulté le 13 mars 2010]. <<http://www.youtube.com/watch?v=D4Iscx4xi7k>>.

³³ *PENmerican Center*, « Is Non Fiction Literature? ». *You Tube*, Art. Cit.

L'auteur est convaincu que ce mensonge d'Etat qui entraîne la destruction de milliers de vies est la preuve que le terme de fiction ne devrait plus seulement concerner la littérature, et le texte littéraire s'avère donc être un médium tout aussi efficace que le texte historique pour narrer et comprendre le passé :

What is the difference between fiction and non fiction? [...] Are these things that politicians say to us that they pretend to be the absolute truth actually fictions that send our kids to war [...] And as a corollary, is the invented real? The whole difference between facts and fiction is a really interesting territory to dwell inside and I think it's particularly interesting in this vast information age when you have to doubt what's being said because [...] it's most likely a fiction³⁴.

McCann condamne donc la rhétorique sophistiquée des institutions et, ce faisant, il affiche sa méfiance à l'égard des propos fallacieux des autorités. Pour lui, qu'il s'agisse de textes ou de discours spontanés ; qu'ils soient officiels, journalistiques, politiques ou autres, tous les modes d'expression sont susceptibles de tromper le destinataire par leur fictionnalité³⁵. Il adopte « au sujet du langage la position la plus radicale : [...] il n'y a pas d'autre parole que fictionnelle »³⁶, cédant ainsi à ce qu'Olivier Caïra a appelé les « sirènes du « tout est fiction » »³⁷.

Toutefois, ce qui nous intéresse, ce n'est pas la dimension potentiellement paranoïaque d'une telle perception de la langue (écrite ou orale), mais plutôt le fait que de ce point de vue, tout événement narré, retransmis et donc médiatisé est un *artefact*³⁸. Selon cette logique, le débat entre fiction et non-fiction n'a pas lieu d'être. Pour étayer son propos, McCann convoque la langue bosniaque et souligne qu'elle ne possède pas dans son lexique le terme de « fiction », mais seulement celui de « récit ». Elle n'opère donc aucun distingo entre ce qui se veut fictionnel ou pas : « I talked with Sacha Hemon [...] about this and he says that in Bosnia, there's no word for fiction. [...] He says it's

³⁴ Mariella Frostrup, « Open Book: Mental Health and Fiction: Colum McCann ». *BBC Radio 4*, 26 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b1slrjc/Open_Book_Colum_McCann_on_his_novel_TransAtlantic_mental_health_and_fiction/>

³⁵ Gérard Genette rappelle l'étymologie latine du terme fiction (*fictus*) qui implique « à la fois [les termes] « façonner », « représenter », « feindre » et « inventer » ». Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 16-17.

³⁶ Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 12-13.

³⁷ Olivier Caïra, *Définir la fiction : Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011, p. 18.

³⁸ Dominick LaCapra va dans ce sens dans son ouvrage intitulé *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, p. 10 : « [...] all narratives construct or shape and some narratives more or less drastically distort their objects ».

all called storytelling. So there's no word for fiction / non-fiction, it's just storytelling »³⁹.

Andrzej Gabinski explique que le roman *Songdogs* est l'illustration même de l'inévitabilité de la subjectivité dans le récit, et du surgissement de ce que l'on pourrait appeler la micro-Histoire dans la reconstitution de la macro-Histoire :

Songdogs is a novel about looking, observing and re-constructing through scattered snapshots of anonymous places, private moments and people's faces. It constitutes a meditation on the modes in which history, be it personal or more universal, can be enacted and made one's own; simultaneously, it clearly separates the notion of history from the category of objectivity, considering them both ultimately opposed – there is no such thing as an essentially true, global history. [...] History is thus a fundamentally private concept⁴⁰.

L'objectivité n'aurait donc pas sa place dans la transmission de l'Histoire qui, pour être saisie, doit aussi se raconter à petite échelle :

Nombre de textes [littéraires ...] reconstruisent les événements du passé là où la mémoire et les sources se taisent, là où l'historiographie officielle exclut les minorités sexuelles ou ethniques. L'histoire conçue de cette façon refuse le « grand récit » ainsi que la linéarité de l'histoire événementielle, et perd tout souci de raconter le passé d'une manière objective et totalisante⁴¹.

Cette conception s'apparente à l'esthétique postmoderne qui s'est développée vers la fin du XX^{ème} siècle, et dont le *credo* est que le méta-récit historique n'ouvre pas assez de perspectives sur l'Histoire. S'il a pour mérite d'être panoramique, il est toutefois sans relief :

Au cours du XX^{ème} siècle, [...] les textes littéraires vont mettre en cause les interprétations canoniques de l'historiographie officielle. [...] C'est ainsi que vers la moitié du XX^{ème} siècle, [...] à la place du « grand récit » prolifèrent des histoires multiples à raconter et à toujours re-raconter. [...] Ces orientations novatrices sont

³⁹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. Aleksandar Hemon formule aussi ceci dans *PENmerican Center*, « A Conversation Between Colum McCann and Aleksandar Hemon ». *You Tube*, 5 août 2010 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=cLfECgqhXlk>>

⁴⁰ Andrzej Gabinski, « Challenging History: Past Reconstruction in Colum McCann's *Songdogs* ». *Estudios Irlandeses*, Art. Cit., p. 55-56.

⁴¹ Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (éd.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, *Op. Cit.*, p. 10.

plus généralement l'expression de la crise épistémologique qui atteint alors l'ensemble des sciences humaines⁴².

De ce point de vue, littérature et Histoire cohabitent plus qu'elles ne se font concurrence, car elles ne visent pas exactement les mêmes objectifs : « plutôt que de prétendre ingénument rivaliser avec le savoir « historien », le roman contemporain choisit surtout de s'établir dans les plis de ce dernier, dans ses blancs »⁴³. L'écrivain n'est donc pas moins légitime que l'historien pour parler du passé et peut parfaitement prendre le relais en rétablissant l'équilibre entre faits et témoignages. À ces fins, il se doit de donner la parole à ceux qui sont tapis dans les recoins de l'Histoire, d'identifier ses angles morts et d'emprunter ce qu'Emmanuel Bouju a appelé « les contre-allées de l'histoire »⁴⁴, sans toutefois chercher à « transformer l'ombre en lumière, [mais à] définir par la lumière la zone d'ombre »⁴⁵.

Jules Michelet déclare qu'il faut « faire parler les silences de l'Histoire, ces terribles points d'orgue où elle ne dit plus rien, et qui sont justement ses accents les plus tragiques »⁴⁶. Il suggère donc que le récit historique tel qu'il est défini communément est trop péremptoire, car il se limite à restituer les voix dominantes et n'a pas l'ambition de scruter les profondeurs de l'Histoire, ce dont peut au contraire se prévaloir le récit littéraire : « l'historiographie écrit l'Histoire de la société, non pas celle de l'homme. C'est pourquoi les événements historiques dont mes livres parlent sont souvent oubliés par l'historiographie »⁴⁷. Au fond, McCann est du même avis car il entend redonner la parole aux laissés-pour-compte, se faisant explorateur des recoins obscurs de l'Histoire, et « trait[ant], dans ses récits, de l'Histoire majuscule par le biais de vies minuscules »⁴⁸:

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » : la transcription de l'Histoire dans le roman contemporain ». *Annales HSS*, Art. Cit., p. 438.

⁴⁴ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire, essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Op. Cit., p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ Jules Michelet, *Journal*, tome 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 349.

⁴⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, Op. Cit., p. 50-51.

⁴⁸ Benoît Legemble, « Le cœur obscur des inconsolés ». *Le matricule des anges*, Art. Cit., p. 24.

The writer desires to see inside the dark corners in order to make sense of the room that has already been swept clean or clean-ish by historians, critics, and journalists⁴⁹. I suppose the job of telling stories is to probe the small, anonymous corners of the human experience⁵⁰.

Les écrivains de l'Histoire devraient donc refuser l'exhaustivité et insister sur l'importance d'une incursion dans le particulier et l'expérience personnelle, qui permettent de mieux appréhender un événement historique et d'en saisir correctement la teneur et la portée :

L'historien et le romancier disent *la même histoire* ; mais si le premier la décrit, le second la fait revivre à travers la complexité des consciences subjectives de personnages confrontés à des problèmes qui les dépassent, dont ils n'ont pas la maîtrise, mais dont ils subissent les effets et sur lesquels ils s'interrogent⁵¹.

Là où Jacqueline Lévi-Valensi défend l'idée que « l'historien et le romancier disent *la même histoire* », Colum McCann franchit une étape supplémentaire en envisageant l'écrivain comme « un historien alternatif »⁵² :

I don't want to make any grand sweeping statements about the nature of fiction or anything like that. But I do think that [...] writers, especially when they embrace the anonymous corners [...] are creating a new history [...] and they become a sort of unacknowledged historians in a certain way⁵³.

Car pour McCann, l'auteur de textes littéraires fait autant figure d'autorité que l'historien ou le journaliste, tout particulièrement lorsqu'il se documente avant d'écrire.

⁴⁹ Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

⁵⁰ Declan Meade, « Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

⁵¹ Jacqueline Lévi-Valensi, « L'histoire et le « mentir-vrai » dans *La semaine sainte* ». Jean Bessière (dir.), *Récit et histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 131 (nos italiques).

⁵² Minh Tran Huy, « Colum McCann : 'A New York rien n'est jamais fini' ». *Le magazine littéraire*, Art. Cit., p. 100 : « Le romancier a la responsabilité d'entrer dans l'histoire [...]. Il remarque et retient ce que la grande histoire laisse de côté. Il n'a pas à peindre une gigantesque fresque de son époque, son rôle est plutôt de recueillir des récits intimes, des micro-histoires ».

⁵³ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

1.1.2. *Légitimité du roman historique ?*

Tout comme les historiens, Colum McCann « cherche des garants, au premier rang desquels vient la preuve documentaire »⁵⁴ et il estime le travail de recherche nécessaire à l'élaboration d'intrigues fondées sur des contextes historico-culturels méconnus « consubstantiel à celui du romancier »⁵⁵. Bien qu'il ne vise pas l'exactitude historique, il cherche néanmoins à rendre ses textes crédibles. Il accorde beaucoup d'importance au travail préalable à la rédaction, et ne s'en cache pas. Comme le souligne Sylvie Mikowski,

Il suffit de consulter à la fin des livres de Colum la liste des remerciements et la bibliographie qui les accompagnent pour comprendre l'énorme travail de documentation et de recherches dans les ouvrages historiques et dans les archives qu'il accomplit à l'occasion de chaque création fictionnelle, dans laquelle se mêlent personnages réels et personnages fictifs⁵⁶.

Toutefois, si l'auteur met un point d'honneur à faire en sorte que ses textes ne soient pas dénués de vraisemblance et utilise le paratexte pour remercier les chercheurs et les institutions envers lesquels il est redevable, il avoue tenter d'atténuer, à défaut de dissimuler complètement, la scientificité de ses textes en utilisant ses recherches avec parcimonie :

I didn't want the research to overwhelm [*This Side of Brightness*], since I'm a novelist, not a sociologist. So I buried as much of the research as I could – which, I hope, gives it authenticity. In other words, I knew what sort of hats men were wearing in Harlem in 1924, but I didn't put them in the novel, I didn't want to flag them⁵⁷.

Ainsi, le principe qui préside à l'écriture n'est pas tant celui de la composition narrative que de la recomposition, toujours dans une logique de représentation de fragments prélevés dans le réel. Malgré ses précautions pour éviter que les nombreuses recherches effectuées transpirent dans le texte littéraire et empêchent l'imaginaire de s'épanouir,

⁵⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique*, Op. Cit., p. 311.

⁵⁵ Minh Tran Huy, « Colum McCann : 'A New York rien n'est jamais fini' ». *Le magazine littéraire*, Art. Cit., p. 100.

⁵⁶ Sylvie Mikowski, « Présentation pour la soirée d'entretien avec Colum McCann à la Maison internationale de Rennes », communication non publiée, le 6 juin 2014.

⁵⁷ Anonyme, « *This Side of Brightness*: Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

McCann se sent parfois piégé par sa quête d'authenticité et dit devoir réprimer une tendance à la vérification continuelle dans les archives :

I'm a bit scared that if I went into non-fiction, I would become a slave to fact. And I'm not so interested in fact. I was a journalist for years, and I still do journalism. But I feel much freer with fiction. When you have fact you have to confront, it changes the way you put words on the page, and it changes the way that they sound⁵⁸.

Il est donc convaincu que c'est pour échapper au besoin presque compulsif de tout vérifier qu'il s'est finalement tourné vers la littérature plutôt que vers le journalisme.

Il refuse catégoriquement que l'on qualifie son œuvre de « fiction d'Histoire »⁵⁹ : tout d'abord du fait de la validité problématique du terme de « fiction », mais aussi parce que cette expression désignant une « fiction qui emprunte à l'Histoire une partie au moins de son contenu »⁶⁰ relèverait selon lui du pléonasmе, le texte littéraire étant forcément inspiré de l'Histoire. Enfin, le terme laisse selon lui entendre l'idée que la littérature devrait s'observer comme serait observé un objet dans un musée ou un insecte fossilisé : « What could be worse than being called a historical novelist, as if you're preserved in amber? »⁶¹. Il explique au contraire qu'un texte littéraire se doit d'être vivant : « A good novel will always be about the present moment, even if it is set 150 years ago. I think that a novel should be relevant to the here and now »⁶². L'historienne Judith Lyon-Caen est du même avis, et attire l'attention sur le risque qui consisterait à classer un texte littéraire comme « texte historique » si l'auteur vise l'atemporalité : « du point de vue des études littéraires, la littérature est hors du

⁵⁸ Anonyme, « Author of *Let the Great World Spin* discusses his National Book Award-winning Novel Ahead of the Bookworm International Literary Festival ». *City Week End Beijing Blog*, Art. Cit.

⁵⁹ James Santel, « Funambulism: An Interview with Colum McCann ». *The Los Angeles Book Review*, Art. Cit. « I knew that I didn't want to write a historical novel. Or certainly not a novel that would be labeled "historical." I just don't like the term. It seems limited to me. [...] I've nothing against "history," and I've nothing against "novel" of course, but together they seem to arrest each other ».

⁶⁰ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 87.

⁶¹ Philip Maughan, « Colum McCann: "What Could Be Worse than Being Called a Historical Novelist?" ». *New Statesman*, 4 juillet 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://www.newstatesman.com/culture/2013/07/colum-mccann-what-could-be-worse-being-called-historical-novelist>>

⁶² John Tewsley, « Colum McCann Visits Northern Michigan for National Writers Series ». *My North.com*, 29 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.mynorth.com/My-North/May-2013/Colum-McCann-Visits-Northern-Michigan-For-National-Writers-Series/>>.

temps [...]. Les approches historiennes des textes [...] ramènent la littérature dans le temps et ignorent cette dimension inaltérable qui en fait toute la valeur »⁶³. Libéré de cette contrainte taxinomique, McCann respecte le contrat qu'il se fixe, et Beth Kephart souligne la pertinence atemporelle de ses textes : « [...] McCann[']s novels are everlasting precisely because they allow us to believe that history has not happened yet. That there are, miraculously, still choices to be made, still luck and hope stacking up against fate »⁶⁴.

Pourtant, malgré les réticences de McCann, ses centres d'intérêt sont bien les mêmes que ceux des écrivains qui se revendiquent auteurs de romans historiques, dont la vocation est de dépeindre des « destinées individuelles » :

De quoi s'agit-il dans le roman historique ? En premier lieu, de figurer le genre de destinées individuelles qui peut exprimer directement et en même temps d'une manière typique les problèmes d'une époque. Ils restent néanmoins des destins privés, et la fonction de l'histoire se réduit à celle d'un arrière-plan, d'un décor de coulisse⁶⁵.

Ce « décor de coulisse » (aussi appelé « cadre ») joue un rôle prédominant dans le degré d'historicité du texte, en ce qu'il contribue à rendre l'intrigue vraisemblable :

[...] son intrigue est fictive mais elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire⁶⁶.

S'il est indéniable que tout texte littéraire est porteur des traces de l'Histoire, la « vraisemblance » et la « logique » que l'on doit retrouver dans le roman historique⁶⁷ font que le genre revêt une historicité encore plus marquée qu'un texte qui ne se revendiquerait pas comme tel.

⁶³ Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'histoire et sa littérature*, *Op. Cit.*, p. 3.

⁶⁴ Beth Kephart, « Good Historical Fiction Makes the Past Present ». *The Chicago Tribune*, 3 juin 2014 [consulté le 25 juin 2014]. <http://articles.chicagotribune.com/2014-06-13/features/chi-historical-fiction-20140613_1_printers-row-journal-alcock-fiction>

⁶⁵ Georg Lukács, *Le roman historique* (1965, traduit de l'allemand par Robert Saille), Paris, Payot, 2000, p. 322-325.

⁶⁶ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, *Op. Cit.*, p. 87.

⁶⁷ Les nouvelles pouvant aussi être concernées par un degré accru d'historicité, nous trouvons l'expression quelque peu réductrice et opterons donc pour celle de « texte littéraire historique ».

Le degré d'historicité d'un texte littéraire sera donc plus ou moins grand selon le mode qu'il adopte :

The difference, say, between naturalistic novels, fairy stories, works of science fiction, and surrealistic stories is in part defined by the extent of the author's commitment to represent actual facts, either specific facts about places [...] or general facts about what it is possible for people to do and what the world is like⁶⁸.

Or, les romans historiques mettent un point d'honneur à peaufiner leur référentialité, qu'ils veulent fiable et précise : « Le roman historique est documentaire au sens où l'auteur tente de ne rien écrire qui soit en discordance avec les connaissances des historiens de son époque »⁶⁹. Ils « présentent et juxtaposent des matériaux prélevés dans le réel : documents d'archives, notations, entretiens, conversations saisies au vol »⁷⁰, et « obligent [...] le lecteur à jouer en permanence sur deux modes de réception qui ne sont pas fondamentalement contradictoires, mais que notre tradition et notre apprentissage de la littérature nous ont appris à distinguer [... Ils sont à] lire à la fois comme document et comme poème »⁷¹, « interroge[ant donc] la notion de représentation »⁷².

1.2. Les jalons de l'Histoire mondiale

En envisageant l'Histoire par le prisme de la littérature, McCann ne prétend pas démontrer la portée et la validité de la démarche artistique qu'est la mise en récit fictionnel. Il souhaite plutôt sensibiliser son lecteur à l'importance du récit de l'Histoire. Selon lui, la diversité des récits permet d'éviter toute forme de négationnisme, qui pourrait être préjudiciable à une communauté donnée⁷³. Les textes littéraires permettent aussi de cerner les points de contact possibles entre réalité et fiction et de constater

⁶⁸ John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (1979), Cambridge (U.S.A), Cambridge University Press, 1999, p. 72-73.

⁶⁹ Olivier Caïra, *Définir la fiction : Du roman au jeu d'échecs*, *Op. Cit.*, p. 110. Dominick LaCapra va aussi dans ce sens dans *Writing History, Writing Trauma*, *Op. Cit.*, p. 6 et 13.

⁷⁰ Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ Nous revenons sur ce point dans la sous-partie 3.1.4. intitulée « Zoli, le personnage comme prétexte » (p. 449).

l'influence de la littérature sur le lecteur-citoyen, au même titre que les textes d'Histoire finalement, à ceci près que la littérature laisse plus de place à l'imagination et permet donc au lecteur d'investir davantage l'Histoire : « It creates space for the reader's imagination and the reader can go in whatever way he wants to, whatever way he wants to, to reinterpret these things »⁷⁴.

Nombreux sont les événements historiques dans lesquels le lecteur peut se replonger. Les grands moments de l'Histoire mondiale retracés dans la majorité des intrigues des textes de Colum McCann constituent les points nodaux de ses romans. Ils trouvent aussi leur place dans les nouvelles les plus courtes. L'œuvre propose une relecture d'événements historiques qui ont marqué l'ancienne Union Soviétique, l'Irlande et les États-Unis notamment. Ainsi, la dictature communiste et le fascisme paralysent plusieurs protagonistes mccanniens, tandis que la famine et les Troubles résonnent comme un écho plus ou moins lointain. Quant à l'Histoire des États-Unis, elle n'est pas en reste puisqu'elle est évoquée au travers du mythe de la Frontière, de la guerre du Viêt Nam, des questions raciales ou des attentats du 11 septembre 2001.

1.2.1. Les retentissements de l'Histoire mondiale sur la vie locale

Les intrigues imaginées par McCann se déroulent souvent dans des zones et à des périodes qui ont été marquées par la guerre. L'auteur s'intéresse aux répercussions locales (même individuelles) d'un conflit mondial. Par exemple, les pilotes Alcock et Brown, dans *TransAtlantic*, ont participé à la Première guerre mondiale :

The Turks caught Jack Alcock on a long-range bombing raid over Suvla Bay and pierced the plane with machine gun fire [...] He and his two crewmen [...] were marched naked to where the Turks had set up rows of little wooden cages for prisoners of war. Open to the weather. There was a Welshman beside him who had a map of the constellations, so Alcock practiced his navigations skills [...]. He [...] built a row of makeshift fans out of scrapwire, bamboo, bolt, batteries (*T*, 4).

Pendant la guerre, qui l'a immobilisé au sol pendant plusieurs mois, Brown a perfectionné ses connaissances en matière de navigation, et il est devenu un as du pilotage : « he had a knack for the mathematics of flight. He could turn any sky into a series of numbers » (*T*, 4). C'est aussi finalement la guerre qui l'a rapproché d'Alcock –

⁷⁴ Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, *Op. Cit.*, p. 25.

« a prisoner of war, forced to land in France while out on photographic reconnaissance » (*T*, 5) – et qui a permis aux deux hommes d'établir une complicité qui aboutit à leur prouesse inédite, celle de traverser l'Atlantique en avion :

When they met for the first time in the Vickers factory [...] Alcock and Brown took one look at each other and it was immediately understood that they both needed a clean slate. The obliteration of memory. The creation of a new moment, raw, dynamic, warless. [...] They didn't want to remember the bombs that had duded out, or the crash or burn, or the cell blocks they had been locked into, or what species of abyss they had seen in the dark (*T*, 6).

TransAtlantic met en exergue le traumatisme que le premier conflit planétaire engendre :

It was that time of the century when the idea of a gentleman had almost become a myth. The Great War had concussed the world. The unbearable news of sixteen million deaths rolled off the great metal drums of the newspapers. Europe was a crucible of bones (*T*, 4).

À la métonymie d'un monde « commotionné » s'ajoute la métaphore de l'Europe pareille à une vallée de la mort, véritable cimetière à ciel ouvert. On ne peut ici s'empêcher d'envisager ce passage de *TransAtlantic* à l'aune d'un autre extrait de *This Side of Brightness* :

The men he sees nowadays [...] in the streets of New York [...] on their way to Europe to fight in the Great War [...]. He has heard that, on the warfront, under bloody French sunsets, the sandhogs do well in their foxholes, they can dig quicker and faster and harder and deeper and further than anyone else (*TSB*, 37-38).

À mieux y lire, les *sandhogs* apparaissent comme des combattants voués à leur perte, pris non seulement par l'ingrate tâche de creuser des tranchées, mais aussi par l'ignoble entreprise de creuser leur propre tombe. Dans les textes de McCann, le recours à l'image apparaît comme une manière d'aborder les atrocités de la guerre, comme s'il était impossible de les figurer directement. C'est ainsi que dans *Songdogs*, Conor imagine sa grand-mère paternelle (« known in town as a madwoman » (*S*, 5)) occupée à contempler les fleurs sauvages qu'elle assimile aux explosions qui éventrent les terres belges : « Purple wildflowers were exploding in shapes that might have made her think of bombs erupting in far-off Flanders » (*S*, 5). L'imagerie florale est aussi utilisée pour

parler de la Shoah, les femmes victimes d'extermination étant assimilées à des brins de muguet⁷⁵ :

Sometimes men told him about a massive war that had erupted on the other side of the world, rumors of skinny women walking barefoot into gas chambers, rows and rows of them pale as Easter lilies, small mines bobbing on the Pacific, an eruption of barbed wire in a halo around Europe (S, 34).

Les explosions qui ont lieu sur les plages d'Asie retombent comme des révérences sur l'eau, et les barbelés qui encerclent les champs de bataille européens sont de tristes auréoles de violence, laquelle est tout de même crument mentionnée au travers d'images plus agressives⁷⁶.

Les combats entre l'armée du Troisième *Reich* et l'Armée rouge, sur lesquels l'*incipit* apocalyptique de *Dancer* s'attarde longuement, condensent l'horreur du conflit (D, 7-8)⁷⁷. La scène a donc lieu en 1945, soit à la fin de la guerre, quatre années après l'offensive nazie lancée le 22 juin 1941 contre l'URSS, connue sous le nom d'Opération Barbarossa⁷⁸. Les soldats sont épuisés, comme presque morts (ils n'ont parfois plus l'intégralité de leur corps), et les techniques de survie les poussent à adopter des conduites qui les assimilent à des animaux.

S'il est vrai que dans les textes de McCann la majorité des références à la Seconde Guerre mondiale renvoie principalement aux victimes de l'armée allemande, l'auteur semble tout de même avoir à cœur de montrer que les Alliés ont aussi fait beaucoup de dégâts, une réalité qui est souvent minimisée dans les récits historiques, si ce n'est occultée. On peut noter ceci dans « A Basket Full of Wallpaper », nouvelle dans laquelle Sean, le protagoniste, imagine que son employeur, Osobe, a grandi à Hiroshima et qu'il a vécu les bombardements atomiques :

⁷⁵ La suggestivité des images de McCann se retrouve encore dans cet exemple : « Birds don't fly anymore over Belsen » (Z, 51).

⁷⁶ « Zyklon-B turned all the hair of the dead brown, and [...] the barbed wire flew little flags of skin » (Z, 51), « Leave Europe to its bags of butchery and bones, to its internecine slaughter » (S, 29).

⁷⁷ L'*incipit* est commenté et donné à lire en détail à la page 424 de ce travail.

⁷⁸ David M. Glantz, *Operation Barbarossa: Hitler's invasion of Russia 1941*, Stroud, Tempus publishing, 2001, p. 5.

It would have something to do with Hiroshima, I had decided, with the children of the pikadon⁷⁹, the flash boom. There would be charred telegraph poles and tree trunks, and a wasteland of concrete, a single remaining shell of a building. People with melted faces would run wildly through the streets. Bloating corpses would float down the Ota River. The slates on the roofs of houses would bubble. He would spit on the American and British soldiers as they sat under burnt trees, working the chewing gum over in their mouths. Perhaps, in his story, he would reach out the festering face of a young girl. Or massage the burnt scalp of a boy. A woman friend of his would see her reflection in a bowl of soup and howl (*FSSBR*, 42-43).

Cet extrait volontairement sensationnaliste (puisque le narrateur fantasme l'implication d'Osobe) rappelle la violence des représailles alliées, tout comme le montre un autre passage de *Songdogs*, dans lequel Michael et Juanita Lyons sont sidérés d'apprendre que le jour de leur mariage le 9 août 1945, la ville de Nagasaki a été éradiquée par une bombe nucléaire :

They had little idea what was happening in the world and were slightly aghast when they found out, months later, that their wedding was held on the exact day that Buddhist monks were burning alive in orange robes and rope sandals in a city called Nagasaki (*S*, 39).

Le fait de présenter des moines bouddhistes (dont l'un des cinq préceptes est celui de ne pas tuer) parmi les victimes des bombardements a pour effet d'accentuer le degré de cruauté de l'armée américaine et des Alliés. Il est important de signaler ici que si McCann cherche à nuancer le bien-fondé des interventions des Alliés dans ses textes en s'attardant sur la violence de leurs attaques, celles-ci ne font toutefois l'objet que de récits enchâssés et, qui plus est, *imaginés* par ses personnages. Cela produit donc l'effet d'une fausse condamnation des attaques des Alliés, car elles sont reléguées au second plan, et donc à nouveau minimisées.

La Seconde Guerre mondiale est traitée plus en profondeur dans *Zoli*, dans la mesure où elle a une réelle incidence sur la vie de l'héroïne, dont toute la communauté est persécutée :

The Great War⁸⁰ hadn't yet begun and, although the Fascists sometimes hunted us to give us another dose of their hatred – we were no more than wild animals to

⁷⁹ La détonation de la bombe atomique a été décrite comme une lumière vive (*pika* en japonais) qui a été suivie par une explosion spectaculaire, appelée *don* dans la même langue.

⁸⁰ Notons au passage que, si d'habitude, « the Great War » fait référence à la Première guerre mondiale, il se trouve que, dans ce chapitre intitulé « Czechoslovakia 1930s-1949 », l'expression renvoie sans nul doute à la Seconde Guerre mondiale et à la montée du fascisme en Tchécoslovaquie à la fin des années 1930.

them – we settled as far away from them as possible (Z, 33). New laws came upon us, even harsher than before. We were no longer allowed to travel at all. [...] We hid the caravans yet twice they were spotted and shot at with bullets by passing Luftwaffe planes (Z, 58-59).

Lors de l'invasion du territoire tchécoslovaque des Sudètes par l'Allemagne, le reste du pays est transformé en protectorat, de telle manière que, bien que le Président de la Tchécoslovaquie – Emil Hácha – reste en place, le pouvoir est détenu par le Troisième Reich⁸¹. La complexité du conflit qui se joue alors à l'échelle mondiale est fidèlement rendue dans *Zoli*, à travers un passage dans lequel McCann ne cède ici encore ni à la polarisation ni au manichéisme.

En effet, lors d'une excursion en ville, Zoli et son grand-père sont contrôlés par un soldat allemand. Le vieil homme remarque au premier coup d'œil que le soldat est issu de la même communauté que lui : « Grandfather couldn't help staring, watching his manner – a Rom know another Rom anywhere » (Z, 52). Alors que celui qui vérifie leurs papiers est sur le point de les laisser partir, il ordonne au vieil homme de rendre hommage à Hitler ; celui-ci s'exécute avant de se fendre d'un audacieux : « But you are one of us, you have coloured you hair, that is all » (Z, 53). Cette remarque lui vaut d'être violemment battu par le soldat zélé qui lui ordonne de déguerpir dans la langue romani, qu'il maîtrise de fait parfaitement. Ce passage a pour effet de souligner qu'en cas de guerre, les appartenances idéologiques sont moins définies que ce que l'on voudrait bien croire.

Dans *Zoli* encore, le traitement que les soldats nazis réservent aux Roms n'est rien d'autre que la continuité de celui de la milice *Hlinka* : « the Hlinkas were just like Gestapo, except they wore different badges » (Z, 43). Cette milice, fondée par Andrej Hlinka, un prêtre nationaliste catholique à la tête du Parti populaire slovaque, participe activement aux plans d'Hitler⁸². Dans le roman, elle est responsable du massacre de la famille de Zoli :

My mother was gone, my father, my brother, my sisters and cousins too. They had been driven out on the ice by the Hlinka guards. Fires were lit in a rim around the

⁸¹ Joseph A. Mikus « La Slovaquie dans le drame de l'Europe : Histoire politique de 1918 à 1950 ». Joseph Kirschbaum (dir.), *Études Slaves et Est-Européennes*, vol. 1, n°2, été 1956, p. 121-124.

⁸² Voir la totalité de l'article de Yeshayahu Jelinek, « Storm-Troopers in Slovakia: The Rodobrana and the Hlinka Guard ». *Journal of Contemporary History*, vol. 6, n°3, 1971, p. 97-119.

shore and guns were pointed so they could not escape. The caravans were forced into the middle of the lake as the day grew warmer. The ice cracked, the wheels sank and the rest followed (Z, 15).

Ce passage, d'une cruauté incisive, trouve un écho dans l'acte de torture dont la mère de Conka (une amie de Zoli) est victime lorsqu'elle se fait ramasser par la *Hlinka* parce qu'elle est encore en ville en dehors du créneau autorisé pour les Roms – « noon until two » (Z, 43). Elle se fait arracher les ongles : « One held her arm. The other the pliers. The nails came out one by one. [...] They strung her nails on a little chain round her neck and sent her out [...] into the street where she fell. [...] Her hands were streaming blood » (Z, 45). Cette punition n'est pas sans rappeler celles infligées aux harpistes irlandais par les hommes d'Oliver Cromwell au XVII^{ème} siècle pour tenter d'étouffer les traditions et la culture celtiques ainsi que le sentiment national⁸³, répression qui est aussi évoquée dans « Sisters », alors que la narratrice surprend sa sœur en train de s'arracher les ongles :

I saw her take my father's pliers to her fingers and slowly pluck out the nail from the middle finger of her left hand. She did it because she had heard that it was what the Cromwellians had done to the harpists in the seventeenth century, so they could no longer pluck the cat-gut to make music. [...] Her finger bled for days (FSBR, 3).

Comme il le fait souvent dans ses textes, McCann fait ici converser l'Histoire irlandaise avec une autre Histoire :

McCann's works allow recognizable patterns of Irish historical experience to converse with broader global flows of peripheral peoples [...] He places Irish history, Irish writing, and Irish culture into productive artistic and ethical dialogue with other marginal cultures⁸⁴.

Le traitement des Roms, une « culture marginale » pour reprendre les termes d'Eóin Flannery, a été plus clément durant la période qui a suivi la libération de la Tchécoslovaquie par la Russie⁸⁵ et la prise de pouvoir par les soviétiques en 1948, mais l'année 1958 marque un autre tournant dramatique. C'est en effet cette année qu'a été votée la Loi 74, qui a imposé à la communauté nomade de se sédentariser⁸⁶, ce qui est

⁸³ Gearóid ÓHallmhuráin, *Pocket History of Irish Traditional Music*, Dublin, The O'Brien Press, 1998, p. 53.

⁸⁴ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 4-5.

⁸⁵ « We were given identity cards. [...] The soldiers called us Citizens » (Z, 63).

⁸⁶ Hana Šebková, « Camarade Tsigane ! ». *Persée*, vol. 55, n°55, 1992, p. 190.

expliqué dans *Zoli* : « Resettlement. They want to give us schools and houses and clinics » (Z, 119). « The End of Nomadism, the Big Halt [...] The crux of the matter was assimilation, belonging, ethnic identity. We wanted them, but they wanted us to leave them alone » (Z, 127). Cette volonté d'assimilation est unilatérale, et face à l'hostilité des Roms, les autorités se laissent aller à une violence inouïe pour forcer la population nomade à s'installer dans les endroits qu'on lui a réservés, en brûlant ses caravanes (Z, 133).

Devant l'ampleur du drame, la poétesse Zoli réalise qu'elle a commis une erreur de jugement le jour où elle a accepté de coucher sur papier les paroles de ses chansons. Elle comprend en effet que son acte est une métaphore de la sédentarisation à laquelle refuse de se plier sa communauté, car les paroles de ses chansons sont devenues figées. De plus, loin de cautionner la barbarie du régime, Zoli ne veut pas non plus représenter « la citoyenne idéale, la nouvelle femme soviétique » (« the ideal Citizen, the new Soviet woman » (Z, 138)). Elle souhaite encore moins que sa communauté la considère comme une traîtresse qui soutient les tentatives de sédentarisation du régime. La situation s'envenime lorsque son ami, l'éditeur Martin Stránský, est exécuté après qu'il a publié un poème dans lequel il soutient les Roms et critique les choix politiques du régime (Z, 122⁸⁷). Tout l'entourage de celui qui est qualifié de « parasite » et d'« ennemi de l'Etat » (« enemy of the state » (Z, 125)) devient alors suspect aux yeux du régime, et Swann, son ami, reçoit la visite de six hommes du KGB, le service de renseignements qui, sous la férule de Nikita Khrouchtchev, est chargé de la sécurité intérieure de l'URSS à partir de mars 1954⁸⁸.

⁸⁷ « He wrote a poem in a Prague journal saying that he was no longer interested in rubbing his lips with red crêpe paper. What he meant was that the more people were given power, the more they learned to despise the process that had given it to them – the country had changed, turned sour, lost its edge. Our cures were so much less powerful than our wounds ».

⁸⁸ Voir Nadine Marie-Schwartzberg, *Le KGB : des origines à nos jours*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 4. Ce passage de *Zoli* n'est pas sans rappeler celui de *Dancer*, dans lequel Yulia pense qu'elle est espionnée par le KGB parce qu'elle côtoie Rosa Maria, une femme chilienne : « I was aware that she was probably being watched, given that she was a foreigner. There was an intermittent clicking on my telephone. We turned the music loud in case the place was bugged, but really there was nothing extraordinary about our conversations anyway » (D, 82). Dans le même roman, Nureyev craint un instant d'ouvrir une enveloppe cachetée qui lui est destinée, de peur que cela soit un piège du régime soviétique : « The letter came, sealed with red wax. A momentary hesitation, perhaps it was a Soviet ploy. (You cannot put anything beyond them, acid on the envelopes, etc.) [...] But the seal was Royal and the note was handwritten and it had been folded very carefully. I said to the housekeeper: *Oh shit, not another letter from Her Majesty!* » (D, 191).

Le KGB menace aussi particulièrement l'entourage du danseur Nureyev (*Dancer*) qui est passé à l'Ouest, de façon subtile d'abord, car sa sœur remarque une voiture qui ne cesse d'aller et venir dans sa rue (« A white car in the street, travelling up and down, up and down. It is marked Driving School, but the driver makes no mistakes » (*D*, 127)) ; et de manière plus affirmée ensuite, puisque Yulia, l'amie proche de Nureyev, reçoit la visite de deux agents :

That evening I sat with Iosif and heard the elevator pulleys screeching in the hallway. When it stopped on our floor I could hardly shuck the thought that they were coming to knock at the door. I packed a bag with what I imagined I would need. It included a Gorky novel with money pasted beneath the cloth cover. I put the bag under my bed, had nightmares of being chained to a table. They arrived anyway, the following Monday morning. The man was the traditional sort, beady, in a grey overcoat, but the woman was young and beautiful, blond hair, green eyes. They drifted in without introducing themselves and went to sit at the table. I had the sneaking feeling that Iosif had maybe gone to see them in order to protect himself, that he had finally betrayed me in a tangible way, after all our tiny intimate betrayals over the years (*D*, 149-150).

Celle qui se sait en danger pour avoir côtoyé Nureyev a une peur de l'interrogatoire si grande qu'elle en occulte la crainte d'être déportée. La perte de repères qu'induit la paranoïa qui gagne Yulia contamine sa vie de couple, totalement remise en question. Elle se retrouve dans la description qu'elle fait de la femme qui l'interroge, dont la candeur et la beauté ne semblent pas être en adéquation avec la mission⁸⁹.

Tout comme l'URSS cherche à éliminer les dissidents, elle veut se protéger des menaces de l'Ouest (corruption, consumérisme, déviances, etc...). Ainsi, depuis la Révolution bolchevique de 1917 et l'abdication du Tsar Nicolas II, le luxe des palais, des meubles, du cristal de Bohême sont autant de somptuosités auxquelles une certaine frange de la population doit renoncer :

The foothold of their lives was in what they still called Petersburg – the palaces, the houses, the fencing duels, the sideboards, the inkwells, the Bohemian cut glass, the orchestra seats at the Maryinsky – but that had receded from them forever after the Revolution (*D*, 71).

⁸⁹ Notons ici que Yulia compte dissimuler ses intentions et manipuler l'éventuel soldat soviétique qui la fouillerait en disposant dans ses bagages un livre du socialiste Maxim Gorki. La supercherie n'est pas sans rappeler la façon dont, ailleurs et à une autre période de l'Histoire, le grand-père de Zoli évite les ennuis avec la milice nationaliste catholique *Hlinka* en cachant la couverture du *Capital* de Marx (qu'il a toujours sur lui) avec la couverture de la Bible (*Z*, 23) et une affiche de Lénine fixée dans sa caravane avec une affiche de la Vierge Marie (*Z*, 34).

Dans son entreprise totalitaire et sa quête de pensée unique, le régime soviétique n'hésite pas à déporter les opposants au régime et les contestataires dans des camps de travaux forcés. Ces derniers, institués par Lénine dès 1919, et dans lesquels la Tchéka (la police d'alors) envoie les individus qui représentent une menace pour le régime, prennent le nom de camps du *Goulag* en 1934, sous Staline⁹⁰. Sergei, le père de Yulia, séjourne dans l'un d'entre eux pendant la période des Grandes Purges à la fin des années 1930, qui sèment la terreur en URSS (*D*, 71). Les raisons de son internement sont assez obscures, mais l'on apprend qu'il cache dans sa maison un vieux livre de Boris Pasternak (*D*, 43), un écrivain russe qui a évité de justesse le *Goulag*, accusé par le régime de ne pas faire suffisamment l'éloge de la société socialiste soviétique⁹¹.

Dans les arts, le régime ne laisse de place à rien d'autre qu'au réalisme socialiste, dont l'objectif affiché est de dépeindre la société soviétique, mais qui n'est évidemment qu'une réalité fantasmée, en accord avec l'idéologie dominante. Le régime décide des programmes culturels, et sa gestion tentaculaire apparaît d'ailleurs nettement dans ce passage de *Dancer* :

In a warehouse on Sverdlov Street – under the auspices of the Bashkirian Ministry of Culture – the new curtains of the Opera House are sewn [...] The insignia of the State is embroidered on the curtains, at the centre, so the two halves will meet at the beginning and end of every show (*D*, 36-37).

L'image est puissante ici : l'ubiquité du pouvoir communiste n'est pas dissimulée. Sa présence ne se constate pas seulement en coulisses, mais s'affiche dans la lumière, au-devant de la scène, et avant même que le spectacle ne commence.

McCann s'intéresse au déclin de ce pouvoir, à ses failles, en particulier à partir du moment où le culte de la personnalité de Staline est abandonné, au point que, dans *Dancer*, certaines statues de Staline font l'objet de dégradations :

In front of the station someone had altered the face of Stalin, chipping out tiny, almost imperceptible pocks in the stone cheeks. The flowers beneath the statue had gone untended. The statue's defacement was foolish of course, if not outright dangerous, but it was shortly before the '56 Congress and we could already feel the thaw in Leningrad (*D*, 70).

⁹⁰ Jean-Jacques Marie, *Le goulag*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 12-13.

⁹¹ Sophie Cœuré, « Un écrivain face au système : le cas Pasternak ». *L'Histoire*, n°223, juillet 1998 [consulté le 30 décembre 2014]. <<http://www.histoire.presse.fr/collection/s/special/siecle-communiste/ecrivain-face-au-systeme-cas-pasternak-01-07-1998-81884>>

En février 1956, le XX^{ème} Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique qui se déroule à Moscou vote la déstalinisation⁹². Celui qui instaure le processus trois ans après la mort de Staline est son successeur, Nikita Khrouchtchev, qui, dans *Dancer*, promet à la population des jours meilleurs : « A huge banner hung from the ceiling [of Finlandia station], swaying in the breeze, a picture of Khrushchev folding and refolding into himself : *Life has become better, life is more joyful* » (*D*, 71). Vexée par une caricature britannique visant à décrédibiliser son pays, Tamara, la sœur de Nureyev, mentionne les progrès effectués sur le front astronautique, avec le lancement de la capsule Soyouz dans l'espace en avril 1961 :

October 27 [1961]

A cartoon from the London Times was reprinted today in Izvestiya, a drunken bear at the feet of Stalin's ghost. They attempt to make fools of us. If they could only admit the leaps we have made, but they cannot. They are scared since we will outlast them (*D*, 138).

Le dessin rabaisse les Soviétiques au rang d'animaux sauvages qui, une fois domestiqués et asservis, ne sont plus jamais capables de s'émanciper. Il confirme aussi que le sommet de Vienne pour la coexistence pacifique entre les deux superpuissances organisé le 3 juin 1961 n'est guère concluant : la discorde entre les deux blocs se concrétise d'ailleurs avec l'érection du mur de Berlin en août de la même année. Dans le roman, la détente initiée par Mikhaïl Gorbatchev à partir du milieu des années 1980 est représentée dans le roman par le fait que le danseur Nureyev a le droit de revenir en URSS pour quarante-huit heures après trente ans d'absence, grâce, dit-il, à l'intervention de l'épouse de Gorbatchev auprès de son mari (*D*, 334).

Ainsi, *Dancer* (qui commence lorsque Nureyev est enfant et se clôture quelques années avant sa mort alors qu'il est déjà atteint du sida) permet de cerner les évolutions politiques de la Russie, de la chute du Tsar à la fin du Rideau de fer en passant par l'ère stalinienne et les mesures mises en place par son successeur, Nikita Khrouchtchev. La note politique finale résolument optimiste fait de *Dancer* un roman de la libération communautaire pour l'URSS et personnelle pour Nureyev, qui ne se laisse jamais enfermer et se projette toujours vers l'Occident (d'Oufa à Saint Petersburg, à Paris puis à New York).

⁹² Hélène Carrère-d'Encausse, *1956 : La déstalinisation commence*, Bruxelles, Complexe, 1984, p. 6.

1.2.2. La communauté et l'obsession du mouvement vers l'avant dans l'Histoire américaine

Les textes de Colum McCann qui portent sur la société américaine présentent un pays qui, en même temps qu'il part à la conquête des nouvelles technologies, s'emploie à combattre le démon de la ségrégation. Le thème de l'exclusion est ce qui fait palpiter *This Side of Brightness*, en ce qu'il est aussi traité à travers les nombreuses références à la ségrégation. En effet, l'un des récits de ce roman se concentre longuement sur le traitement des Noirs dans le New York du début du XX^{ème} siècle, qui n'offre guère de conditions sociales plus satisfaisantes que dans le Sud :

For generations, the North has given itself credit for being less racially biased than the South, and for being the better place for African Americans to live. [...] After Reconstruction ended in 1876, the South imposed Jim Crow, which it enforced with lynchings and state-sanctioned brutality. As a result, millions of blacks fled to the North. [...] Northerners have forgotten, however, [that ...] while the North has had no Selma march, no Birmingham church bombing, and no George Wallace pronouncement of "segregation now, segregation tomorrow and segregation forever," virtually every northern city had its share of racial killings, cross burnings and white riots⁹³.

Le personnage de Nathan Walker fait régulièrement l'objet de lynchages :

He was coming out early from the hoghouse showers and was set upon by four drunken welders. They used the handles of pickaxes as weapons. The blows rained down on the top of his skull and he fell. One of the welders leaned over and whispered the word 'Nigger' in his ear as if he had just invented it. 'Hey, Nigger.' Walker looked up and smashed the man's teeth with the heel of an open palm. The pickaxe handle hit him again, the wood slipping on his bloody face (*TSB*, 21).

Les sévices que subit Walker ne sont pas des actes isolés : il est le témoin impuissant des manifestations racistes (*TSB*, 145). La mort dramatique de son fils (violemment molesté par la police alors qu'il est en cavale en Géorgie) justifie les craintes formulées par sa femme blanche, Eleanor, qui redoute que mari et fils ne survivent pas longtemps s'ils venaient à s'installer dans un état du Sud :

She's aware that if the child was brought south, both father and son might just end up like the Spanish moss, swinging from the limb of a tree. In Tennessee recently they lynched a man by hammering nails between the bones in his wrists and feet, nailed him to a bough of a tree, just like Jesus, except [...] there probably weren't any buzzards in Jerusalem to eat the swinging carcass (*TSB*, 88-89).

⁹³ Lewis M. Steel, « Jim Crow in the North ». *In These Times*, 8 janvier 2009 [consulté le 23 octobre 2014]. <http://inthesetimes.com/article/4124/jim_crow_in_the_north>

Dans ce passage – où l’organicité des corps est violemment et doublement suggérée, d’abord par la comparaison entre les cadavres pendus et la mousse espagnole qui se balance au gré du vent, puis par l’allusion à la chaîne alimentaire, avec la présence des charognards – Eleanor imagine un scénario qui serait le paroxysme de la violence que sa famille vit au quotidien. Le couple mixte qu’elle forme avec Walker est regardé d’un bien mauvais œil dans les rues new-yorkaises, et la désapprobation est protéiforme. Quand Walker et Eleanor ne se font pas cracher dessus (*TSB*, 73), les voix se font plus basses à leur passage (*TSB*, 77) ou bien s’affirment sous forme de railleries (*TSB*, 77) ou d’insultes. Ainsi, Eleanor, qui se fait souvent appeler « Nigger-lover » (*TSB*, 73) dans la rue, doit aussi faire face aux propos haineux de son voisin : « Hooper McAuliffe lets a long lecherous tongue hang out from the gap in his half-open door. Walker pushes the door open and stands in front of him. ‘I wouldn’t touch it anyways,’ says McAuliffe. ‘Mixed pussy’s bad for a man’ » (*TSB*, 111). Le couple est aussi régulièrement la cible d’intimidations :

A series of bricks greets them through the bedroom window, leaving shards of glass on the floor until they simply just tape up a sheet of plastic to slap in the wind. One of the bricks is wrapped in a note which reads: NO PENGUINS ALLOWED. Another says: SILKS OUT. Another says, simply: NO (*TSB*, 81).

Les personnages isolés ne sont pas les seuls à condamner l’amour que Walker et Eleanor se portent : le couple se voit refuser l’entrée dans certains lieux publics (*TSB*, 77), Walker doit placer son argent dans une banque pour Noirs, laquelle offre des taux d’intérêts moins intéressants qu’une banque pour Blancs (*TSB*, 46). Quant à Eleanor, elle doit affronter le mépris des commerçants :

Earlier, at a shop on 125th Street, the owner wouldn’t allow her to try on a hat. He curled up his lip in disgust. He said he’d heard about her, that anyone who lived with niggers became a nigger themselves. He said he didn’t want any nigger hair in his hats. Bad for business (*TSB*, 84).

La situation de ce couple de fiction renvoie bien à une réalité du New York de la première moitié du XX^{ème} siècle :

Jim Crow was not confined to the South. He made his home in northern states as well, perhaps most notably in New York. [...] In fact, New York was the only state in the country to require blacks – and only blacks – to own real property in order to qualify to vote, [which was] part of a concerted effort to exclude African

Americans from participating in the political process⁹⁴. Segregation in New York was not only widespread and lawful, but government and public policy [...] helped to create it: there were whites-only signs in Manhattan apartment buildings [...], whites-only classified job advertisements, whites-only hotels and restaurants in the heart of Manhattan, and segregated seat assignments by American Airlines at La Guardia⁹⁵.

Si les injustices sont parfois relatées avec un ton léger et cocasse, grâce au personnage de Tillie Henderson (*Let the Great World Spin*), une prostituée du Bronx dont le langage cru rend plus acceptable ce qui pourrait être insoutenable, les remarques sont poignantes quand Gloria prend la parole. La première ne semble pas prêter trop d'attention au racisme dont elle est victime. Bien qu'elle soit *persona non grata* dans le quartier où elle travaille lorsqu'elle commence à se prostituer, parce qu'il s'agit du territoire des femmes blanches, elle revendique son statut de femme indépendante et se pose ironiquement en personnage historique : « I was the first nigger absolute regular on that stroll. They me called Rosa Parks » (*LGWS*, 201). *A contrario*, la seconde souffre du manque de considération dont elle est victime et des préjugés qu'elle doit affronter : tout semble la ramener à son combat douloureux contre la discrimination, et elle se souvient du sort douloureux de ses ancêtres et de son engagement déterminé dans le combat pour les droits civiques. Dès lors, quand la riche Claire lui propose de l'embaucher en tant que femme de ménage, Gloria se révolte intérieurement : « I had the thought that we didn't go freedom-riding years ago to clean apartments on Park Avenue [...] My grandmother was a slave » (*LGWS*, 297-299). Par cette remarque, qu'elle formule mentalement, c'est comme si elle opposait une fin de non-recevoir à toute tentative de négociation ultérieure de la part de Claire.

Sans surprise, la lutte pour les droits civiques⁹⁶, et plus généralement le mouvement de la contre-culture, sont évoqués dans les romans de McCann, par les références au mode de vie (*S*, 115 et 149), aux canons à eau qui sont utilisés par la

⁹⁴ Erika Wood, « New York's Jim Crow laws—back in the day, and what remains today ». *Brennan Center for Justice at New York University School of Law*, 1er mars 2010 [consulté le 23 octobre 2014]. <<http://www.brennancenter.org/blog/nys-jim-crow-laws-back-day-and-what-remains-today>>

⁹⁵ Martha Biondi, « How New York Changes the Story of the Civil Rights Movement ». *Afro-Americans in New York Life and History*, vol. 2, n°31, juillet 2007 [consulté le 4 avril 2015]. <http://www.nyc.gov/html/cchr/justice/downloads/pdf/how_new_york_changes_the_civil_rights_movement.pdf>

⁹⁶ Dans *TransAtlantic*, McCann s'attache aussi à dépeindre le combat abolitionniste de Frederick Douglass à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment lors d'un discours à la *National Women's Suffrage Association* (*T*, 185).

police à Birmingham (Al.) en mai 1963 (*LGWS*, 289) ; au poing levé, symbole du *Black Panther Party* (*TSB*, 155) ; à la marche vers Washington en août 1963, au terme de laquelle Martin Luther King fait son célèbre discours « I Have a Dream » (*S*, 145) ; ou encore aux manifestations contre la guerre du Viêt Nam (*S*, 149 et *LGWS*, 102)⁹⁷. McCann se sert notamment des descriptions du paysage urbain pour transmettre l'idée d'une paralysie latente due à l'enlèvement du pays dans les crises nationales et internationales nourries par le racisme tout d'abord, auxquelles s'ajoutent la guerre du Viêt Nam (qui occasionne des pertes dramatiques) et la crise pétrolière (qui anéantit l'économie mondiale)⁹⁸. En effet, l'image d'une rue figée joue le rôle d'un corrélat objectif et revêt une dimension symbolique : « Traffic lights were *stuck* on *permanent red*. At fire hydrants, there were huge puddles of *stagnant water* » (*LGWS*, 48, nos italiques).

Let the Great World Spin dépeint toutefois une société qui semble refuser tout retour en arrière, privilégiant une course effrénée vers la modernité alors même qu'à toutes les crises mentionnées plus haut vient s'ajouter la lutte du pays pour canaliser la

⁹⁷ *Let the Great World Spin* et *Dancer* s'arrêtent aussi sur la guerre du Viêt Nam. Toutefois, quand le conflit représente un sujet central dans le premier roman, il n'est que survolé dans le second : « But Erik (who spends his time watching the news from Vietnam and Cambodia) says that dance changes nothing for the monk who set himself aflame and the photographer who watches through the lens » (*D*, 216). La guerre de Corée (*TSB*, 119) et la Seconde Guerre italo-éthiopienne sont aussi évoquées (*TSB*, 86). Néanmoins, il semblerait que Colum McCann se soit trompé quant à l'implication des États-Unis dans le dernier conflit. Dans un chapitre qui se déroule entre 1932 et 1945 (*This Side of Brightness*), le personnage de Nathan Walker fait la remarque suivante : « some well-dressed men who are signing up soldiers for the struggle in Ethiopia » (*TSB*, 86). McCann fait donc bien référence à un engagement des soldats américains dans le conflit italo-éthiopien (qui a eu lieu entre 1935 et 1936). Or, les États-Unis ont alors opté pour une politique isolationniste parce qu'ils n'étaient pas membres de la Société des Nations (au contraire de l'Éthiopie et l'Italie) et n'avaient pas d'intérêts à défendre le pays que Benito Mussolini menaçait d'envahir. Ils n'ont défendu l'Éthiopie que de manière idéologique, et *a posteriori*, d'abord parce qu'ils n'ont pas voulu reconnaître la victoire de l'Italie, parce qu'ils ont abrogé le traité italo-américain de commerce et de navigation datant de 1871, et qu'ils ont refusé de recevoir le nouvel ambassadeur italien qui avait présenté des lettres de créances au nom du « Roi d'Italie et Empereur d'Éthiopie ». Ces informations proviennent de l'ouvrage de Paul B. Henze, *Histoire de l'Éthiopie : l'œuvre du temps*, p. 221-222. McCann confondrait donc peut-être avec un autre conflit qui a frappé l'Éthiopie, la guerre avec l'Erythrée, dans laquelle l'Organisation des Nations Unies (parmi lesquelles les États-Unis, donc) a joué un rôle de vigie, mais qui s'est déroulé entre 1998 et le début des années 2000. Pour la démonstration, nous avons lu l'article de Marc Lacey intitulé « Eritrea Orders Westerners in UN Mission out in 10 Days » (*The New York Times*, 7 décembre 2005 [consulté le 23 octobre 2014]. <http://www.nytimes.com/2005/12/07/world/africa/07iht-eritrea.html?_r=0>)

⁹⁸ Le choc pétrolier dont il est question ici est aussi mentionné dans « Wood » : « The news was on, there was something about queues in the petrol stations » (*ETCM*, 34).

corruption (avec la destitution de Nixon suite à l'affaire du *Watergate*⁹⁹). L'élan¹⁰⁰ de l'Amérique est incarné par le personnage de Joshua, un jeune informaticien brillant. En effet, même si ses rêves de modernité sont mis à rude épreuve quand ses services sont requis pour comptabiliser les morts de la guerre du Viêt Nam, il explique à sa mère la sensation de liberté que lui procurent les lignes de codes : « [...] when you're programming [...] [y]ou forget about anything else. There are no backward glances » (*LGWS*, 198). En une sorte de zoom arrière, du foyer au pays, McCann figure visuellement l'émancipation du personnage, qui s'imagine en maître du monde, affranchi du lien parental.

La conquête ne se fait donc plus seulement vers l'ouest¹⁰¹. Elle est remplacée par une expansion verticale, surtout à New York, où repenser l'ordonnement des lieux s'impose car l'espace est encombré. Ainsi, les *sandhogs* (*This Side of Brightness*) qui creusent dans le sol vierge sous l'*Hudson River* pour construire les tunnels du métro ressemblent à des colons qui agrandiraient leur territoire. Des années plus tard, Fernando (*Let the Great World Spin*) est fasciné par ce même espace qu'il perçoit comme « un territoire vierge, un espace tout nouveau » (« a virgin territory, a brand new space » (*LGWS*, 174)) propice à la création artistique, et qui cache à la civilisation de magnifiques trésors visuels, auxquels seuls les plus audacieux ont accès. Un tel espace lui donne tout le loisir d'exercer sa passion, la photographie : « [...] they were doing it underneath the city. Like the whole of upstairs had already been painted and the only territory left was here. Like they were hitting a new Frontier » (*LGWS*, 168). Pareille à une chambre noire géante, l'endroit perd de son authenticité, parce qu'il est « tout nouveau » et paradoxalement associé à l'argent et au matérialisme. Ainsi, l'extrait montre que la Frontière n'est plus simplement un moyen d'asseoir son pouvoir en étendant son territoire, mais qu'elle est devenue fondamentalement lucrative – Fernando

⁹⁹ -You didn't hear? Nixon's gone.

-Shot?

-Hell, no. Resigned (*LGWS*, 129).

McCann mentionne le destin dramatique d'un autre Président, John Fitzgerald Kennedy, dans *Dancer* : « November 22, 1963. The weeping started outside the windows in the late afternoon, but nobody told us until six o'clock » (*D*, 184).

¹⁰⁰ Le titre français de l'ouvrage, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, traduit d'ailleurs mieux cette idée d'impulsion que le titre original.

¹⁰¹ Pour un point détaillé sur le mythe de la Frontière, voir la sous-partie 1.1.2. intitulée « Trajectoires de l'exil, la ruée vers l'ouest » (p. 57).

essaie d'ailleurs de faire publier dans la presse américaine les photographies qu'il prend dans les sous-sols (*LGWS*, 171).

L'engouement pour les sous-sols est bien moindre pour les sans-abris de *This Side of Brightness*, mais une partie de la population doit quand même se résoudre, pour survivre, à s'installer dans les tunnels du métro new-yorkais, des endroits qui n'ont pas été conçus pour accueillir des résidents. La réalité glaçante que nous donne à lire ce roman rappelle que l'une des conséquences du mouvement vers l'avant induit par la quête constante de renouveau est l'émergence d'un système de sélection naturelle darwinien : seuls ceux qui s'adaptent peuvent subsister, ce que rappelle McCann :

But what has happened to that idea of “Westward we go”, “Westward Ho!”? It has come in upon itself. That sort of American Dream has shrunk and become something dark, something where there's not a lot of space and not a lot of light. So it was definitely interesting for me to think about these men and women who are homeless people as being sort of Frontier's people but in an almost horrific sort of way, inhabiting that sort of darkness¹⁰². It seemed like such an American thing – to lay claim to a patch of land, to take on another frontier, only this one was a nightmare frontier, where people were taking their wagons [their shopping carts] across a whole different sort of landscape, they barter [for cigarettes] and they lay a piece of cardboard box [a flag] onto their very own patch of land¹⁰³.

L'expansion américaine se fait aussi vers le haut, avec la construction des gratte-ciels new-yorkais (*This Side of Brightness*), et témoigne de la suprématie technologique de l'Amérique, car ces bâtiments déjà remarquables par leur hauteur sont en passe de devenir d'importants centres d'affaires¹⁰⁴. Les ouvriers des chantiers qui se vantent de transpercer un espace vierge (« piercing the virginity of space » *TSB*, 196) évoquent la violence de la conquête de l'espace américain, la Frontière mettant tout autant l'accent sur l'appropriation de la terre et l'extermination des populations autochtones :

two themes as the basis for spiritual and secular regeneration : taking up the “free” or “virgin land” of the wilderness, and defeating the savage natives in a war of races. The “virgin land” theme symbolically addresses the economic aspects of ideological concern, while the “race war” or “savage war” theme addresses political concerns (the use of force, the right of conquest)¹⁰⁵.

¹⁰² Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

¹⁰³ Anonyme, « *This Side of Brightness*: Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

¹⁰⁴ Seule la performance artistique sans précédent du funambule n'a pas de visée financière : « The core reason for it all was beauty » (*LGWS*, 164).

¹⁰⁵ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, 1992, p. 33.

On le voit, le mythe de la Frontière qui a servi à transmettre aux Américains l'idée que le champ des possibles pouvait être élargi recèle immanquablement cette violence, qui est rendue dans les deux extraits que nous venons de citer par les métaphores sexuelles.

Les fameuses tours du *World Trade Center*, qui sont au cœur de *Let the Great World Spin* et figurent le désir de la nation de dominer le monde par ses prouesses et de toujours repousser ses limites scientifiques et architecturales, sont décrites comme étant « So brash. So glassy. So forward-looking » (*LGWS*, 274). Claire, elle, est plus réticente, et l'étrangeté qu'elle leur trouve se reflète dans son incapacité à les nommer : « The World Towering thingymajigs [...] those monstrosities » (*LGWS*, 95). Ces tours représentent, à ses yeux, la preuve que la nation ne prend pas le temps de pleurer ses fils morts au Viêt Nam, trop occupée à construire son avenir¹⁰⁶. Son sentiment reflète la manière dont elles sont perçues par une majorité de New-Yorkais en 1974, comme autant de verrues dans le paysage urbain. De la même façon qu'elle méprise l'audace et l'impertinence que la construction des tours symbolise, elle perçoit la performance du funambule, qui s'en sert comme terrain de jeu, comme un acte indécent. Ce jeu avec la mort représente pour elle un manque de respect pour les soldats qui n'ont pas choisi leur sort¹⁰⁷. Contrairement à Claire, Solomon est tout à fait séduit par le spectacle qu'il trouve très à-propos à New York, ville de l'immédiateté. En effet, bien que la représentation soit éphémère, elle est aussi monumentale par son énormité et son incongruité : « The tightrope walker was such a stroke of genius. A monument in itself. He had made himself into a statue, but a perfect New York one, a temporary one, up in the air, high above the city. A statue that had no regard for the past » (*LGWS*, 274). La performance du funambule est inspirée de l'incroyable numéro d'adresse qu'effectue le Français Philippe Petit en août 1974 entre les tours jumelles en construction, et que les médias perçoivent alors comme une façon d'« humaniser » des

¹⁰⁶ Au contraire, le personnage de Claire semble seulement habité par les problèmes qui percluent alors l'Amérique : la crise que vit le pays s'imisce au cœur de sa vie privée. Par une répétition lancinante du même mot, « Oil crisis. Hostage crisis. Necklace crisis » (*LGWS*, 75), Claire intériorise la crise et ne semble plus distinguer la futilité, représentée par l'indécision concernant le choix d'un collier, et le drame profond de l'engluement des États-Unis dans les marasmes vietnamien et pétrolier.

¹⁰⁷ « And then she knows now what it is about the walking man. [...] So flagrant with his body. Making it cheap. The puppetry of it all. His little Charlie Chaplin walk, coming in like a hack on her morning. How dare he do that with his own body? Throwing his life in everyone's face? Making her own son's so cheap? Yes, he has intruded on her coffee morning like a hack on her code. With his hijinks above the city » (*LGWS*, 112-113).

bâtiments que les New-Yorkais abhorrent : « an act that was said to humanize buildings that had been thought until then to be architectural monstrosities »¹⁰⁸.

Il nous semble ici intéressant de corréliser la traversée « humanisante » de Philippe Petit avec celle de Nik Wallenda qui, le 3 novembre 2014, a relié trois gratte-ciel de Chicago en deux temps : il a d'abord fait une traversée d'environ six minutes, puis une autre d'un peu plus d'une minute, les yeux bandés. Contrairement à la traversée de 1974, qui aurait presque pu se dérouler sans que personne n'y prête attention, car les New-Yorkais n'en sont pas prévenus (sa préparation reste secrète, car illégale), la logistique prend le pas sur l'art quarante ans plus tard, puisque la performance de Nik Wallenda a dû d'abord être validée par les autorités, puis sponsorisée, mise en scène pour plus de sensationnalisme¹⁰⁹, pour finalement être diffusée en direct sur *Discovery Channel*¹¹⁰.

Selon nous, c'est tout l'inverse d'un acte d'humanisation des tours qui se déroule en 2014, d'abord parce que leurs habitants doivent adapter leur soirée afin de se conformer aux exigences de l'événement, en ne montrant pas de signe de vie sur leur balcons pour des raisons de sécurité : « Bill LaMacchia, 48, who lives in the Marina City east tower, says residents in his building were given strict instructions regarding

¹⁰⁸ Laura Frost, « Still Life: 9/11's Falling Bodies ». Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn (éd.), *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008, p. 198.

¹⁰⁹ Le funambule, dont la prestation « sans filet » a été l'argument majeur de la diffusion, était habillé en orange et marchait sur un câble peint en blanc pour l'occasion, qui était illuminé par de puissants projecteurs (in Mark Guarino, « Nik Wallenda Completes Wire Walk Across Chicago Skyline ». *The Guardian*, 3 novembre 2014 [consulté le 15 juillet 2015]. <<http://www.theguardian.com/us-news/2014/nov/03/nik-wallenda-completes-wire-walk-across-chicago-skyline>>). Notons également que les trois articles sur lesquels nous nous sommes basés pour ces recherches (tirés des sérieux *The Guardian*, *CNN* et *The Independent*) ont un titre sensationnel, avec le verbe « to complete », qui laisse entendre une certaine surprise à l'idée que le funambule a bien terminé sa folle marche aérienne (Emanuella Grinberg, « Nik Wallenda Completes Blindfolded Tightrope Walk in Downtown Chicago ». *CNN*, 3 novembre 2014 [dernière consultation le 15 juillet 2015]. <<http://edition.cnn.com/2014/11/02/travel/nik-wallenda-chicago/>> ainsi que dans Anonyme, « Nik Wallenda completes two tightrope walks between Chicago skyscrapers without safety net ». *The Independent*, 3 novembre 2014 [dernière consultation le 15 juillet 2015]. <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/nik-wallenda-completes-two-tightrope-walks-between-chicago-skyscrapers-without-safety-net-9834633.html>>

¹¹⁰ « *Discovery Channel* [...] broadcast the event around the world and online live », dans Mark Guarino, « Nik Wallenda Completes Wire Walk Across Chicago Skyline ». *The Guardian*, Art. Cit.

their outdoor balconies during the walk: no lights, no lasers, no loud music »¹¹¹. De plus, le public qui se déplace pour assister à l'événement est très certainement mû par un certain degré de voyeurisme, sachant pertinemment que le funambule peut mourir à tout moment. Un homme, interrogé dans l'après-midi sur sa participation éventuelle à l'événement, répond la chose suivante : « I'm not too much into seeing a guy fall to his death. I prefer to watch it on TV »¹¹². Selon l'anonyme, la télévision a donc pour effet de déréaliser, voire même déshumaniser, un événement¹¹³. Enfin, les journalistes qui couvrent l'événement doivent signer une clause dans laquelle ils s'engagent à ne pas réclamer de suivi ou de dédommagements s'ils venaient à être psychologiquement affectés par la possible mort du funambule : « Journalists covering the event had to sign waivers relinquishing their right to claim emotional distress if they witnessed a catastrophe »¹¹⁴.

Trois années avant que Colum McCann ne fasse allusion au funambule français dans son roman, le *New Yorker* choisit un dessin représentant la performance d'août 1974 en couverture du numéro dédié à la cinquième commémoration des attentats du 11 septembre 2001 :

Five years after 9/11, the cover of the *New Yorker's* September 11, 2006, issue shows a tightrope walker suspended in a blank white background; he seems to tread the air. When the reader turns the page, the figure appears again, but this time superimposed upon a background: he is precariously poised high above the "footprints" of the WTC. The man walks purposefully and he is holding a balance bar, but the drop beneath him is dizzying. This cover strongly alludes to Philippe Petit's 1974 dance on a wire strung between the North and South towers [...] and also to the people jumping from the WTC [...] The balance beam suggests that he is staying up through his own human effort, a concentrated attempt to keep his equilibrium. The walk is still in progress¹¹⁵.

L'image du funambule est utilisée par le *New Yorker* comme une manière oblique d'aborder le traumatisme, un moyen de suggérer que la résilience, cette capacité de l'individu à se reconstruire après le traumatisme, permet de continuer à vivre.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*. De fait, dans le but d'épargner le spectateur au cas où le pire se serait produit, *Discovery Channel* a retransmis la marche avec un retard de dix secondes.

¹¹⁴ Anonyme, « Nik Wallenda completes two tightrope walks between Chicago skyscrapers without safety net ». *The Independent*, Art. Cit.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 197-199. Voir l'annexe 2 (p. 548).

McCann, lui, a recours à l'image pour lutter contre le chaos provoqué par les attentats, expliquant : « the tightrope walk was an act of creation that seemed to stand in direct defiance to the act of destruction 27 years later »¹¹⁶. L'auteur considère *Let the Great World Spin* comme un roman sur le 11 septembre (« a very obviously a 9/11 novel »¹¹⁷), alors même qu'aucune mention directe de la catastrophe n'est faite. Il explique que le 11 septembre a servi de support à sa création : « If 9/11 hadn't happened, I wouldn't have written this book. [...] When I was living in New York and the towers came down, I knew I would have to write about it »¹¹⁸.

Pourtant, en publiant son roman huit ans après le drame et choisissant de ne pas évoquer directement les attentats, McCann aurait subi une « panne d'inspiration momentanée »¹¹⁹ – comme la plupart de ses homologues d'ailleurs :

Early works often attempted directly to capture and convey the events of 9/11 and emotional responses to the events; as time has passed, the approach to the attacks has become more nuanced. 9/11 has come to seem less what these works are about than an event to which they refer, one element among many. At the same time, 9/11 has given rise to a number of hybrid forms [...] early narratives and plays grappled with representing 9/11, but as distance from the events has increased, later texts have registered the reverberations of 9/11, framing representations of the events, if they are depicted at all, within narratives that are weighted towards depicting their aftermath¹²⁰.

¹¹⁶ Colum McCann, « Stories Are Here to Be Told ». *The Guardian*, 5 septembre 2009 [consulté le 2 octobre 2014]. <<http://www.theguardian.com/books/2009/sep/05/colum-mccann-author>>

¹¹⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

¹¹⁸ Paul Holdengraber, « National Book Award-winning Novelist on the Paul Holdengraber Show ». *You Tube*, 3 février 2012 [consulté le 23 avril 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=R9m-ztG67Xw>> Les attentats du 11 septembre ont directement touché McCann car son beau-père était dans l'une des tours jumelles ce jour-là. Dans Colum McCann, « Burning from the Inside Out » (*The Irish Independent*, Art. Cit.), il raconte les moments qui ont suivi la catastrophe : « In my home on 71st Street, we had waited a long time and my wife's father was finally back. He had been on the 57th floor of the towers. He was inside Tower One when Tower Two collapsed. He said that, in the dark, it had been difficult to know whether he was alive or not. His feet had sloshed in the water from the sprinklers. Firemen had guided the way. When he emerged, into the half-light, all was utterly changed ».

¹¹⁹ François Busnel, « La fiction américaine en berne après le 11 septembre ». *L'Express*, 12 septembre 2002 [consulté le 11 septembre 2009]. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-fiction-americaine-en-berne-apres-le-11-septembre_1028253.html>

¹²⁰ Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn, « Introduction : Representing 9/11—Literature and Resistance ». Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn (éd.), *Literature after 9/11*, *Op. Cit.*, p. 3-4.

Bernard Quiriny va dans le même sens lorsqu'il écrit que la littérature qui est en prise directe avec les attentats a graduellement laissé place à celle faite d'allusions plus obliques, et il explique que les attentats du 11 septembre ont donné lieu à une réflexion littéraire sur le tournant que constituent la catastrophe et la rupture qu'elle a opérée :

Pour commencer, il y a ceux qui s'attaquent au drame proprement dit, en se focalisant soit sur le psychisme des terroristes et sur les mécanismes du fanatisme : John Updike dans son dernier roman, *Terroriste* ou Martin Amis dans sa nouvelle « Les derniers jours de Mohammed Atta », soit sur le « jour J » et le choc des tours qui s'effondrent. C'est le cas de *L'homme qui tombe* de DeLillo, dont l'œuvre antérieure fourmille par ailleurs d'allusions prophétiques au *World Trade Center* (dans *Joueurs* en 1977, il imaginait une attaque terroriste sur New York), [...] Les Français ne sont pas en reste sur ce sujet, comme Patrick Bouvet qui propose un travail expérimental sur les commentaires et témoignages de la catastrophe en live dans *Direct*. Mais surtout, les romanciers vont tenter de capter l'atmosphère de ces années 2000, en décrivant ce que le 11 Septembre a changé dans la mentalité des New-yorkais et des Américains. Claire Messud (*Les enfants de l'empereur*) ou Deborah Eisenberg (*Le crépuscule des super-héros*) s'intéressent ainsi au monde « d'avant », toute la période qui passe par la première élection de George Bush Jr et qui va jusqu'à la veille de l'attentat. D'autres, les plus nombreux, s'intéressent plutôt au monde « d'après », et explorent les répercussions du 11 Septembre sur l'histoire et la psyché américaine : Jonathan Safran Foer à travers les yeux d'un enfant, un an après « le pire jour » (*Extrêmement fort et incroyablement près*), Jay McInerney du côté des bobos new-yorkais soudain privés de repères (*La belle vie*) ou Joseph O'Neill, dont Barack Obama en personne fera l'éloge (*Netherland*)¹²¹.

Colum McCann fait partie des écrivains qui ont recours aux références moins frontales aux attentats, à l'instar de cette photographie d'un avion volant dangereusement près des tours, qui figure à la page 237 de *Let the Great World Spin*. Même si ce cliché a été pris en 1974, il n'est évidemment pas sans rappeler l'impact fatidique des avions détournés près de trente ans plus tard.

Mais surtout, l'auteur fait partie de la deuxième catégorie d'écrivains, qui s'intéresse en priorité aux conséquences du 11 septembre. L'une d'elle est le renforcement de la sécurité dans les aéroports :

At the security line in Little Rock she stands behind a tall man in jeans [...] The security guard bristles and examines his passport.
-Are you carrying any liquid, sir?
-Just eight pints.
-Excuse me, sir?
-Eight pints of blood. I don't think they'll spill.
He taps his chest and she chuckles. [...]
-Sir, I need you to step out of line, please.

¹²¹ Bernard Quiriny, « Le roman tourne la page : l'impact du 11 septembre ». *Évène*, Art. Cit.

-Step out of line please. Now.
Two other guards swing across.
-Listen, I'm only joking [...]
-Sir follow us, please (*LGWS*, 326)¹²².

En outre, deux passages du roman résonnent comme des échos au 11 septembre¹²³. Le premier est celui qui présente la confusion que suscite la performance du funambule parmi les policiers :

Down in the foyer of the World Trade Centre the cops were sprinting across the marble floor, and the undercover were whipping out badges from beneath their shirts, and the fire trucks were pulling into the plaza, and the redblue dazzled the glass, [...] and the security guards were shouting into their walkie-talkies, and the whole August morning was blown wide open, and the watchers stood rooted, there was no going anywhere for a while, the voices rose to a crescendo, all sorts of accents, a babel (*LGWS*, 6).

Un parallèle évident peut ici être fait avec l'agitation au pied des tours en feu le 11 septembre, et qui est alors retransmise en boucle par les médias. L'autre passage renvoie au sort de ceux que l'on appelle les « jumpers » dans les jours qui suivent le drame :

Then they saw it. The watchers stood silent. Even those who had wanted the man to jump felt the air knocked out. They drew back and moaned. A body was sailing out into the middle of the air [...] Some blessed themselves. Closed their eyes. Waited for the thump. The body twirled and caught and flipped, thrown around by the wind. Then a shout sounded across the watchers, a woman's voice: God, oh God it's a shirt, it's just a shirt. It was falling, falling, falling, yes, a sweatshirt fluttering [...] High above, the man had unfolded upward from his crouch (*LGWS*, 7).

La chemise qui tournoie dans les airs rappelle ici le mouvement des corps de ceux parmi les occupants des tours jumelles, qui, le 11 septembre 2001, se jettent des étages pour trouver de l'air respirable ou pour abrégier l'horreur¹²⁴.

Let the Great World Spin illustre donc parfaitement le dilemme auquel font face les artistes à la suite du 11 septembre, qui se caractérise par une tension entre une volonté de revenir sur le drame et les difficultés qu'ils ont éprouvées dans la tâche face à sa violence inouïe :

¹²² Plus tard, le même personnage se fait rabrouer pour avoir sorti son téléphone dans la salle de livraison des bagages (*LGWS*, 331).

¹²³ Voir l'introduction de la thèse (p. 38).

¹²⁴ Le terme « jumpers » a fait polémique car il présente ces morts comme les résultats d'actes volontaires.

Literature has participated in the larger cultural process of representing and interpreting the events of September 11, 2001, while also revealing the *difficulties* of doing so when cataclysmic events are still so recent [...] 9/11 literature thus reveals the *impossibility* of knowing or conveying what actually occurred on that day¹²⁵.

Les critiques soulignent ici que le 11 septembre ne pourra être raconté en littérature pendant des années, tant l'événement est choquant, une idée que défend aussi Eóin Flannery qui pointe les limites du réalisme narrative devant un tel événement : « the limits of narrative realism when confronted with an event of such sublime proportions as 9/11 »¹²⁶.

Eóin Flannery défend toutefois l'idée que si la littérature ne peut proprement saisir l'expérience du 11 septembre autrement que dans les faits, cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'a pas un rôle à jouer dans l'après-coup, car elle est toujours un lieu possible de réflexion : « The inherent formal flexibility of artistic narratives enables them to respond to such events and such spectacles in more reflexive ways than mere information outlets or partisan broadcast channels »¹²⁷. Le plein du texte, sa densité, peuvent servir à tenter de combler la béance laissée par le 11 septembre : « 9/11 literature works as a prosthesis, an awkward substitute for and attempt to compensate for the unrepresentable absence effected by 9/11 itself »¹²⁸. L'« absence » dont il est fait mention peut d'abord s'entendre comme un renvoi littéral au trou dans le paysage new-yorkais mais le terme se lit évidemment aussi comme un renvoi au vide provoqué par l'incroyable nombre de morts, ainsi qu'au vide sémantique déclenché par la stupeur et les questionnements laissés sans réponse. À défaut de pouvoir retransmettre la teneur du drame, les textes littéraires parus au lendemain du 11 septembre permettent aux écrivains comme aux lecteurs de s'interroger sur le rôle de l'art et sur les limites de la représentation :

¹²⁵ Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn, « Introduction: Representing 9/11—Literature and Resistance ». Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn (éd.), *Literature after 9/11*, *Op. Cit.*, p. 2 et 6 (nos italiques).

¹²⁶ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 202.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn, « Introduction: Representing 9/11—Literature and Resistance ». Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn (éd.), *Literature after 9/11*, *Op. Cit.*, p. 2.

Literature and other forms of art are especially important after 9/11 because they allow us to imagine alternative responses to the violence of terrorism and the spectacles of mass-mediated culture. Literature and art can become sites for exploring the intersections between the public and the private and for understanding the feelings that terrorism draws on and produces¹²⁹.

En plus de favoriser l'accès à une meilleure appréhension de la façon dont les attentats ont été vécus intimement et collectivement, la littérature qui émerge après le 11 septembre pousse donc aussi à réfléchir sur l'évolution de la société américaine¹³⁰ (notamment à la suite de l'engagement des États-Unis en Irak (*LGWS*, 340) et de l'ouragan Katrina à la Nouvelle-Orléans (*LGWS*, 328-329)).

1.2.3. L'Histoire de l'Irlande ou la question de l'indicible

De la même façon que Colum McCann ne traite pas directement des attentats du 11 septembre dans *Let the Great World Spin*, il traite de la Grande Famine en creux dans *TransAtlantic*. Pour la première fois, il s'arrête sur cet épisode de l'Histoire irlandaise qui fait un million de morts entre 1846 et 1851 et mène quelque deux millions d'Irlandais à émigrer durant la décennie de 1845 à 1955¹³¹. Il n'a jusque-là fait allusion à la Grande Famine qu'une fois dans son œuvre, par la voix de Michael Lyons (*Songdogs*), et seulement sous la forme d'une anecdote :

My father had told her of the famine in Ireland where once a man and his wife had been found frozen to death by the hearth of an empty fire. The woman's feet were frozen to the man's breastbone where he had tucked them under his shirt to warm them (*S*, 90).

Selon Colum McCann, la littérature irlandaise a oblitéré la famine¹³², un problème auquel il décide de remédier dans *TransAtlantic*. Néanmoins, il ne s'y intéresse pas exclusivement, car le sujet de la famine est supplanté par d'autres, comme

¹²⁹ Michael Rothberg, « Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 Literature ». Ann Keniston et Jeanne Follansbee-Quinn (éd.), *Literature after 9/11*, *Op. Cit.*, p. 132.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 124 : « Literature has provided one of the most effective sites for reflection on the meanings of American life after 9/11 ».

¹³¹ Jim Donnelly, « The Irish Famine ». *BBC*, 17 février 2011 [consulté le 30 mars 2013]. <http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/famine_01.shtml>

¹³² « There are certain things that we have avoided too like the famine – the Irish famine has been sort of avoided » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

la cause abolitionniste internationale ou le conflit nord-irlandais. La section du roman dans laquelle la question est abordée est en effet davantage dédiée à la visite de Frederick Douglass, né esclave dans le Maryland, qui parvient à s'échapper, et vient en Irlande en 1845 pour témoigner et élargir le champ de son combat.

Cette date signe aussi précisément le début de la famine. Or, si Frederick Douglass entend bien les rumeurs qui circulent dès son arrivée à Dublin, il n'est confronté à sa réalité que lorsqu'il fait route vers Cork avec Webb, son éditeur irlandais. Il en mesure alors l'ampleur et les dégâts :

They continued South [...] They entered wild country. [...] On the muddy paths, they glimpsed moving rags. The rags seemed more animate than the bodies within. [...] The children appeared marooned by hunger. [...] A man watched impassively as the carriage went by, then raised his stick as if bidding goodbye to himself. He staggered across the field [...] They saw him fall to his knees and then rise again, continuing on in the distance. A dark young woman picked berries from the bushes : there was red juice all down the front of her dress as if she were vomiting them up one after the other. [...] Douglass gripped Webb's arm. Webb looked ill. [...] There was a smell out over the land. The soil had been turned. The blight had flung its rotten odour into the air. The potato crop was ruined (*T*, 67).

Le personnage de Frederick Douglass est complètement abasourdi quand sa voiture croise le chemin d'une femme à l'agonie qui l'implore de prendre son nourrisson avec eux, comme le montre le passage suivant, dont la tonalité gothique est inédite chez McCann :

British soldiers galloped past. [...] The soldiers were young and frightened. There was an air of insurrection about the countryside : even the birds seemed to howl up out of the trees. They thought they heard the cry of a wolf, but Webb said that the last wolf had been shot in the country a half century before. Creely, the driver, began to whimper that perhaps it was a banshee.
-Oh, quit your foolishness, said Webb. Drive on! [...]
Creely pushed the carriage on. The roads twisted. Hedges rose high around them. Night threatened. The horses slowed. They looked ruined. [...] Under a canopy of trees the carriage came to a creaking stop. A silence pulled in around them. They heard a woman's voice under the muted hoofshuffle. [...]
-What is it? called Webb.
Creely did not answer.
-Move it, man, it's getting dark.
Still, the carriage did not budge. Webb [...] stepped down from the inner cab. Douglass followed. They stood in the black bath of trees. In the road they saw the cold and grainy shape of a woman: she wore a grey woolen shawl and the remnants of a green dress. She had been dragging behind her a very small bundle of twigs [...]
On the twigs lay a small parcel of white. [...]
-For the love of God, the child's hungry, she said. [...]
The woman thrust the baby forward. The smell of death was overpowering. (*T*, 68-70, nos italiques)

L'insistance sur le détail du grincement morbide que fait la voiture en s'arrêtant (« creaking ») aussitôt suivi par un silence de plomb (« A silence pulled in around them ») est un procédé sonore très souvent utilisé dans la littérature gothique. De plus, la nuit tombe sur les personnages comme un épais rideau qui menace de les isoler davantage au milieu de la campagne hostile (« night threatened », « it's getting dark », « the black bath of trees »). L'espace est ambigu, car les personnages sont tout à la fois confinés dans un espace étouffant (« a canopy of trees », « hedges rose high around them », « the inner cab ») et vulnérables au danger tellement la configuration des lieux est labyrinthique (« the roads twisted ») et parce que les bruits plus ou moins lointains amplifient l'étendue du territoire. Ce paradoxe a pour effet de souligner la confusion des personnages, qui perdent leurs repères dans l'espace et dans le temps : ils croient entendre les cris d'un loup, avant de se souvenir que l'espèce n'existe plus sur le territoire irlandais.

Sous l'effet de la panique, ils se laissent donc aller à des considérations irrationnelles. Les oiseaux « hurlent », le loup est la quintessence de la menace dans les contes pour enfants, tandis que la *banshee*, à laquelle le chauffeur Creely (d'ailleurs un homophone quasi-strict de *creepy*) attribue un autre hurlement, est une créature tout droit tirée de la mythologie celtique irlandaise, dont le cri est annonciateur d'une mort imminente. Les personnages sont affaiblis par la peur (« frightened », « began to whimper ») tandis que les chevaux ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes (« ruined »). Quant à la femme qui les interpelle, elle a tout du fantôme, d'une revenante (« shape », « remnants ») qui tient contre elle un bébé mort depuis longtemps.

Cette scène revêt des airs fantastiques que Gilbert Millet et Denis Labbé définissent comme « l'inconcevable devenu réalité. [...] Derrière la façade du réel percent les éléments d'un autre univers. Le fantastique est une réalité qui se dérobe »¹³³. Philippe Hamon explique que

Todorov distingue le fantastique proprement dit, défini par une hésitation continue entre réel et surnaturel (donc conservant un élément réaliste comme pôle

¹³³ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p. 10-11. « La démarche essentielle du fantastique est l'apparition », rajoute Roger Caillois (« De la féerie à la science fiction : introduction ». *L'Anthologie du fantastique*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 10-11).

d'opposition interne), du merveilleux (monopole permanent du surnaturel) et de l'étrange (où le surnaturel est expliqué rationnellement)¹³⁴.

Selon la classification de Tzvetan Todorov, cet extrait caractérisé par l'usage de tropes gothiques aurait donc bien trait au fantastique, et non pas à l'étrange, car si la majorité des phénomènes mentionnés sont au demeurant explicables, le cri qui ressemble à celui d'un loup ou d'une *banshee* n'est pas identifié¹³⁵.

Ainsi, le traitement de la famine par Colum McCann est assez inattendu, car l'extrait est difficile à situer stylistiquement dans l'œuvre de l'auteur, qui n'est pas marquée du sceau du fantastique¹³⁶. McCann semble faire le choix de donner à la rencontre de ses protagonistes avec le personnage affamé les caractéristiques d'une hallucination. Or en psychologie, il se trouve que l'hallucination peut être le résultat du mécanisme psychique qui se met en branle après le traumatisme :

a ghost is an emblem of loss, an absence marked in the tangible living world. Ghost stories become the literature of deprivation. [...] More typically the ghost is an unsettling presence which intrudes into the empirical world without warrant or status. It may be that it is called into its uncertain being to compensate for some felt absence. [...] The hallucinations are an unconscious instinctive saving resort on the part of the characters. [...] Dreams and fantasies compensat[e] for the desiccation of experience¹³⁷.

¹³⁴ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 126-127. Philippe Hamon renvoie à l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 80.

¹³⁵ Dans son article intitulé « The Memory of Hunger », David Lloyd fait allusion à la chanson « Famine » de Sinéad O'Connor et s'attarde sur les cris des loups que l'on peut y entendre : « the wail is [wordless and] also anonymous, without any distinct agency to utter it. As a recurrent motif in the representations of the Famine [...] it marks [...] the dissolution of the Irish as subjects of their own culture and history [...]. The condensation of wailing and passivity was clearly quite automatic » (David L. Eng et David Kazanjian (éd.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 206-207). L'article s'attarde sur d'autres représentations artistiques qui ont recours aux gémissements pour représenter la Famine. On pourrait y ajouter ce passage de McCann car la complainte est également utilisée pour transmettre l'idée de la dissolution des personnages confrontés à la Famine.

¹³⁶ Nous ne contestons par contre pas le fait que McCann a recours au réalisme magique à certains moments, nous y reviendrons sans la sous-partie 3.1.3. intitulée « Le réalisme magique dans « Cathal's Lake » et « Fishing the Sloe-Black River » (p. 443).

¹³⁷ Peter Denman, « Ghosts in Anglo-Irish Literature ». Robert Welch (éd.), *Irish Writers and Religion, Op. Cit.*, p. 62.

S'il y a une expérience qui pourrait être qualifiée selon les termes de Peter Denman (« loss », « absence », « deprivation », « desiccation »), c'est bien la Famine irlandaise, parce qu'elle signifie non seulement le manque littéral que constitue la privation de nourriture, mais également le manque symbolique qu'entraîne la mort d'un million de personnes et la désertion d'une grande partie du peuple irlandais.

Le recours de McCann à la tonalité gothique pour traiter de la Famine irlandaise rappelle la tendance de certains de ses prédécesseurs :

Il est peu étonnant qu'une situation aussi « anormale » ait produit des formes de représentations « anormales » également [...] les écrivains irlandais ont su utiliser des modes détournés et peu habituels de représentation : on peut penser à la tradition « comique » illustrée par Swift et Sterne, mais plus exemplaire encore est le roman gothique, à l'émergence duquel Bram Stoker, Charles-Robert Maturin ou Joseph Sheridan Le Fanu contribuèrent de manière décisive¹³⁸.

Ces formes « détournées » que sont la comédie ou le gothique permettent en effet aux auteurs de parler du drame de manière plus subtile, sans avoir à s'y confronter de manière trop violente.

On est aussi tenté d'avancer l'hypothèse que la façon dont McCann présente le drame irlandais en ayant recours au fantastique correspond à une volonté de contrer l'enrayement du langage. En effet, il exagère en quelque sorte l'horreur de la famine en rajoutant un degré supplémentaire d'effroi, optant pour un parti-pris esthétique différent de celui du sculpteur Alberto Giacometti, par exemple, qui réduit ses sculptures à peau de chagrin pour figurer l'horreur de la Shoah :

In 1947, Giacometti produced the first of the tall, thin figures with ravaged surfaces that would characterize his work from then on. Making their first appearance so closely in the wake of World War II, these figures have appeared to invite interpretation as representations of survivors of the Holocaust. Giacometti denied that this was his conscious intent [...] Giacometti became known for constantly revising his sculptures, which he usually did by completely destroying and re-creating them¹³⁹.

Les deux artistes traitent de l'horreur de manière radicalement opposée : quand l'un choisit d'étoffer sa prose avec des éléments gothiques, l'autre choisit d'affiner toujours

¹³⁸ Sylvie Mikowski, *Le roman irlandais contemporain, Op. Cit.*, p. 37-38.

¹³⁹ David W. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 119. Voir l'annexe 3 (p. 549).

plus ses sculptures cadavériques¹⁴⁰. Quand l'un a recours à l'inflation, un paradoxe étant donné qu'il aborde le sujet de la famine, l'autre a recours à la déflation.

La situation désespérée dans laquelle est plongé le pays au milieu du XIX^{ème} siècle a pour effet d'exacerber l'animosité des Irlandais envers les Britanniques. S'il est indéniable que la famine est causée par l'apparition du mildiou dans les cultures de pommes de terre, les antagonismes politiques sont aussi accrus par le non-interventionnisme de la Grande-Bretagne et son exigence inflexible que l'Irlande continue d'exporter ses pommes de terre sans pouvoir les garder pour sa population¹⁴¹.

Ainsi, la participation des Irlandais à l'effort de guerre britannique lorsque la Première guerre mondiale éclate n'a pas été spontanée, d'abord parce que le pays était précisément en train de se remettre de la famine, mais aussi parce qu'il était préoccupé par tout autre chose que les antagonismes entre les grandes puissances. Le *Home Rule*, voté en 1912 pour garantir l'autonomie du pays vis-à-vis de la Couronne britannique, était sur le point d'être appliqué, mais dans de telles circonstances, le vote du *Suspendory Act* a été décidé. S'il est certain que ce choix politique a eu pour effet de retarder l'entrée du pays dans la guerre civile, à laquelle McCann fait référence dans *TransAtlantic*¹⁴², il a laissé aux Irlandais un sentiment de frustration. Si en 1914 les habitants de l'Ulster, loyaux envers la Couronne britannique, ont été directement intégrés à l'armée britannique sous le nom de *Union Volunteer Force*, les Nationalistes ont pris le temps de la réflexion pour finalement mettre de côté leurs différends et s'engager dans l'armée britannique sous le nom de *Irish Volunteers*¹⁴³ en vue de défendre la liberté bafouée des petites nations telles que la Belgique ou la Serbie.

Ceci explique pourquoi, dans *Songdogs*, le père biologique de Michael Lyons (dont l'appartenance idéologique reste floue) meurt sur les champs de bataille

¹⁴⁰ On peut difficilement omettre d'établir un parallèle avec les statues de la famine façonnées par Rowan Gillespie, et installées devant le *Custom House* de Dublin depuis 1997.

¹⁴¹ Cecil Woodham-Smith, *The Great Hunger*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 19.

¹⁴² « There's a war going on, he knows. But there's always some sort of war going on in Ireland, isn't there? One never quite knows whom or what to trust » (*T*, 34).

¹⁴³ Wesley Hutchinson, *La question irlandaise*, Paris, Ellipses, 2001, p. 23.

européens : « fed to the guns of the Great War. He [...] had stepped his way out from Mayo into a British army uniform » (*S*, 6)¹⁴⁴.

À la lecture de la nouvelle « A Word in Edgewise », on pourrait croire que l'Irlande combat aux côtés des Alliés pendant la Seconde Guerre mondiale :

1947, wasn't it? [...] Don't you remember us walking down the main street and those two Yankee soldiers sauntering by O'Connor's butcher shop [...] ? Decked out in the full regalia, handsome as Sunday. Recovering from the war of course. The lads in town didn't like them at all. Overpaid, oversexed and over here. A wee bit of jealousy I'd say (*FSBR*, 161).

Or, l'Irlande, qui n'était indépendante que depuis une vingtaine d'années lorsque le deuxième conflit mondial a éclaté, a décidé de rester neutre et de se tenir à distance des champs de bataille européens. Non seulement elle ne voulait pas prendre le risque d'être envahie par l'Allemagne si elle soutenait les Alliés, mais elle était aussi trop amère à l'égard des Britanniques pour envisager de combattre à leurs côtés. Si l'option de se joindre aux forces de l'Axe a été balayée, car l'Irlande redoutait les représailles britanniques, il est indéniable que certains Nationalistes – notamment certains militants du *Fine Gael*, avec à leur tête Eóin O'Duffy, devenu le chef des *Blue Shirts* en 1932¹⁴⁵ – avaient des affinités idéologiques avec les fascistes. Dans *Songdogs*, McCann revient

¹⁴⁴ Pendant que les soldats engagés dans l'armée britannique se battaient aux côtés de la Triple-Entente, le nationalisme prenait de plus en plus d'ampleur sur la scène irlandaise. L'insurrection de Pâques 1916 est venue parachever la lutte pour l'indépendance et a sensiblement modifié le nombre des soldats irlandais engagés dans le conflit mondial, en le faisant baisser de quarante-trois mille en décembre 1914 à douze mille au cours des mois précédant Pâques 1916 (nous tenons ces informations de l'ouvrage de Joseph J. Lee, *Ireland 1912-1985: Politics and Society*, *Op. Cit.*, p. 23). Stipulons ici qu'aucune mention du soulèvement de Pâques 1916 n'est faite dans la prose de McCann, si ce n'est une référence très oblique dans le deuxième chapitre de *This Side of Brightness* intitulé « 2: 1916 » (dans le titre seulement). Derek Hand souligne aussi l'absence du soulèvement de 1916 dans les textes de McCann (« Living in a Global World: Making Sense of Place in *This Side of Brightness* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.). *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 52).

¹⁴⁵ Paul Cyprian Blamires, *World Fascism: A Historical Encyclopedia*, vol. 1, Santa Barbara (Cal.), ABC Clío, 2006, p. 344.

d'ailleurs sur l'engagement de Michael Lyons, au sein de la milice des *Blue Shirts* dans l'armée nationaliste durant la guerre d'Espagne (1936-1939)¹⁴⁶.

L'attitude d'Eamon de Valera pendant la guerre est elle aussi complexe. En février 1941, il a accepté d'ouvrir un couloir aérien au-dessus du Donegal pour les Alliés¹⁴⁷ et a autorisé les stations météorologiques irlandaises à leur fournir régulièrement les prévisions (sur lesquelles ils se sont basés pour le débarquement de Normandie le 6 juin 1944)¹⁴⁸, mais il a aussi rendu hommage à Hitler au lendemain de sa mort, présenté ses condoléances au peuple allemand et rendu visite – avec son secrétaire des affaires étrangères Joseph Walshe – à Eduard Hempel, l'émissaire nazi en Irlande¹⁴⁹.

Nous avons précédemment expliqué que McCann n'héroïse pas les Alliés en pointant du doigt les horreurs de Nagasaki et d'Hiroshima¹⁵⁰. Il ne romantise pas davantage le nationalisme en évoquant ses dérives, et ne se pose donc jamais en juge. Il se contente généralement de narrer les conflits dans l'optique d'être le plus juste possible, comme le ferait un historien. Sa neutralité transparaît plus encore lorsqu'il traite du conflit nord-irlandais. Ses personnages subissent le conflit mais n'en sont pas les instigateurs. Ainsi, l'hostilité du père de Katie envers les soldats britanniques dans « Everything in This Country Must » et celle de Kevin envers ceux qu'il appelle « bastards » (*ETCM*, 104) qui détiennent son oncle dans « Hunger Strike » sont dues aux sévices moraux qu'ils ont subis. Un seul personnage (secondaire) se montre intrinsèquement intolérant dans *TransAtlantic*, car il s'inquiète de connaître

¹⁴⁶ « The only ship going out was full of Irish Fascists in blue shirts. [...] He didn't stop to get blessed by the priest who hailed the virtues of Francisco Franco and General O'Duffy » (*S*, 19). Dans *Let the Great World Spin*, on apprend que le mari du personnage d'Adelita a aussi combattu pour un dirigeant ultra-conservateur, mais au Guatemala : « And a husband who got killed down in Guatemala. Fighting. For, I don't know, Carlos Arana Osorio or someone. A fascist of some sort » (*LGWS*, 54).

¹⁴⁷ Joe McGowan « The Donegal Corridor and the Battle of the Atlantic ». *20th Century Contemporary History*, vol. 11, n°2, été 2003 [consulté le 23 mars 2014]. <<http://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/the-donegal-corridor-and-the-battle-of-the-atlantic/>>

¹⁴⁸ Donal Buckley, « Postscript: 'And so to D-Day' ». Gerald Morgan et Gavin Hughes (éd.), *Southern Ireland and the Liberation of France: New Perspectives*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 205.

¹⁴⁹ Dermot Keogh, « Eamon de Valera and Hitler: An Analysis of International Reactions to the Visit to the German Minister, May 1945 ». *Irish Studies in International Affairs*, vol. 3, n°1, 1989, p. 72-73.

¹⁵⁰ Pour plus d'informations, consulter la sous-partie 1.2.1. intitulée « Les retentissements de l'Histoire mondiale sur la vie locale » (p. 213).

l'appartenance religieuse de la grand-mère de sa belle-fille et semble peu enclin à accepter une catholique dans sa famille :

She joined Ambrose's parents at the table. [...] They were glad to have a Newfoundland girl in their family, they said. [...] They grew curiously quiet when Emily told them the story of Lily Duggan. A maid? From Dublin? Is that so? Her name was Duggan, you say? She thought for a moment that they were interested in the particulars of the story [...] until Mr Tuttle leaned across the table [...] and asked if this Lily Duggan went to church, and she launched again into the story, until, finally, he leaned again in exasperation: Was this Lily Duggan a Protestant, then? It sounded as if it were the only question worth asking. Emily thought a moment that she would leave the answer unsaid, that it didn't deserve the question, but she was on new turf, and it was her daughter's wedding, and she told them that Lily had converted to marry, and she saw a quiet relief step into their faces (*T*, 219).

Au contraire de celui-ci, les personnages de McCann sont plutôt capables de faire des concessions pour accepter ceux qui sont issus d'une confession différente de la leur. Ils sont plutôt compréhensifs, notamment vis-à-vis du conflit nord-irlandais, comme l'indique le passage suivant, qui constitue une incursion dans les pensées de Cathal (« Cathal's Lake »), lequel se figure la réaction d'un soldat britannique ayant abattu un manifestant nord-irlandais :

And maybe the soldier who fired the riot gun was just a boy himself [...] Maybe all he wanted, as he saw the boy come forward with the Liverpool scarf wrapped around his mouth, was to be home [...] Perhaps a Wilfred Owen book was tucked under his pillow to make meaning of the whistles on the barbed wire. But there he was, all quivery and trembling, in Londonderry, his shoulders throbbing with the kickback of the gun, looking up to the sly, watching a plume of smoke rise [...] Perhaps, he thinks, a picture of the soldier's girlfriend hangs on the wall above the bunk bed in the barracks. [...] Him having to call her, heartbroken, saying: 'I didn't mean it, luv. We were just trying to scatter the crowd.' Or maybe not. Maybe him with a face like a rat eyes dark as bogholes, sitting in a pub, glorious in his black boots, being slapped and praised, him raising his glass for a toast, to say: 'Did ya see that, lads? What a fucking shot, eh?' (*FSBR*, 176-177).

Il imagine d'abord un jeune homme naïf et romantique enrôlé dans le conflit malgré lui, sans trop en saisir les tenants et les aboutissants, et intéressé par la poésie de l'anglais Wilfred Owen qui décrit toute l'horreur des tranchées. Toutefois, comme soucieux de ne pas apparaître candide, McCann clôt son paragraphe sur la possible insouciance, le potentiel agressif et arrogant du personnage.

Bien que McCann n'ait pas été critiqué pour sa neutralité, on lui a tout de même reproché une certaine maladresse dans son approche des relations irlando-britanniques

dans *Everything in This Country Must*, ou pour des références trop didactiques et trop indirectes au conflit nord-irlandais :

Few fiction writers tread this territory sure-footedly. The predominant pitfall is a variety of what Raymond Williams called 'the false commitment of the inserted political reference', [...] where precise realities are registered only through a few in-the-background-the-bombs-were-going-off sentences. McCann's novella, to a considerably damaging degree, stumbles into such false commitment. There is no denying the bravery of approaching the subject area of the 1981 hunger strikes in such a determined way, but McCann goes out of his way to detail in one or two passages the nature and function of the strikes when it should either be presumed that readers (especially Irish ones) would have a basic knowledge of such recent history or that readers unfamiliar with that history would be moved towards research more by suggestiveness than instruction¹⁵¹.

L'extrait à suivre, tiré de *TransAtlantic*, invalide pourtant le reproche qui lui est fait concernant son prétendu didactisme, car il faut connaître l'Histoire irlandaise, le vocabulaire spécifique aux Troubles, les quartiers de Belfast et les noms des écoles de Dublin et de Belfast pour saisir entièrement les lignes qui suivent :

The history behind every syllable. The Battle of the Boyne. Enniskillen. Bloody Sunday. There was a clue in every tiny detail: Gary was a Prod. Seamus was a Taig. Liz lived on the Shankhill Road. Bobby on the Falls. Sean went to St Columba's. Jeremy to Campbell. Bushmills was a Protestant whiskey. Jameson for Catholics. Nobody drove a green car. Your tie was never orange (*T*, 114).

S'il n'est pas didactique, l'extrait est pourtant quelque peu stéréotypé en ce qui concerne les prénoms choisis, l'usage des couleurs connotées que sont l'orange et le vert, et la référence aux marques de whisky. Ainsi, on serait en droit de penser que les mêmes qui ont questionné la légitimité de McCann à écrire sur le conflit nord-irlandais lors de la parution de *Everything in This Country Must*¹⁵² questionneraient peut-être à nouveau son traitement du conflit dans *TransAtlantic*, d'autant plus que ce dernier est encore un sujet très sensible, les tensions entre les communautés étant toujours d'actualité :

¹⁵¹ John Kenny, « Slim Book, Substantial Issues: Review of *Everything in this Country Must* by Colum McCann ». *The Irish Times*, 29 avril 2000, p. 11.

¹⁵² « A lot of people have been telling me that *Everything on This Country Must* becomes a better story the older it gets. [...] When I wrote the story there was still that embarrassment in Irish literary circles that someone had written a 'Northern Irish story'. Imagine that, and he's from the South! How dare he! As it's five million miles away. As if I was writing about Mars! » (Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 156-157).

One of the multiple difficulties associated with commenting on Northern Ireland in the period since the cease-fires is deciding precisely in which tense to speak or write. [...] While Northern Ireland may no longer be at war with itself, neither can it be said to be genuinely at peace. Those hatreds that were in part the source of the conflict remain clearly evident and may even in fact have grown. The persistence of ethno-political prejudice in particular suggests the need to exercise a little caution before speaking of Northern Ireland as a place that exists 'after the Troubles'¹⁵³.

Bien que les Accords du Vendredi-Saint aient été signés en avril 1998 pour mettre fin à trente années d'un conflit dont le théâtre a principalement été l'Irlande du Nord, il n'est pas encore possible aujourd'hui de parler d'une paix inaltérable étant donné les affrontements communautaires qui ont encore régulièrement lieu¹⁵⁴.

L'écriture de McCann semble donc chercher à apaiser les maux des Irlandais, comme le montre l'allusion au Jardin du Souvenir dans *TransAtlantic* (*T*, 285) et au geste symbolique d'Elizabeth II qui, lors de sa visite en Irlande en mai 2011, rend hommage à ceux qui ont perdu la vie pour l'indépendance. Dans le roman, la manifestation royale de respect trouve un écho un siècle plus tôt dans celle que témoigne un artisan anglais à l'Irlandaise Lilly Duggan : « An English sign writer made a logo on the warehouse doors. She was fustered by his accent. He bowed to her and she blazed red with embarrassment. An Englishman, of all things. Bowing to her. Lilly Duggan. Bridie Fitzpatrick » (*T*, 180).

Révéler, reformuler, apaiser. Ces verbes sont à notre sens ceux qui qualifient le mieux la mission que s'assigne Colum McCann en entreprenant d'écrire une Histoire à son échelle. Ces verbes signifient aussi que la prose mccannienne est action, et qu'elle

¹⁵³ Colin Coulter et Michael Murray, *Northern Ireland After the Troubles: A Society in Transition*, Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 21. Dans le même ouvrage, Jonathan Tongue reprend cette idée dans son article intitulé « From Conflict to Communal Politics: The Politics of Peace », p. 49 : « The end of an armed conflict and arrival of devolved power sharing in Northern Ireland does not appear to have lessened the communal divisions that mark the political life of the region. The link between religious affiliation and political preference remains the strongest in Western Europe ».

¹⁵⁴ L'affaire des drapeaux de la Mairie de Belfast en 2012 (Anonyme, « Loyalist Paramilitaries 'Behind some Northern Ireland Trouble' ». *BBC News*, 8 décembre 2012 [consulté le 13 juillet 2015]. <<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-20651159>>), la mise en cause au printemps 2014 de Gerry Adams pour un meurtre datant de 1972, ou le meurtre imputé à l'IRA en septembre 2015 en sont la preuve.

se donne pour tâche de transformer ce qui est. Elle est donc vitale, s'opposant en cela au récit historique qui « met en scène une population de morts [et] joue un rôle de rite d'enterrement [toutefois nécessaire pour ouvrir] au présent un espace propre [et ainsi] fixer une place au vivant »¹⁵⁵. La littérature qui s'intéresse à l'histoire, elle, n'enterre rien ni personne : elle recycle et réincarne ; elle fait vivre. Elle *actualise* également, en ce qu'elle « présentifie » (c'est-à-dire qu'elle maintient le passé en vie) et qu'elle « authentifie » le passé et qu'elle le rend palpable grâce à la réduction d'échelle qu'elle opère en s'intéressant au particulier.

¹⁵⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *Op. Cit.*, p. 118.

CHAPITRE 2 – SE PERDRE DANS LES AFFRES DE LA MÉMOIRE

*Whatever we are now
is whatever we have been.
Or wherever we are now
is wherever we have been*¹⁵⁶.

Colum McCann

Dans une société moderne, mue par les bouleversements et les fluctuations, le passé sert de point de référence pour gérer le présent :

Our experience of the present very largely depends upon our knowledge of the past. We experience our present world in a context which is causally connected with past event and objects [...]. Past factors tend to influence, or distort, our experience of the present¹⁵⁷.

La commémoration devient dès lors un principe d'action dans le présent, et une source de compréhension de ce présent. Elle se développe à mesure que les cadences s'accélèrent, et se donne donc aussi pour mission de servir à la construction de l'avenir : « The idea that memory has a future-focused social role is one that has emerged all the more strongly in recent decades »¹⁵⁸. Se voulant actionnelle et prospective, la commémoration est un ancrage salutaire quand tout s'emballe, qui assure non seulement une certaine cohésion sociale mais qui facilite aussi la construction

¹⁵⁶ *HoCoPoLitSo*, « The Writing Life : National Award Winner Colum McCann Talks of Journalism and Fiction ». *You Tube*, 19 avril 2012 [consulté le 3 juin 2013] <<https://www.youtube.com/watch?v=hX2r931Hn0A>>

¹⁵⁷ Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge (England), Sydney, Cambridge University Press, 1989, p. 2.

¹⁵⁸ Colin Coulter et Michael Murray, *Northern Ireland After the Troubles: Society in Transition, Op. Cit.*, p. 31.

individuelle : « [La mémoire est...] l'un des vecteurs privilégiés de la socialisation et de l'identification des individus »¹⁵⁹.

Or dans les textes de Colum McCann, où le temps est présenté comme une donnée cruciale, et où passé, présent et futur sont constamment mis en regard, le phénomène de commémoration est présenté comme problématique. La quête mémorielle tourmente la majeure partie des personnages :

les protagonistes ont la sensation d'avoir affaire non pas tant à la nostalgie [...], que plus proprement à une certaine forme de mélancolie, au sens où la mélancolie [...] ne consiste pas dans le regret d'un passé perdu mais plutôt, voire au contraire, dans la conscience intime et articulée du temps de la perte, dans le travail d'une conscience attachée à dire, coûte que coûte, cette logique de destruction du passé¹⁶⁰.

Chez McCann, la mémoire est moins motrice que paralysante, et ne joue donc pas le rôle que lui assigne Pierre Nora¹⁶¹.

2.1. Devoir de mémoire et stratégies de remédiation au manque

Selon Paul Ricœur, la principale finalité du processus mémoriel est de « lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenir à la rapacité du temps, à l'ensevelissement dans l'oubli [...]. Il est [placé] à l'enseigne de la tâche de ne pas oublier »¹⁶². Tout se passe comme si Colum McCann se sentait responsable de la tâche de pérenniser le souvenir, car son œuvre est essentiellement « anamnèse », un terme que Geoffrey Cubbit définit ainsi : « [it is] the kind of remembering that is experienced as a deliberate action of retrieval or recovery: the effortful bringing to the surface of the

¹⁵⁹ Jean-Claude Ruano-Borbalan, « Introduction générale : la construction de l'identité. Catherine Halpern et Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, Op. Cit., p. 7. Nicola King explique aussi : [memory] secure[s] a sense of self ». *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2000, p. 11.

¹⁶⁰ Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » : la transcription de l'Histoire dans le roman contemporain ». *Annales HSS*, Art. Cit., p. 428-429.

¹⁶¹ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, Op. Cit., p. 24.

¹⁶² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., p. 36-37.

mind of things otherwise latent or seemingly forgotten »¹⁶³. L'anamnèse est donc une action, un effort même, qui vise à convoquer un souvenir.

Chez McCann, cette pratique passe par les mots ; par le texte, d'abord, dans le traitement presque scientifique des événements historiques, qui ne laisse aucun doute quant à sa volonté de faire vivre le passé ; par le langage, ensuite, car elle est aussi notable au sein même de la diégèse, avec les personnages qui sont nombreux à s'adresser aux fantômes de leurs proches défunts et à « recherch[er] active[ment] »¹⁶⁴ le souvenir. Pierre Jourde avance l'idée que cette propension à cultiver le souvenir et à prolonger les moments à jamais perdus ne s'explique pas seulement par l'arrachement que leur mort peut entraîner. En effet, celui qui est toujours vivant peut aussi agir sous la pression de devoir faire honneur à la mémoire du défunt :

On veut maintenir vivante l'image de celui qui n'est plus. [...] La survie du défunt dépend de nous. Nous savons que ce fantôme, dans notre mémoire, est condamné à refaire toujours les mêmes gestes [...]. Lorsque la force de le maintenir en vie nous manquera, il se dissipera progressivement. La vie des morts se nourrit de cette douleur. Et si l'usure nous empêche de soutenir cette vie intermittente, si à force de retraverser les taillis de lames, de nous offrir aux coupures, le tranchant des images s'émousse, nous nous le reprochons comme une infidélité. Nous tentons de retrouver la blessure. L'idée de cesser de souffrir, dans cet acharnement à la douleur qui n'aboutit qu'à en éprouver toujours un peu moins, nous fait souffrir encore, de sorte que le chagrin se met à ressembler à une volonté de chagrin¹⁶⁵.

Suivant une logique tout à fait freudienne, Pierre Jourde pose donc l'idée que l'endeuillé n'est pas exempt de responsabilité dans le fardeau qui l'accable, et qu'il doit prendre en compte la part qui est la sienne dans le malheur dont il souffre.

2.1.1. This Side of Brightness : le verbe au plus près du passé

C'est bien à l'exercice de l'anamnèse que s'adonne Nathan Walker (*This Side of Brightness*), opérant un va-et-vient obsessionnel entre le présent et le passé pour faire temporairement revenir à la vie sa femme et son fils décédés :

¹⁶³ Geoffrey Cubitt, *History and Memory*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 75.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁵ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'esprit des péninsules, 2005, p. 25.

He keeps the sorrow alive for the sake of memory, evoking El's movements, rehearsing them in his brain. His head spins through their gymnastics of love. Small shocks of remembered bliss. He aggregates the beauty of their lives together, weighs it in his fingers. Even the dullest moments over teacups are played over in his mind. He does the same with the memory of Clarence, then combines them, wife and son standing together at the piano, where he talks to them (*TSB*, 150).

La dangerosité du métier du personnage est un autre facteur important dans sa propension à se murer dans les souvenirs : « There have been many deaths in the tunnel, but that's a law the sandhogs accept: You live as long as you do until you don't (*TSB*, 6) [...] The future feels postponed by an eternal present. Walker develops a horror of time. He turns the clock face against the wall » (*TSB*, 150-151)¹⁶⁶. Cette formulation aphoristique traduit le raisonnement des *sandhogs* (qui creusent les tunnels du métro new-yorkais). Ils refusent de s'interroger sur leur devenir, faute de pouvoir s'y projeter. Chaque fois que Nathan Walker s'apprête à descendre dans les souterrains pour relayer l'équipe de nuit, il est choqué de voir l'état physique de ceux qui remontent à l'air libre :

All of them have faces hollowed by the gravity of their work – they smoke furiously, with the knowledge of those who might be dead in just a few hours. [...] Men from the nighttime shift emerge from the tunnel, mucked head to toe, exhausted. Walker realises that he is looking at his future, so he doesn't stare too closely, but every now and then his hand stretches out and slaps a *finished* man's shoulder » (*TSB*, 3-4, nos italiques).

« Finished » se lit ici inmanquablement comme un double sens. On ne saurait en effet se contenter de comprendre le terme comme renvoyant littéralement à la fin de la tranche horaire nocturne. Les dangereuses conditions de travail nous mettent aussi sur la voie de la condamnation des *sandhogs* à une mort prématurée.

Pour ne pas avoir à se confronter à la réalité et parce qu'il ne sait pas de quoi demain sera fait, Nathan Walker se réfugie dans la certitude du passé, racontant maintes histoires à propos de son enfance à son fils Clarence :

Now your grandpa, I don't know him much – he went to heaven when I was a little boy – but story is, he could go underwater and hypnotize a 'gator. The 'gator'd be just lying there in the sun, and he'd swim underneath the water and stroke its belly and that 'gator would get sleepy like the sleepest little boy. And sometimes he put

¹⁶⁶ Un autre personnage marqué par une certaine appréhension de l'avenir est le père de Nureyev (*Dancer*) qui, depuis qu'il a été mis au ban de la société par le régime soviétique à cause de la désertion de son fils, dit ne plus avoir de perspectives d'avenir : « Father said, *What is there to think about, except the past, if you have no future?* » (*D*, 137).

his hat on the sleepy gator's head and soon everyone'd go off to sleep together all hush hush hush, right off to sleep like the sleepest little boy (*TSB*, 90-91).

La mention des caresses faites à l'alligator et du couvre-chef déposé sur sa tête souligne l'incongruité de la scène et contribue à inscrire ce récit dans la tradition du Grand conte (*tall tale*, qui s'apparente au *storytelling*). En effet, le Grand conte consiste à faire passer des événements incroyables pour factuels et vrais, dotant ainsi souvent l'histoire d'une dimension comique, avec plusieurs visées possibles : « The tall tale is a comic fiction disguised as fact, deliberately exaggerated to the limits of credibility or beyond in order to reveal emotional truths, to awaken [the] audience, to exorcize fears, to define and bind a social group »¹⁶⁷. Le Grand conte ne sert pas ici à révéler une vérité, ni à sensibiliser Clarence Walker à la chasse ou à l'aider à surmonter sa peur des alligators. Il a plutôt vocation à renforcer les liens entre le père et son fils, car Nathan Walker veut faire connaître à ce dernier la région et le milieu dont il est issu (l'Etat de Géorgie) :

Walker whispers that one day he will take his four-year-old son down there, to the country of his own youth. He wants the boy to know what it feels like to take the boat through swampwater, to skim under the trees of hanging moss, to turn a corner and avoid a sleeping alligator, to come, amazed, upon a flock of dancing cranes (*TSB*, 88).

La mémoire est présentée comme capitale dans la formation de l'identité : « We preserve memories of each epoch in our lives [...] through them [...] a sense of our identity is perpetuated »¹⁶⁸. Or une manière de la préserver est bel et bien le récit d'histoires. Il n'est en ce sens pas surprenant que ce soit la Conquête de l'Ouest qui ait donné naissance au Grand conte, car il s'agit là de l'une des périodes de l'Histoire américaine les plus significatives en termes de découvertes et d'explorations. C'est en effet par le biais du Grand conte que les pionniers racontent leurs expériences du *Far West* et consignent un nombre incalculable d'informations :

The flush times of the American literary tall tale fit roughly into the period of 1831 to 1860. [...] They described eccentrics, old-timers, jokers and hunters who told of

¹⁶⁷ Carolyn S. Brown, *The Tall Tale in American Folklore and Literature*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1987, p. 1-2.

¹⁶⁸ Lewis A. Coser, *Maurice Halbwachs: On Collective Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 47.

huge and clever bears, giant mosquitoes, extraordinary marksmen, and vast deserts and boiling springs of the Far West¹⁶⁹.

Bien que la localisation du passage issu de *This Side of Brightness* (le Sud des États-Unis) diffère de celle traditionnellement mentionnée dans le Grand conte (l'Ouest du pays), le récit enchâssé de Nathan Walker reprend les codes du Grand conte, notamment en représentant la nature comme un lieu aussi luxuriant que dangereux :

And that summer, I found myself the skull of a 'gator shored up between two fallen logs. [...] In that part of the swamp, there was all these trees been shattered by lightning and wild muscadines and vultures sitting on the branches, flapping their wings and getting rid of lice and insects, like they do. Now, don't be scared (*TSB*, 90).

Carolyn S. Brown explique que l'importance accordée à la nature dans le Grand conte est une manière pour les écrivains américains d'alors de se distancer de la tradition littéraire européenne :

Although it was never invented in nor restricted to North America, the tall tale has held a place of special significance in American life. From almost the beginning, the incomprehensible vastness of the continent, the extraordinary fertility of the land, and the variety of natural peculiarities inspired a humour of extravagance and exaggeration, while the American's need to affirm the value and culture in many ways independent of European refinements, constraints and mores engendered a humor that was clubby, exclusive. [...] The tall tale became a tool and an emblem of national and regional identity¹⁷⁰.

Cette volonté de prise de distance avec le courant dominant pour se rapprocher d'une tradition plus régionale s'applique tant au niveau diégétique qu'au niveau du processus d'écriture. En effet, comme Nathan Walker cherche à inclure son fils dans une tradition caractéristique du *Deep South* où il est né, Colum McCann semble subtilement vouloir se rapprocher de la tradition littéraire américaine et se distancier dans le même temps de la littérature européenne.

Tel serait donc le but de l'acte de faire le récit. Or s'il a un but, alors il n'est pas simplement tourné vers le passé :

Narrativity [...] is not purely retrospective: rather, stories [...] are imaginative constructions that we can use for envisaging the future as well as the past and thus

¹⁶⁹ Carolyn S. Brown, *The Tall Tale in American Folklore and Literature*, *Op. Cit.*, p. 1-2.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

for asking sense at what is happening at a given moment by relating it to past experiences, to ongoing projects, to speculative future possibilities¹⁷¹.

Le récit peut donc servir à autre chose qu'à la commémoration et jouer un rôle déterminant dans l'appréhension de l'avenir : « Narratives tell me of my origins and my relationships. They project me into my future. Narratives are the problem-solvers of my current existence »¹⁷². Ainsi, ce récit rétrospectif à visée prospective de Nathan Walker appartient à la première catégorie du classement effectué par Henri Bergson, sur lequel Lewis A. Coser revient : « There are, in Bergson's sense, two kinds of memory – one made of habits and turned toward action¹⁷³, and another which involves a certain disinterest in present or future life¹⁷⁴ »¹⁷⁵. Le personnage mccannien construit l'avenir par le biais de l'imagination, ce qu'il lui est plus difficile de faire dans le vécu du quotidien.

2.1.2. *Devant l'amnésie moderne*

Dans son ouvrage au titre évocateur, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Andreas Huyssen avance l'idée que la société contemporaine est caractérisée par l'éphémérité et l'amnésie :

Memory [...] represents the attempt to slow down information processing, to resist the dissolution of time in the synchronicity of the archive, to recover a mode of contemplation outside the universe of simulation and fast-speed information and cable networks, to claim some anchoring space in a world of puzzling and often threatening heterogeneity, not synchronicity and information overload¹⁷⁶.

¹⁷¹ Geoffrey Cubitt, *History and Memory*, *Op. Cit.*, p. 104.

¹⁷² Mark Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*, Londres, Palgrave Macmillan, 1996, p. 5.

¹⁷³ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Édition numérique Pierre Hidalgo, décembre 2011, p. 185 : « Ce qui caractérise l'homme d'action, c'est la promptitude avec laquelle il appelle au secours d'une situation donnée tous les souvenirs qui s'y rapportent ».

¹⁷⁴ *Ibidem* : « [Celui qui] vit dans le passé pour le plaisir d'y vivre, et chez qui les souvenirs émergent à la lumière de la conscience sans profit pour la situation actuelle [...] est [...] un rêveur ».

¹⁷⁵ Lewis A. Coser, *Maurice Halbwachs: On Collective Memory*, *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁷⁶ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, *Op. Cit.*, p. 7.

La convocation de la mémoire, qu'il décrit comme un « contrepois » face à la rapidité des changements¹⁷⁷, permettrait ainsi de ne pas céder à ce qu'il a appelé la « panique de l'oubli »¹⁷⁸. La mémoire aurait donc une fonction d'ancrage, de stabilisation et de réconfort : « The turn to memory is another variation [...] of the millennial obsession with endings [...]. As people become increasingly worried about their 'obsolescence' in a world defined by rapid changes, so they seek an anchorage in some 'authentic past', in memory »¹⁷⁹.

Pour être entretenu, le souvenir doit être convoqué régulièrement, car la mémoire est une surface sur laquelle sont gravés les souvenirs, mais qui est toujours susceptible de s'éroder : « [There are] *loci* [which] remain in the memory and can be used [...] by placing [a] set of images for [a] set of material. The *loci* are like the wax tablets which remain when what is written on them has been effaced and are ready to be written on again »¹⁸⁰. Ces empreintes mémorielles sont non seulement délétères, mais elles sont aussi rangées de manière systématique dans ce que F.A. Yates appelle des *loci*, ce qui implique pour le sujet de devoir faire des efforts pour les retrouver : « the formation of the *loci* is of the greatest importance, for the same set of *loci* can be used again and again for remembering different material »¹⁸¹. Le souvenir sera d'autant plus difficile à localiser qu'il se trouvera dans la « mémoire artificielle »¹⁸² (qui s'acquiert, par opposition à la « mémoire naturelle »¹⁸³).

Dans les textes de McCann, la volonté qu'ont les personnages de préserver le souvenir est très marquée et se manifeste de façon évidente quand les États-Unis servent de décor, car Jean Baudrillard explique que l'Amérique est devenue une sorte de présent perpétuel, qui représente aussi une menace à la préservation du souvenir :

¹⁷⁷ « [A] counterweight to the ever increasing pace of change, [...] a site of temporal and spatial preservation », dans *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁸ « The panic of oblivion » (Andreas Huyssen, « Trauma and Memory: a New Imaginary of temporality ». Jill Bennett et Rosanne Kennedy (éd.), *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 18).

¹⁷⁹ Duncan Bell, « Introduction: Memory, Trauma and World Politics ». Duncan Bell (éd.), *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship between Past and Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 26.

¹⁸⁰ Frances A. Yates, *The Art of Memory* (1966), Londres, Ark Paperback, 1984, p. 6-7.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibid.*, p. 5 : « The artificial memory is a memory strengthened or confirmed by training ».

¹⁸³ *Ibidem* : « The natural memory is that which is engrafted in our minds, born simultaneously with thought ».

L'Amérique exorcise la question de l'origine, elle ne cultive pas d'origine ou d'authenticité mythique, elle n'a pas de passé ni de vérité fondatrice [...] Elle vit dans une actualité perpétuelle. [...] Mais c'est sans importance, l'Amérique n'a pas de problème d'identité¹⁸⁴.

McCann défend l'idée d'un passé dont on ne fait pas cas à propos de New York, non pour souligner le fait que la mégalopole se complaît dans le présent mais plutôt pour signifier qu'elle se laisse happer dans une inaltérable fuite en avant :

One of the city's enduring qualities is that it is characterised not so much by its ability to remember, as by the fact that it easily forgets. The great New York phrase is fuhgeddaboudit, three words (forget-about-it) sandwiched together in the hard music of the city's accent. Most New Yorkers (while acutely tuned in to the grief of the World Trade Centre attacks) now simply want to move on¹⁸⁵.

Lorsque New York sert de décor dans l'œuvre de McCann, sa culture de l'immédiateté, son caractère éphémère et son amnésie sont soulignés par les personnages :

[New York] was a city uninterested in history. [...] There was no necessary regard for the past. The city lived in a sort of everyday present. [...] New York kept going forward precisely because it didn't give a good goddamn about what it had left behind [...] It would dissolve if it ever began looking backward over its own shoulder [...] He had said to his wife that the past disappeared in the city. It was why there weren't many monuments around. [...] Nobody felt a need to lay claim to history. Why bother? You couldn't eat a statue. You couldn't screw a monument. You couldn't wring a million dollars out of a piece of brass (*LGWS*, 247-248).

La ville constitue un lieu idéal pour ceux qui souhaitent évacuer un passé difficile, une remarque que se fait le personnage de Jaslyn (*Let the Great World Spin*) : « She's always thought that one of the beauties of New York is that you can be from anywhere and within moments of landings it is yours » (*LGWS*, 322).

D'ailleurs, dans le cimetière du Bronx où se tiennent les funérailles de la jeune prostituée Jazzlyn (*Let the Great World Spin*), le prêtre qui officie devant une assemblée principalement composée de personnages qui font le même métier que la défunte, défend dans son sermon l'idée qu'il est préférable de choisir d'ignorer un passé lourd de péchés : « *Behind you will be a life that you never want to see again* » (*LGWS*, 147). Pris dans le tourbillon new-yorkais qui ne laisse la possibilité à aucun souvenir de stagner, il conseille aux prostituées de mettre le souvenir à distance plutôt que de les

¹⁸⁴ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 76.

¹⁸⁵ Colum McCann, « My Ugly Lovely Town: An Essay by Colum McCann ». *The Stinging Fly*, Art. Cit.

inviter, comme il est d'usage dans le dogme chrétien, à en tirer les conséquences pour absoudre leurs péchés.

Prenant l'exemple de l'Irlande, McCann souligne que, partout dans le monde, la densité d'informations générée par les avancées techniques constitue une entrave à la conservation du passé, et donc à la mémoire :

The new wealth [...] and] the internationalism that Ireland is experiencing is long overdue. The ghosts of colonialism and the self-imposed spiritual rack have disappeared and a vibrant economy and confidence has emerged. However, it's difficult to take a trip down memory lane when the property developers have worn down the grass verge and the traffic jams are mowing down the hedges¹⁸⁶.

Comme l'indique la métaphore du sentier rayé de la carte par la construction de complexes immobiliers, les changements censés matérialiser le progrès économique mettent en péril la mémoire collective.

2.1.3. De l'importance du lieu de mémoire

Tout se passe comme si, pour se déculpabiliser, la société moderne éprouvait un besoin de commémorer, au point de rendre la démarche parfois ostentatoire. Un nombre croissant de monuments mnémoniques ont en effet été graduellement érigés et font désormais partie intégrante du paysage de notre société : « memorials have become as central [...] as public parks, pubs and churches »¹⁸⁷. La commémoration, en ce qu'elle est orchestrée, est donc essentiellement artificielle¹⁸⁸, et un passage obligé dans lequel le sens peut être amené à se perdre. Elle relève en effet moins de l'acte quotidien et spontané que de l'acte sporadique et planifié :

The anniversaries surrounding [...] events [...] have been a fundamental element of [...] memorialisation of the past [...] The importance attached to the

¹⁸⁶ Colum McCann, « Today, Ireland is not What Most Americans Think It Is ». *The Baltimore Sun*, Art. Cit.

¹⁸⁷ Mark McCarthy (éd.), *Ireland's Heritages: Critical Perspectives on Memory and Identity*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 17.

¹⁸⁸ L'artificialité atteint son paroxysme avec les reconstitutions historiques dont parle Marita Sturken.

memorialisation of past events is fully illustrated by the fact that acts of remembrance [...] now form important dates in [...] yearly calendar[s]¹⁸⁹.

Pierre Nora avance l'idée que ces techniques de commémoration emblématisées par ce qu'il appelle les « lieux de mémoire » sont pourtant la seule façon de se rattacher au passé qu'ait trouvée une société caractérisée par la rapidité de la communication et les évolutions socio-technologiques : « [les lieux de mémoire] sont les rituels d'une société sans rituels ; des sacralités passagères dans une société qui désacralise ». Les « lieux de mémoire », spécifiquement définis par Pierre Nora comme des endroits du souvenir qui « naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, notarié des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles »¹⁹⁰, sont voués à faciliter le resouvenir.

Dans ses textes, McCann accorde un traitement particulier à ces endroits qui invitent à la commémoration. S'il fait bien des références aux espaces publics tels que le Jardin du Souvenir (conçu en l'honneur des Irlandais qui ont perdu la vie pour l'indépendance de leur pays (*T*, 279 et 285)) ou à quelque'autre Monument aux morts (« a Celtic cross commemorating the dead of Ireland » (*FSBR*, 2)), le plus souvent pourtant, les « lieux de mémoire » qu'il dépeint sont des lieux dont la dimension commémorative est ignorée par beaucoup. Ainsi, les souterrains de New York (*This Side of Brightness*), qui sont empruntés de manière automatique par les usagers du métro, dépassent la simple fonction utilitaire pour les *sandhogs* qui ne les envisagent qu'au travers des accidents dont ils ont été témoins en les creusant :

'That's where the foreman with the glass eye sat,' says Power. 'His hair went on fire one day.' [...] 'And the welder went on fire here. Tomocweski. Up in a ball of flames. Smelt like roast beef.' [...] 'See here? A guy called Sarantino broke his finger in the bolt fastener right there. Popped it in, almost lit the damn thing' (*TSB*, 40-41).

Pour certains d'entre eux, ce « lieu de mémoire » n'est rien moins qu'un cimetière, car une partie renferme le cadavre d'un collègue qui s'est retrouvé coincé dans le lit de l'*Hudson River* après un accident souterrain. L'ami du défunt, dans un premier temps,

¹⁸⁹ Mark McCarthy (éd.), *Ireland's Heritages: Critical Perspectives on Memory and Identity*, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁹⁰ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 29.

puis sa fille¹⁹¹, saluent régulièrement sa mémoire en passant à proximité du lieu où son corps est resté captif :

Each weekday morning, when Nathan Walker descends the tunnel under the East River to continue the job of digging, he spends a moment alone and says a few words to the man coffined in the soil above him. The other sandhogs leave him alone. Walker slaps his shovel against the steel ceiling, and it rings out loud and metallic.

‘Hey Con,’ he says, ‘hey bud’ (*TSB*, 34).

Notons que pour Pierre Nora, il n’est pas nécessaire que la commémoration se fasse en groupe pour qu’un lieu soit considéré comme « lieu de mémoire ». On peut en déduire qu’il peut être à « usage » privé. En ce sens, l’un des « lieux de mémoire » les plus intimes présentés par McCann s’avère être la chambre de Joshua, l’adolescent décédé de *Let the Great World Spin*, que sa mère semble avoir laissée en l’état :

[Claire] pushed open the room like it was the first time she’d done it in years. It creaked and swung on its hinges. The room looked as if it had hardly been touched. Pencils, sharpeners, papers, baseball charts. Rows of books on the shelves. [...] A water stain on the ceiling. A creak in the floorboards. [...] “Here we are,” she said. The sound in her voice like we’d come to the end of a very long journey. [...] The ceiling fan spun and the dust settled like mosquitoes around us. [...] She reached across and picked up a photo of him in a silver frame on his table, passed it around (*LGWS*, 292-293).

La photographie encadrée de Joshua ainsi que les objets qui lui appartenaient sont présentés telles des reliques dont Claire se sent dépositaire, et qu’elle veut préserver. La pièce est restée figée dans le temps et semble, comme son occupant, avoir cessé de vivre : la poussière s’est installée et les travaux de rénovation du plafond n’ont jamais été faits. Comme dans certains films d’angoisse, les craquements et grincements accentuent l’impression que l’endroit est hanté par un fantôme. Ici, le commentaire de Gloria (« The sound in her voice like we’d come to the end of a very long journey ») et l’expression émue de Claire trahissent incontestablement l’épreuve que représente pour elle le fait de retourner dans la chambre de son fils. Pour se souvenir de lui, elle préfère improviser un lieu de mémoire pour le moins surprenant en personnalisant son réfrigérateur.

¹⁹¹ « She salutes her father’s sleeping form as she travels back and forth underneath the river. She doesn’t think of him as agonized or frozen in a strange ascension – rather he is upright, proud, standing by some muck-bed strongarm machine, held in tableau, grinning » (*TSB*, 74).

She put Joshua's photo front and center. She leaned against it and talked to him. And the fridge collected things that he might have liked. Simple things. She cut them out and pasted them on. Computer articles. Photos of circuit boards. A picture of a new building at PARC. A newspaper article about a graphics hack. The menu from Ray's Famous. An ad from *The Village Voice* (LGWS, 90).

Cette transformation du trivial appareil ménager en véritable tabernacle se justifie par le fait que, lorsque Joshua travaillait dans une centrale informatique au Viêt Nam, Claire avait le sentiment que l'électricité était l'une des rares manières pour elle de se rapprocher de lui :

It was as if she could travel through the electricity to see him. [...] Most of all it was the fridge. She would wake in the middle of the night and wander through the apartment into the kitchen and lean against the freezer. She would open the door then and blast herself with cool. [...] She could gaze past the wires, the cathodes, the transistors, the hand-set switches, through the ether, and she could see him, all of a sudden she was in the very same room, right beside him, she could reach out and lay her hand on his forearm, console him, where he sat under the fluorescents, amid the long rows of desks and mattresses, working [...] Once, during a blackout, she sat against the kitchen's cabinet and wept: she couldn't get through him (LGWS, 86-89).

Cet objet n'est pas le seul vecteur de mémoire dans le roman. Un porte-clé bon marché permet à Jazzlyn de se rapprocher en pensée de ses filles, qu'elle ne voit jamais parce qu'elle n'en a pas la garde : « Corrigan went to pick up a keyring from the gutter. It was a cheap little glass thing with a picture of a child in the center. Flipped over, there was a picture of another child. [...] Thrusting the keyring towards me, [Corrigan said]: "They're Jazz's kids" » (LGWS, 62). Marita Sturken s'attarde sur la valeur que l'on accorde au plus trivial des objets lorsqu'on est démuné, et elle explique comment on peut être amené à faire d'eux de véritables *memorabilia* :

The assumption is that whenever someone uses a mass-produced commodity such as a [...] World Trade Center snow globe as a way of mourning, he or she engages in bad taste, and that this is a superficial way of responding to loss [...]. In the context of memory and loss, kitsch often plays a more complex role than the mass-culture critique of kitsch allows for. Kitsch is the attempt to repossess the experience of intensity and immediacy through an object [...]. Nostalgic kitsch is a form of remembrance that smoothes over the intensity of the experience of loss¹⁹².

Les objets commémoratifs sont des aide-mémoires visant à favoriser le recueillement en canalisant mieux l'attention. Chez McCann, les différentes stratégies matérielles

¹⁹² Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Op. Cit., p. 20.

auxquelles les personnages ont recours pour explorer les souvenirs incluent aussi le support photographique, et le roman *Songdogs* en est la meilleure illustration.

2.1.4. Le spectre dans la photographie : le cas de Songdogs

Frances A. Yates explique que le souvenir se matérialise à l'esprit à la manière d'une image : « the *images* which we have placed [...] for remembering one set of things fade and are effaced when we make no further use of them [...] The [images] are very much like [...] letters, the arrangement and disposition of the images are like the script, and the delivery is like the reading »¹⁹³. Sa conception s'aligne donc sur celle d'Henri Bergson, selon qui « le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en *image* présente »¹⁹⁴. Les voix des deux penseurs s'associent pour dire que ces images nécessitent un certain degré d'interprétation, comme il est d'usage avec le support photographique. On ne s'étonnera donc guère du fait que, par sa ressemblance avec la nature même du souvenir (envisagé comme une image), le cliché photographique soit le vecteur idéal pour le susciter.

Néanmoins, à la différence du souvenir altéré par le temps qui sépare le passé du présent, la photographie reste fidèle au passé. De plus, elle n'est pas une représentation mais bien une présentation, une idée qu'énonce Walter Benjamin dans son ouvrage séminal sur la photographie (*Petite histoire de la photographie* (1931)), et dont André Gunthert reprend les propos :

¹⁹³ Frances A. Yates, *The Art of Memory*, *Op. Cit.*, p. 6-7 (nos italiques). Dans *Let the Great World Spin*, McCann retranscrit précisément cette idée avec le personnage d'Adelita, dont la mémoire marche comme des photos, des captures de vie pour se souvenir de celui qu'elle a aimé et qui n'est plus : « And so this is how I will leave him as much, and as often, as I can. It was – it is – a Thursday morning a week before the crash. [...] He sits between Eliana and Jacobo, on the couch, his arms spread wide, [...] his gaze fixed forward. [...] Nothing will ever really take him from the couch. It is just a simple brown thing, with mismatching cushions, and a hole in the armrest where it has been worn through [...] and I will take it with me now wherever I go » (*LGWS*, 284).

¹⁹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *Op. Cit.*, p. 163-164 (nos italiques). E.S. Casey, va aussi dans ce sens dans *The Fate of Place: a Philosophical History*, *Op. Cit.*, p. 289 : « Memory [is] a placial receptacle for images [...] At the same time, images offer location to their own contents, whether these contents be cognitive, emotional, linguistic or [...] imaginational. Scintillating on the surface of the psyche, while also proceeding from the depths, particular images act to implace such contents by offering them [...] a home for their continued prospering ».

Il y aurait quelque chose dans la photographie qui *excède* la représentation, [...] il y aurait, dans l'image photographique même, quelque chose de plus que l'« art » (disons, pour aller vite : que le travail de la *mimésis*), quelque chose du « réel », du référent lui-même, comme emprisonné dans l'image. Plus qu'une image, la photographie donnerait accès à l'être même du sujet qu'elle représente – qu'elle *présente*, serait-on tenté de dire, en appuyant ici sur le sens du mot « présent ». [...] La photographie constitue [donc] un genre de représentation spécifique, qui déborde du cadre de la *mimésis* par l'attestation d'une forme singulière de présence¹⁹⁵.

Le propre de la photographie serait donc de doter le sujet (ou l'objet) capturé sur la pellicule d'une propriété permanente, et donc littéralement d'*actualiser*, une vertu dont est conscient Conor, le protagoniste de *Songdogs* qui se plonge tout le roman durant dans les photographies prises par son père des années plus tôt :

[...] If a moment existed in a photograph, it was held in that particular stasis for ever. It was as if by taking a photo [my father] could, at any moment, reinhabit an older life – one where a body didn't droop, or a hair didn't fall out, or a future didn't have to exist. Time was held in the centre of his fist. It was as if he believed that something that *was* has the power to be what *is* (S, 23).

Conor inspecte les clichés dans l'optique de faire revivre sa mère. Grâce à eux, il retrace la vie de celle-ci, depuis sa rencontre avec son père au Mexique jusqu'à leur arrivée en Irlande. Mais les analyses de ces derniers sont tellement détaillées qu'elles ressemblent parfois à des analyses cliniques que l'on pourrait retrouver dans des rapports d'autopsie :

Her blouse is white and opened down to the fourth buttons [...] The cleavage [...] a bit bony for his taste. She has lost a lot of weight [...] Her arms are cartilagenous. A hip-bone juts from the dress. Her neck is a brown stalk of rhubarb with its long striations. The dark hair is pulled back, ribboned in red [...] Her hands placed carefully in her lap, one over the other [...] are hands that have been doing laundry all day [...] long and water-wrinkled, they have been scrubbing for many hours. Remnants of white washing powder under the nails. The top of the fingers are puffy and the skin is loose from so much water. It is strange the patterns that are made in her hands. The fingerprint line seems to become much more prominent, so that the rings at the top of each finger are bigger to the eye (S, 135-137).

La position des mains, qui ressemble à celle des défunts que l'on prépare pour les visites *post-mortem*, renforce l'impression que la mère est morte. De plus, le gros-plan

¹⁹⁵ André Gunthert, « Le complexe de Gradiva : théorie de la photographie, deuil et résurrection ». *Études photographiques*, 2 mai 1997 [consulté le 3 avril 2015]. <<http://etudesphotographiques.revues.org/289>>. Il fait ici référence à l'œuvre fondatrice de Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931, traduit de l'allemand par André Gunthert). *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 9.

évolutif de Conor sur ses mains, qui pousse le lecteur à observer jusqu'à la moindre empreinte et jusque sous les ongles de cette dernière, donne au cliché des allures de photographies prises par la police scientifique. L'effet est donc ici complètement contreproductif, car en décrivant sa mère, Conor sembler la tuer une deuxième fois plus qu'il ne la fait revivre.

L'échec de la description pure explique que la plupart des autres clichés contiennent une part d'imaginaire, qui a pour effet d'animer les scènes et les personnes qui s'y trouvent photographiées. L'une des premières photographies sur lesquelles Conor s'attarde présente ses parents le jour de leur mariage :

The photograph at the church shows them smiling [...] Her feet point in opposite directions from under the hem of her white linen gown, crocheted flowers at the edge, her hair threaded and ribboned where it had begun to grow out, the dress tight to the forearm and puffy at the shoulders, her hands in fingerless lace gloves, resting on her hips, as if she were already waiting for something wondrous to happen (S, 39).

S'il est vrai que la majeure partie du passage est encore purement descriptive, on peut toutefois noter que Conor dévie finalement vers une interprétation de la posture de sa mère (« as if she were already waiting for something wondrous to happen »). Cette remarque qui se trouve dans la première description visuelle que fait Conor inscrit ce qui est une tendance du personnage à ne pas simplement décrire les clichés qu'il observe, mais à les interpréter de façon parfois péremptoire¹⁹⁶.

Il lui arrive même de rajouter un degré d'imaginaire à l'interprétation en imaginant les pensées de sa mère :

Maybe she's wondering what she's doing here. [...] Wondering if life is manufactured by a sense of place, if happiness is dependent on soil, if it is an accident of circumstance that a woman is born in a certain country, and that the weather that gives birth to the soil also gives birth to the unfathomable intricacies of the heart. Wondering if there is a contagion to sadness. Or an entropy to love. Or maybe Mam isn't thinking this way at all. Maybe she is wondering about the sheer banalities of her day, what she will cook for dinner, what end of the kitchen table she will do her ironing on, when she will get time to wash the white tablecloth, if she should put some aloe on her husband's hands [...] (S, 138-139).

¹⁹⁶ Dans un autre passage, Conor décide encore que les couleurs sur les joues de sa mère ne sont pas dues au dynamisme nécessaire à la danse, mais à la consommation d'alcool : « It is 1960, and a few young men are dancing with my mother. [...] It must be a happy night for Mam, because her cheeks are flush with alcohol and her face is made-up, eyelashes curled, mascara carefully applied » (S, 141).

Conor invente aussi un avenir à sa mère, qu'il présente « sur le point de » sourire¹⁹⁷ sur l'un des clichés ou d'essuyer une goutte de sueur sur un autre :

Mam has a bead of sweat on her brow. Maybe she will wait for it to negotiate its way down her face to where she can tongue it. Or maybe not. Maybe she will wipe it off with a quick flick of the hand. Or maybe it will stay there eternally, a bead of sweat to say: I was dancing once, when I was thirty-three years old, and I didn't have a care in the world (S, 141-142)¹⁹⁸.

Le personnage a le défaut qu'André Gunthert reproche à Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, celui d'« invente[r] un futur au bref instant de la prise de vue »¹⁹⁹ dans ses analyses photographiques.

Dans les passages que l'on vient de traiter, Conor dessine un portrait vivant de sa mère, une technique artistique qui permet de passer de la description d'une image inanimée à la construction d'un personnage vivant doté de qualités morales et intellectuelles et qu'André Gunthert définit comme un « très ancien motif [...] connu depuis l'Antiquité et fort en usage à la Renaissance [...] qui [...] prête vie à la représentation »²⁰⁰. Il poursuit en expliquant que le but du portrait vivant est de « faire revivre [...] une personne ou un univers dont on suppose qu'ils ont réellement existé »²⁰¹. En effet, la photographie *actualise* le sujet (ou l'objet) présenté, dont il n'y a plus de doute qu'il a existé. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes avance l'idée que « l'effet [que la photographie] produit sur moi n'est pas tant de restituer ce qui est aboli

¹⁹⁷ « Mam is just about smiling as she looks down at her hands. It is not an unhappy smile, just a little lost on her face » (S, 138).

¹⁹⁸ Cette scène n'est pas sans rappeler celle de « Wood », dans laquelle le personnage d'Andrew observe sa mère au travail : « there was a bead of sweat on her forehead, just sitting there, not quite sure if it was going to fall down her face or not, but she turned off the chainsaw and put her head into her shoulder. She wiped the sweat away » (ECTM, 25). Conor exprime sa frustration de ne pas savoir ce qui s'est passé à propos d'une autre photographie qui représente un enfant sur le point d'attraper une balle : « For time immemorial that boy will be leaping. And I will never know if the ball was caught » (S, 141). La tendance à l'interprétation est réitérée dans le passage suivant : « A crowd of men hang around them uneasy in suits, jacket shiny at the elbows, one woman reaching up to the side of her husband's face, maybe taking shaving soap from his ear, maybe brushing back a hair » (S, 39).

¹⁹⁹ André Gunthert, « Le complexe de Gradiva : théorie de la photographie, deuil et résurrection ». *Études photographiques*, Art. Cit.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

[...], mais d'attester que cela que je vois, a bien été »²⁰². En cela, la photographie se distingue de toute autre forme d'art :

Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur [...] du langage de ne pouvoir s'authentifier lui-même. [...] Le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même. [...] Sa force est [...] supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité. [...] Toute Photographie est un certificat de présence²⁰³.

Insistant sur le fait que la photographie s'authentifie elle-même, Roland Barthes lui confère un pouvoir qui surpasse ceux de toutes les autres représentations du passé.

L'art de la peinture, qui ne peut attester que le sujet (ou l'objet) représenté a réellement existé, a donc besoin du portrait vivant pour concrétiser et donner davantage de véracité à ce qui est représenté. Mais dans le cas de la photographie, témoignage avéré et d'une fiabilité sans équivoque, la technique du portrait vivant a donc pour effet inverse une perte d'authenticité. En effet, de la même façon qu'en littérature, par exemple, l'hyperréalisme fait perdre au réalisme un degré de réalité en lui ajoutant la dimension de l'artifice²⁰⁴, en photographie, le recours au portrait vivant pour « rendre tangible la qualité de présence, [qui semble] être la particularité du médium photographique »²⁰⁵ est contre-productif. Ainsi, en ne se contentant pas de décrire les photographies de sa mère et en y ajoutant de l'imaginaire pour les rendre plus « actuelles », Conor fait d'elle une figure irréaliste, voire même presque mythique, ce qui va contre son intention première.

Une telle interprétation de la part du personnage de Conor découle de la grande frustration qu'il ressent en scrutant le moindre indice visuel qui l'aiderait à saisir la personnalité de sa mère. Non content de faire des portraits vivants, il tente de rendre

²⁰² Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie* (1980), Paris, Gallimard/Seuil, 2005, p. 129. Il va de soi qu'il parle ici de la photographie non retouchée.

²⁰³ *Ibid.*, p. 134-135. Il déclare aussi : « Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche » (p. 136).

²⁰⁴ Nous revenons sur ce point dans la sous-partie 2.2. intitulée « Gros plan sur le corps : isotopie de la décrépitude (p. 407).

²⁰⁵ André Gunther, « Le complexe de Gradiva : théorie de la photographie, deuil et résurrection ». *Études photographiques*, Art. Cit.

compte de l'ambiance générale des clichés : « The dress is purposefully off the shoulder. It falls down and exposes the top half of a dark nipple. [...] She is sitting back, relaxed, writing her letter, and I leave her there, in that peculiar peace, my father shouting, Here we go, Juanita! Yeah! Yeah! » (S, 143-145). Les intentions (« purposefully ») et l'état d'esprit (« relaxed », « peace ») qu'il confère à sa mère, qui sont en soi le produit de son imagination, sont suivis de surgissements fantasmatiques qui vont jusqu'à donner la parole à son père, qui se tient derrière l'objectif. Ce passage ne diffère pas tellement de sa reconstitution imaginaire d'une fête donnée en l'honneur de Michael Lyons dans le village natal de Juanita, que Conor dépeint en se basant sur les conversations qu'il a eues avec ses parents²⁰⁶ :

A party was held in his honor that night. Backs were slapped. Jugs were passed. Music coughed out around the town and my father played the spoons [...]. My mother stood at the edge of [the] crowd, watching [...]. She might have wondered about the paucity of grief that my father showed from the departure, reeling his way around, singing. [...] Rolando brimmed with a toothless grin. [...] A picture was taken of Rolando, his finger pointing at his mouth in pride (S, 59).

Ici, l'hypotypose n'est pas le résultat de l'analyse d'une photographie qui permettrait à Conor de dire où se situe sa mère et quelle est son attitude pendant ce spectacle improvisé, mais bien de l'imagination du fils, car la seule photographie qui existe de cette fête est celle du sourire édenté de Rolando (dans la seconde partie de l'extrait). On comprend ainsi que *Songdogs* est constitué de l'alternance d'interprétations de photographies et de reconstructions purement fantasmatiques. Souvent, le lecteur n'est pas en mesure de décider si le protagoniste est en train d'observer un cliché ou s'il fait preuve d'une grande inventivité²⁰⁷.

2.2. Mémoire obstacle : le passé comme point d'ancrage

En se plongeant de manière compulsive dans le passé de ses parents grâce aux clichés photographiques, Conor illustre parfaitement l'écueil auquel peut mener la

²⁰⁶ « Long ago, when they told me their stories about Mexico » (S, 72).

²⁰⁷ La scène suivante est un des rares exemples qui montrent que Conor lève l'ambiguïté sur l'origine de la scène qu'il décrit : « I went back down to the bus depot and looked around again. My parents had been there over thirty-five years before. I reconstructed the scene in my head. Mam had stood, nervously, cheekbones daubed with rouge, her lips coloured with a delicate red, a crimson scarf languid at her neck » (S, 131).

sollicitation abusive de la mémoire. Le personnage semble en effet vivre pour refaire exister sa mère. Susan Cahill note que, comme les photographies, beaucoup d'objets exhumés du passé servent à reconnecter le révolu, le présent et l'à-venir dans les textes de McCann :

[His work] abounds in references to and images of attempts to resist the flow of time. [...] The objects highlight durability and act as vehicles for the ability to connect past to present and future. They become symbols for continuity, connections between generations, and genealogies that persist despite the violent severance of past from present²⁰⁸.

C'est ainsi que, sans que les personnages cherchent nécessairement à se replonger dans le passé, ils s'y trouvent régulièrement confrontés, à l'image de l'Irlandais O'Meara de « A Basket Full of Wallpaper » qui, émigré aux États-Unis depuis des années, retrouve dans ses affaires une pièce de monnaie irlandaise : « There's an Irish fivepenny piece on the floor too, an anachronism, a memory » (*FSBR*, 26). La mention de l'anachronisme contribue à présenter la République comme une nation désuète que tout rattache au passé aux yeux d'O'Meara. On le voit, les souvenirs que Laura di Prete qualifie de « stubborn and ungovernable memory excess »²⁰⁹ peuvent donc aussi surgir de manière impromptue dans les textes de McCann.

2.2.1. Typologie de la mnèmè

Un souvenir n'est pas nécessairement toujours convoqué volontairement (au contraire de l'anamnèse). Il peut arriver qu'il survienne « à la manière d'une affection (sous l'emprise de l'agent de l'empreinte) »²¹⁰. Là où l'image de l'« empreinte » du souvenir dans la mémoire est utilisée par Paul Ricœur, celle de l'« impression » est proposée par Geoffrey Cubbitt : « it is the persistence within the mind of impressions formed at an earlier moment »²¹¹. Les deux théoriciens utilisent des termes dont l'étymologie est commune (*imprimere* signifie « appuyer sur ») pour démontrer que ce

²⁰⁸ Susan Cahill, « Choreographing Memory: The Dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 87.

²⁰⁹ Laura di Prete, *'Foreign Bodies': Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*, New York, Routledge, 2006, p. 11.

²¹⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Op. Cit.*, p. 22.

²¹¹ Geoffrey Cubbitt, *History and Memory*, *Op. Cit.*, p. 75.

type de mémoire nommé *mnème* n'a nul besoin d'être recherché pour réapparaître. La mémoire de type *mnème* ne saurait donc être confondue avec ce qui pourrait être appelé la mémoire rituelle, ou quotidienne, qui apparaît « selon une mêmété de réapparition [...] ». C'est de la même manière que nous nous souvenons des noms, adresses et numéros de téléphone de nos proches »²¹². La *mnème*, parce qu'elle implique un certain degré d'affection, modifie le sujet (son esprit est mué par une influence subie), quand la mémoire rituelle n'a pas tant d'impact.

Parce qu'elle est liée à l'affectivité, la mémoire *mnème* est donc assez logiquement sensorielle, et Colum McCann y a recours dans ses textes²¹³. Dans *This Side of Brightness*, il s'intéresse à la mémoire déclenchée par la vue. Un détail singulier renvoie Nathan Walker au passé, lorsqu'un papillon de nuit aperçu en train de voler le ramène subitement au souvenir intense de sa femme décédée : « Staggering across the street, he clasps a flying moth. He flicks the remnants of dust off the palm of his hands. A threadlike antenna remains on his palm and he blows it off, remembering another moth in a different room months ago » (*TSB*, 148-149). Walker se souvient en effet qu'un insecte du même genre volait dans les cabinets où ils s'étaient isolés avec elle pour faire l'amour à l'écart de leurs enfants, endormis dans la pièce unique du foyer : « They remain there, making love, and Walker will remember this for ever: the

²¹² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., p. 28.

²¹³ Nombreux sont les passages qui montrent la façon dont cette mémoire survient : la plupart des *flashbacks* sont annoncés de la même manière, soit avec le verbe « come back/along » : « One specific memory of his father came back to him » (*ETCM*, 118) ; « The afternoon when she left the home comes back to him in a flood of colours » (*FSSB*, 102) ; « The edges of the Okefenokee swamp come back to him in waves » (*TSB*, 8) ; « The simple things come back to us. They rest for a moment by our ribs then suddenly reach in and twist our hearts a notch backwards. Acute feeling of pain » (*LGWS*, 81) ; « There was one time when his brother had wheeled the piano out into the street along the seafront in Dublin, he couldn't now for the life of him remember why. That, he said, was the funny thing about memory. It came along at the oddest moments » (*LGWS*, 153). D'autres réminiscences sont introduites de manière plus subtile : « He told me he met Stalin at Yalta and tried to explain that Stalin was very polite. (A train whistled across my mind, the hospital, watching from the trees as the old babushkas washes the soldiers – how many centuries ago now?) » (*D*, 191) ; « The thought of them sitting in Ufa, plain bread and borscht, a glass of vodka, Mother darning her blue smoke, Tamara coming back from the market. My guilt is overwhelming but what is there to do? » (*D*, 205) ; « I had a sudden recollection of our mother at the piano » (*LGWS*, 44).

clean sink, the yellow walls, the handprints, the lifted nightdress, the portent of a moth careening wildly below the bare lightbulb » (*TSB*, 123)²¹⁴.

La mémoire est aussi olfactive : c'est bien une odeur qui ramène Nureyev (*Dancer*) au pays de son enfance : « Smelled a plate of radishes in the kitchen at Lacotte's. Was transported back. [...] Margot is correct when she says that I dance so much – *too much* – in order not to think about home » (*D*, 192). Quant à la mémoire auditive, elle s'illustre avec l'exemple de Sheona (« Sisters ») qu'une chanson de Louis Armstrong écoutée lors d'un trajet en voiture ramène à son enfance : « Up a lazy river with a robin song, it's a lazy, lazy river we can float along, blue skies up above, everyone's in love.' My father had sung that when Brigid and I were very young » (*FSBR*, 5). McCann fait même un traitement « gustatif » de la mémoire, quand l'ingestion d'une feuille de salade renvoie Tillie (*Let the Great World Spin*) à une scène vécue avec son ami Corrigan. On apprend en effet que le prêtre avait un jour accepté à contre cœur de demander à Tillie si elle voulait bien avoir une relation sexuelle avec l'un des usagers du foyer où il se rendait régulièrement, qui l'avait supplié d'exaucer son vœu. Celle-ci, qui avait accepté, avait choisi l'arrière d'un camion de fruits et légumes comme cadre à la passe, et l'usager en était ressorti avec une feuille de salade coincée dans l'une des roues de son fauteuil :

A funny-ass thing happened with Corrie once. I'll never forget. It's the only time he ever brought us a trick to look after. [...]
"It's not my call, but Albee here wants servicing." [...]
We get down to work [...] We decide to give him a party. So we lift him into the back of a fruit-and-vegetable truck [...]
Funny thing is, there was a piece of lettuce stuck to the old guy's wheelchair, inside the wheel [when he came out]. Corrie pushed him to the truck and the piece of lettuce went round and round and round.
Corrie was like: "Remind me never to eat salad, ever ever ever again." [...]
Every time I get a piece of lettuce in the prison chow now, I just have to laugh (*LGWS*, 222-228).

²¹⁴ C'est aussi en observant des enfants qui s'amuse sur un terrain de jeu que Treefrog se souvient de sa fille qu'il ne voit plus : « In the playground near 97th Street [...] a few children move delightfully through the snow. [...] When he takes off his sunglasses and puts them on his head, he sees his daughter. It is summer, years ago, and she is eleven years old, wearing an ochre dress, beads in her hair, and the trees are green, the light is yellow, the playground is humming and the earth is alive – those were the good times – and she is swinging her way merrily through the air » (*TSB*, 32-33).

Mais la feuille de laitue de Tillie n'est pas la madeleine de Proust, car le personnage maccannien n'a pas besoin d'attendre de porter l'aliment à sa bouche pour se remémorer l'anecdote en question. Sa mémoire n'est donc pas strictement gustative, mais également visuelle, tandis que chez Proust, seul le goût (et non la vue) de la madeleine le renvoie au passé, et au goût des dimanches matins chez sa tante Léonie²¹⁵.

Enfin, la mémoire est aussi tactile, puisqu'à chaque fois que Treefrog (*This Side of Brightness*) touche quelque chose, il se souvient de l'accident qui a coûté la vie à son grand-père :

I ain't ashamed to say we went hand in hand [...] He puts his walking stick up on the platform and puts his hand up, and then I hear the rumble and a big blast of horn explodes from a train and two headlights flare far away and me – I'm quick – I'm up on the platform, and reaching down to grab him, under the armpits, pull him up – lights of the train coming – and one hand slips and he grabs again and the hat falls [...] and he reaches to get it, and I try to grab him and [...] I loved him, I loved him, I loved him Angie, he was looking up at me and his face was wanting to be saying, it was like he was saying: What do we do now, son, now that we're happy? (*TSB*, 219-222).

Treefrog se sent coupable de ne pas avoir réussi à hisser son grand-père Walker sur le quai du métro après que ce dernier est retourné clandestinement avec lui sur les lieux où son camarade *sandhog*, Con O'Leary, avait trouvé la mort (« nothing there in my hands » (*TSB*, 260)). Percevant sa main comme défaillante et responsable de la mort de l'homme qu'il considérait comme son père, il la mutile et finit par développer des troubles obsessionnels compulsifs qui causent sa perte, et qui consistent à réaliser en double avec la main « saine » chaque geste que fait la main défaillante :

And then that was when I stamped a cigarette down, that was the first time I s'pose [...] Burnt a little hole on the back of this hand, like a crater. [...] At work the foremen have noticed something curious – he must touch everything with both hands. [...] At home, he turns off the television set. He needs to turn the knob with his left hand for balance. But the knob won't turn anymore, so he switches the set on. Then turns it off again. Realises that his right hand has been neglected. He reaches out for the knob once more. The screen flares to life.

²¹⁵ « Je portai à mes lèvres une cuillerée de thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, [...] le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray, [...] quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. *La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté* [...]. Tout Combray et ses environs [...] est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF Flammarion, 1987, p. 140-145 (nos italiques)).

On off on off on off.

On. Off.

[...] In the morning he must prepare two cups of coffee. Drink them alternately (*TSB*, 223-226).

L'équilibre qu'il recherche entre ses deux mains se transforme graduellement en une obsession pour les nombres pairs :

He tries to remember how many months it has been since Walker's death – and if it is three, he decides that it's four [...]. And if it's September, an odd month, he decides that it has become October. [...] He counts as he walks, his footsteps end on even numbers. Occasionally he even retraces his steps just to get the number correct. Then he must go back and forth to make sure there is even pressure on his left and right foot. [...] [He] paste[s] butter on four slices of bread. Make[s] sure the strawberry jam has an even number of seeds (*TSB*, 225-226)²¹⁶.

Comme c'est le cas pour *Treefrog*, c'est assez classiquement dans le cas du traumatisme que la reviviscence des souvenirs se fait sans qu'aucun effort ne soit déployé : « the question as to whether or not to remember the past is a false one : for those individuals, families and communities directly or pervasively affected by [a traumatic event], remembering is often not a choice »²¹⁷. Ainsi, le sujet traumatisé *subit* pleinement le souvenir.

2.2.2. *Après le traumatisme : hantise et rémanence*

Le souvenir et le traumatisme sont deux termes étroitement liés en ce sens que l'apparition du premier est forcément problématique après le traumatisme : soit il est omniprésent, soit il est inexistant²¹⁸. Quand le mécanisme du souvenir s'emballe ou s'enraye, cela signifie que le cerveau est incapable d'assimiler correctement ce à quoi il a été confronté : « the trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge –

²¹⁶ C'est aussi à cause de sa main maudite qu'il est accusé d'attouchements sur sa fille de onze ans. Il explique en effet que sa main a glissé alors qu'il était en train de pousser sa fille à la balançoire, et qu'il lui a effleuré la poitrine. Il n'a pu réprimer le besoin de toucher l'autre côté avec l'autre main. Un incident du genre se reproduit plus tard, et *Treefrog* se fait surprendre par sa femme.

²¹⁷ Colin Coulter et Michael Murray, *Northern Ireland After the Troubles: a Society in Transition*, *Op. Cit.*, p. 32.

²¹⁸ « [Some] traumatic scene[s are] unavailable for a certain kind of recollection ». Ruth Leys, *Trauma: a Genealogy*, Chicago, The University of Chicago, 2000, p. 8-9.

that cannot [...] become a matter of intelligence »²¹⁹. Jane Robinett définit l'apparition du traumatisme comme suit : « the circumstances of a traumatic event [are] one in which the person experiences, witnesses, or is confronted with an event or events that involve actual or threatened death or serious injury, or other threat to one's physical integrity or that of another person »²²⁰.

Nous souhaitons nous intéresser à la première manifestation du traumatisme pour étudier les textes de McCann, celle qui fait ressurgir les souvenirs en boucle. Pour être traumatiques, Graham Dawson explique que les « événements » dont parle Jane Robinett doivent aussi être choquants et laisser de profondes empreintes dans la mémoire : « trauma [...] refers to the psychological impact of some violent or otherwise shocking event, producing deep-rooted effects which are difficult for those individuals affected to come to terms with »²²¹. Laurie Vickroy va encore plus loin, en parlant des effets « indélébiles » du traumatisme :

Traumatic experience can produce a sometimes indelible effect on the human psyche that can change the nature of an individual's memory, self-recognition, and relational life. Despite the human capacity to survive and adapt, traumatic experiences can alter people's psychological, biological, and social equilibrium to such a degree that the memory of one particular event comes to taint all other experiences, spoiling appreciation of the present²²².

Cette empreinte du passé qui altère l'état de la mémoire a aussi été envisagée sous le terme de « possession » : « to be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event »²²³.

Dans *Let the Great World Spin*, Lara fait précisément l'expérience de ce souvenir traumatique qui ne cesse de revenir à l'esprit, car les images de l'accident qu'elle et son compagnon ont causé (entraînant la mort d'un autre

²¹⁹ Cathy Caruth, « Introduction to Part II ». Cathy Caruth (éd.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 153.

²²⁰ Jane Robinett, « The Narrative Shape of Traumatic Experience ». *Literature and Medicine*, vol. 26, n°2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, octobre 2007, p. 293. Elle cite ici le manuel de l'*American Psychiatric Association, Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders IV*, Washington DC, American Psychiatric Association, 1994, p. 463.

²²¹ Graham Dawson, *Making Peace with the Past? Memory Trauma and the Irish Troubles*, *Op. Cit.*, p. 61.

²²² Laurie Vickroy, *Trauma Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2004, p. 11-12.

²²³ Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, *Op. Cit.*, p. 4.

personnage) surgissent de manière irréprouvable. Des fragments de la scène de l'accident ainsi que des fragments du corps accidenté de la victime²²⁴ la hantent, jusqu'à ce qu'un *flash* diffère sensiblement des autres et se teinte d'une dimension surnaturelle :

I saw the girl from the crash again, her face [...]. It was not the white of her feet this time. She was full and pretty. No eye shadow, no makeup, no pretense. She was smiling at me and asking me why I had driven away, did I not want to talk to her, why didn't I stop, come, come, please, did I not want to see the piece of metal that had ripped open her spine, and how about the pavement she had caressed at fifty miles per hour? (*LGWS*, 130).

Sous des airs angéliques, la victime revient vers Lara pour l'interroger sur les raisons de sa fuite. Les questions du fantôme sont en définitive celles de Lara, qui se sert de la figure de l'autre pour prendre la distance nécessaire afin de tenter de comprendre la façon dont elle s'est conduite dans les instants qui ont suivi l'accident (« Why didn't I stop? »).

Cathy Caruth explique que la tentative d'assimilation du passé est ce qui caractérise précisément les *flashbacks* :

Trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness²²⁵.

Le même phénomène peut être constaté dans « Step We Gaily On We Go », où Danny, un ancien boxeur humilié par sa défaite contre un adversaire malhonnête (qui avait mis de l'huile de moutarde sur ses gants pour le mettre dans l'incapacité de répliquer), revit toujours son combat désastreux de manière compulsive des décennies plus tard : « Put it behind you. Make it anew. But how the hell can you put it behind you, how in God's name can you make it anew? » (*FSBR*, 66-67). Le nom de l'adversaire (« Caffola »), la

²²⁴ « All I could see was a pair of bare feet propped up on the dashboard [...] The bottom of her feet were so white at the edges and so dark in their hollows that they could only have belonged to a black woman » (*LGWS*, 116) ; « Her feet were so white. The bottoms of them » (*LGWS*, 119) ; « I could still see her. Most of it was the bottoms of her feet [...]. What is it that had made them so very white ? » (*LGWS*, 122) ; « But there it was again, the girl's spreading bloodstain » (*LGWS*, 128) ; « But there she was, still looking at me » (*LGWS*, 131).

²²⁵ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 91.

date du combat (« September 9, 1938 ») et l'arme de son délit (« mustard oil ») sont répétés dans ce discours circulaire, tel un refrain qui viendrait structurer la courte nouvelle, comparable à un disque rayé²²⁶ :

For a moment he lets himself think of the *Caffola* fight and *mustard oil*. *September 9, 1938*. A bitter thought (*FSBR*, 61, nos italiques). The night of the *Caffola* fight. *September 9, 1938*. *Mustard oil* (*FSBR*, 63, nos italiques). He had fallen to *Caffola* (*FSBR*, 76, nos italiques). If only he could have hit *Caffola* like that before the bastard smeared *mustard oil* on his gloves. *September 9, 1938*. Falling sideways with a thud. Referee calling the count. Juanita up on the ropes. Shouting, in Spanish. Danny get up. Get up. Looking like she had four eyes. Everything swirling. Stumbling on the ropes. Finished. Gone (*FSBR*, 77, nos italiques).

Quand le souvenir s'impose constamment à l'esprit, la mémoire ne parvient plus à construire l'avenir, ce qui est pourtant l'un de ses buts fondamentaux, on l'a vu, et Graham Dawson le signale encore : « The building of a new future requires [...] a necessary engagement and reckoning with the past »²²⁷. La mémoire traumatique a plutôt un effet paralysant sur le sujet :

Memory is not always beneficial; it can be counter-productive. It can obstruct the potential for moving forward, for envisaging alternative futures²²⁸. Memory and remembering threaten trauma survivors not only in their daily lives, but also because they serve to isolate survivors from both their untraumatised past and the possibility of a reconnection to a future life²²⁹.

Captive du filet des souvenirs, Claire (*Let the Great World Spin*) ne perçoit plus son environnement qu'à travers la mort de son fils. Alors qu'elle attend ses invitées, elle est soulagée à l'idée que le portier les ait conduites à l'ascenseur réservé au public, qu'elle compare à un cercueil : « At least [Melvyn] didn't show them to the service elevator. At least they're in the warm mahogany box. No, not that. The elevator » (*LGWS*, 85). Elle envisage rétrospectivement le son des coups frappés à la porte

²²⁶ La métaphore du disque rayé est courante pour expliquer le phénomène du stress post-traumatique d'après Steve Inskip et Renee Montagne, « Ending Nightmares caused by PTSD ». *NPR*, 16 janvier 2012 [consulté le 3 mars 2015]. <<http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=144672190>>

²²⁷ Graham Dawson, *Making Peace with the Past? Memory Trauma and the Irish Troubles*, *Op. Cit.*, p. 4-5.

²²⁸ Duncan Bell, « Introduction: Memory, Trauma and World Politics ». Duncan Bell (éd.), *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship between Past and Present*, *Op. Cit.*, p. 24.

²²⁹ Jane Robinett, « The Narrative Shape of Traumatic Experience ». *Literature and Medicine*, Art. Cit., p. 301.

d'entrée par le sergent venu lui annoncer la mort de son fils comme celui qu'auraient fait ceux portés sur le bois d'un cercueil : « The sound of [the] knocking was like that against a coffin lid » (*LGWS*, 111). Sa vision du monde est donc entièrement déterminée par le chagrin, si bien que tout geste prend un sens macabre et qu'elle est elle-même confrontée à un risque de dissolution intérieure :

How is it being dead, son, and would I like it? Oh. The buzzer. Oh. Oh. Spoon clang to the floor. Oh. Stepping quickly along the corridor. Return and pick up the spoon. Everything neat now, neat, yes. [...]. Control yourself, Claire. I shall not fall apart. No (*LGWS*, 84-85).

La même menace sourde de désagrégation se constate un peu plus loin :

It was like all her face *whirlpooled down* to her eyes. She got *sucked up* into her own unexpected words. [...] She opened a limp, resigned palm, and stared at it as if to say that she had *disappeared from herself* and all she had left was this strange hand she was holding out in the air (*LGWS*, 299, nos italiques) She was swiveling her glass and watching the gin *swirl* in circles, a *cyclone* she wanted to drown herself in (*LGWS*, 311, nos italiques).

Le vortex dans lequel se sent aspirée Claire n'est pas sans rappeler le passage d'une nouvelle de Richard Ford intitulée « Under the Radar », où le protagoniste fait part de sa réaction à l'aveu d'infidélité de sa femme, qu'il décrit en termes de tourbillon et d'aspiration, et que Florian Tréguer commente ainsi :

[La] déroute du psychisme est [...] rendue par l'impression de fuite qui le saisit. Partant, l'image appropriée pour évoquer cette faille intérieure comme dépossession ou fuite de soi, n'est pas celle d'un vide inerte, mais plutôt celle d'un vortex autour duquel s'enroule un tourbillon d'eau ou une colonne d'air, comme lors de la vidange d'une baignoire ou dans l'œil d'un cyclone, animé par une force centripète qui ramène irrésistiblement à lui toutes les données du monde extérieur²³⁰.

Ce qu'il appelle « la chute en soi-même »²³¹, conséquence du traumatisme, est ce

²³⁰ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins, Op. Cit.*, p. 336.

²³¹ *Ibid.*, p. 333.

qu'Anne Goarzin appelle « dissémination de soi »²³², quand Kai Erikson préfère opter pour l'expression « vide de soi »²³³.

Quelles que soient l'expression et l'image utilisées, les réminiscences traumatiques sont donc une menace pour la consolidation de l'identité, si bien que certains personnages cherchent à les enfouir dès qu'elles émergent. Gloria explique qu'elle a essayé d'occulter la mort de ses trois fils au Viêt Nam et a cherché à combler le vide qu'elle avait créé par un recours à l'abondance de nourriture et d'images : « Alone [...] trying hard not to remember, switching channels and crackers and cheeses so the memories didn't get me » (*LGWS*, 314). La stratégie d'évitement est différente encore dans *Songdogs*, où le personnage de Michael Lyons finit par payer le prix d'un déni qu'il assume complètement devant son fils Conor :

'D'ya remember?' he said, and then he stopped.
'Remember what?'
'Ah, Jaysus,' he said, 'I remember nothing at all these days.'
'Why's that?' I asked.
'You're better off that way. Remembering nothing' (*S*, 190).

À ce stade du roman, Conor a la réponse à la question qu'il se posait sur les souvenirs de son père²³⁴, et il comprend que son amnésie apparente n'est pas le fait de l'âge mais bien d'un choix de ne pas se replonger dans le passé. Or le fait de ne vivre qu'au présent et de fermer les yeux sur le rôle qu'il a joué dans la disparition de sa femme mène Michael Lyons à une sorte de délire hallucinatoire. Le déni du passé lui fait perdre pied, ce qui se justifie par le fait que, tout comme les souvenirs en excédent entravent l'évolution du sujet, une carence, voire une négligence, de la résurgence compromet

²³² « Trauma [...] durably disseminates the sense of the self » (Anne Goarzin, « Articulating Trauma ». *Études irlandaises*, vol. 1, n°36, 2011, 10 février 2012 [consulté le 9 janvier 2015]. <<http://etudesirlandaises.revues.org/2116>>).

²³³ « [When memory] invades you, takes you over, becomes a dominating feature of your interior landscape [...] the process threatens you to drain you and leave you empty ». Kai Erikson, « Notes on Trauma and Community » (Cathy Caruth (éd.), *Trauma: Explorations in Memory*, *Op. Cit.*, p. 183).

²³⁴ « And now I wonder what the old man remembers about her these days. Maybe nothing. Maybe silence has cured him of memory. Maybe there's an absolute vacuum in the anathema of age » (*S*, 43).

l'avenir : « Forgetting is not simply a violation of a duty to the dead, it also endangers the future »²³⁵.

L'occultation de la mémoire conduit Lyons à ne plus pouvoir dissocier imagination et réalité. Le personnage dit en effet apercevoir un saumon géant dans la rivière pourtant extrêmement polluée de son village, et il s'y rend donc chaque jour pour tenter de le pêcher. L'image récurrente du poisson pourrait se lire comme le résultat du traumatisme refoulé de Lyons par rapport à la disparition de sa femme, dont le poisson serait l'incarnation²³⁶, puisque tout laisse à penser que celle-ci est morte noyée (*S*, 208). Sa quête tourne à l'obsession et devient sa seule raison d'être. Assez ironiquement pourtant, ce poisson évoque le saumon de la Sagesse (ou du Savoir), cette créature de la mythologie irlandaise devenue énorme après avoir mangé les glands tombés de l'Arbre du Savoir dans le fleuve Boyne²³⁷. De ce fait, le saumon acquiert toute la connaissance du monde, et le mythe dit que quiconque mangera de sa chair deviendra détenteur du Savoir.

Lyons pourrait être perçu comme la version contemporaine de Finegas, le poète qui cherche à pêcher le fameux poisson sept ans durant avant d'y parvenir. Quant à son fils Conor, il endosserait logiquement le rôle de Finn, l'apprenti de Finegas, à qui ce dernier demande de cuire le poisson tant convoité pour qu'il puisse le déguster. Or, dans la légende, c'est finalement Finn, éclaboussé par l'eau bouillante dans laquelle est plongé le poisson²³⁸, qui entre en possession de tout le savoir du monde. Ainsi, Finn et Conor pourraient tous deux être envisagés comme des traîtres malgré eux : les deux personnages acquièrent en effet plus de Sagesse que leurs aînés. Toutefois, si Finn bénéficie de la Sagesse du monde par accident, Conor fait littéralement de son père un ignorant en le laissant croire, pour ne pas le contrarier, que le poisson existe, plutôt que

²³⁵ Duncan Bell, « Introduction: Memory, Trauma and World Politics ». Duncan Bell (éd.), *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship between Past and Present, Op. Cit.*, p. 23.

²³⁶ Cette thèse est défendue par Sylvie Mikowski et Colum McCann lui-même dans la sous-partie 2.3.2. intitulée « Étude de cas : sur les traces de l'apprenti, du *picaro* et de l'initié dans *Songdogs* » (p. 138).

²³⁷ Ou Shannon, selon les versions.

²³⁸ D'autres versions du mythe indiquent que le poisson est grillé et non pas cuit dans l'eau, et que Finn ne se fait donc pas éclabousser par l'eau mais brûler en touchant le poisson.

de l'extirper de son monde imaginaire (S, 211-212)²³⁹. En exploitant le motif de la quête imaginaire, qui présente Lyons comme un personnage ayant depuis longtemps perdu pied, McCann fait en sorte que ses textes illustrent l'incidence du passé sur le présent : « I'm interested in the notion of the present tense being constantly defined by everything that has happened to us, so that the moment that we are living now is not isolated but it's informed by all the other moments that we've had »²⁴⁰. L'inverse est vrai aussi dans les textes de McCann, car il arrive que le passé soit redéfini à l'aune du présent.

2.2.3. La mémoire infidèle et le passé réinventé

Comme dans le cas du récit historique, la narration d'un événement révolu, qui nécessite un ordonnancement, a pour effet de modifier le passé²⁴¹ :

The past [...] is a narrative, a story, with a beginning, middle and end ; with an original state of equilibrium, a disruption, and a resolution ; with a protagonist and obstacles in his or her way and efforts to overcome them. [...] Narrativization is an effort not only to report the past but to make it interesting. Narratives simplify²⁴².

L'organisation du souvenir fait donc la part belle à la créativité, si bien que l'impression d'un retour au passé n'est qu'illusoire²⁴³. Non seulement la distance temporelle qui s'est

²³⁹ Cette interprétation de la relation entre Lyons et Conor comme une allusion à celle de Finegas et Finn a aussi été proposée par Maura Xavier Garcia, « Cultural Encounter in *Songdogs* ». *Revista de Letras*, vol. 45, n°2, Sao Paulo, Faculdades de Avaré, 2005, p. 114. Elle aussi fait référence au mythe du saumon de la sagesse : elle perçoit aussi Lyons comme une copie du vieux poète et Conor comme le guerrier qui le rejoint. Toutefois, elle ne nie pas l'existence du poisson et explique qu'en l'apercevant vraiment, Conor a soudain accès à une meilleure connaissance de lui-même, sans toutefois expliquer dans quelle mesure : « [he] gets access to knowledge – in this case, the knowledge of his own self, the origin of the song of his identity ».

²⁴⁰ *HoCoPoLitSo*, « The Writing Life: National Award Winner Colum McCann Talks of Journalism and Fiction ». *You Tube*, Art Cit.

²⁴¹ Pour plus de détails à ce sujet, nous renvoyons à la partie précédente intitulée « L'Écriture de l'Histoire, ou la rupture avec le discours dominant » (p. 197).

²⁴² Michael Schudson, « Dynamics of Distortion in Collective Memory ». Daniel L. Schacter (éd.), *Memory Distortion: How Minds, Brains and Society Reconstruct the Past*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995, p. 355.

²⁴³ « Memory can only create the illusion of a momentary return to a lost past ». Nicola King, *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2000, p. 11.

creusée par rapport au passé entraîne-t-elle une certaine distorsion du souvenir²⁴⁴, mais les circonstances du présent altèrent le passé sans commune mesure :

Present factors tend to influence – some might even want to say distort – our recollection of the past²⁴⁵. Memory is anything but a photographic record of experience ; it is a roadway full of potholes, badly in need of repair, worked on day and night by revisionist crews. What is registered is highly selective and thoroughly transformed by interpretation and semantic encoding at the moment of experience. What can be veridically recalled is limited and routinely reconstructed to fit models of what might have – must have – happened. When encouraged to flesh it out, we readily engage in imaginative elaboration and confabulation and, once we have done this, the bare bones memory is lost forever within the animated story we have constructed²⁴⁶.

Ceci suppose que la mémoire est donc indissociable de l'imagination, et que les deux opèrent ensemble pour élaborer un ersatz de passé, une théorie que valide aussi Paul Ricœur, pour qui « c'est sous le signe de l'association des idées qu'est placé ce court-circuit entre mémoire et imagination »²⁴⁷.

Or, ce « court-circuit » s'identifie parfaitement dans le passage où Tillie (*Let the Great World Spin*) convoque le plus beau moment qu'elle ait passé avec sa fille : « I gave Jazzlyn a bath once. She was just a few weeks old. Skin shining. I looked at her and thought she gave birth to the word *beautiful*. I wrapped her in a towel and promised her she'd never go on the stroll » (*LGWS*, 236). Si la scène transmet ce qui semble être un moment de plénitude, la réalité qui entoure le personnage est toute autre. En effet, l'adverbe « once » trahit la fugacité du bonheur, ce tableau quotidien ne s'étant jamais reproduit. De fait, Tillie n'a vécu avec sa fille, née de père inconnu, qu'à partir des neuf ans de cette dernière (*LGWS*, 215) et n'a jusque là communiqué avec elle qu'à l'aide de cartes postales (*LGWS*, 202-205). De plus, leur cohabitation tardive n'a été facilitée ni

²⁴⁴ « The simple passage of time reshapes memory [...]. There is a loss of detail ». Michael Schudson, « Dynamics of Distortion in Collective Memory », dans Daniel L. Schacter (éd.), *Memory Distortion: How Minds, Brains and Society Reconstruct the Past*, Op. Cit., p. 348-349.

²⁴⁵ Paul Connerton, *How Societies Remember*, Op. Cit., p. 2.

²⁴⁶ Laurence J. Kirmayer, « Landscapes of Memory: Trauma, Narrative and Dissociation ». Paul Antze et Michael Lambek (éd.), *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, Routledge, 1996, p. 176. Cette idée est aussi défendue par Michael Schudson, dans « Dynamics of Distortion in Collective Memory ». Daniel L. Schacter (éd.), *Memory Distortion: How Minds, Brains and Society Reconstruct the Past*, Op. Cit., p. 351 : « Memory selects and distorts in the service of present interests. [...] Memory may be called up and shaped in an instrumental fashion to support some current strategic end ».

²⁴⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., p. 5.

par la dépendance à l'héroïne de Jazzlyn dès ses quatorze ans (*LGWS*, 218), ni par l'immaturation de la mère, ni par la rudesse du métier qu'elles exercent toutes deux :

First time I ever turned a trick, I went and bought myself a supermarket cake. [...] When I first sent Jazzlyn out, I bought her a supermarket cake too. Foodland special. Just for her, to make her feel better. It was half eaten by the time she came back. She stood there in the middle of the room, tears in her eyes : "You ate my goddamn cake, Tillie" (*LGWS*, 229).

Le souvenir de cette scène du bain contraste donc avec de nombreux autres bien plus sordides. Le fait que Tillie choisisse de puiser dans sa mémoire des souvenirs réconfortants au moment où elle s'apprête à se donner la mort montre comment elle instrumentalise la mémoire pour alléger le présent. D'après Pierre Nora, la recherche du souvenir accommodant est une particularité de la mémoire et est liée au fait que la mémoire est

affective, [...] et qu'elle] s'accommode [donc] de détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. [...]. La mémoire installe le souvenir dans le sacré²⁴⁸.

De même, Nureyev, le personnage de *Dancer* qui quitte sa famille très tôt, fantasme sa mère dont il ne se souvient que très mal²⁴⁹. Il la présente donc à sa guise :

Such difficulty in talking to anyone about Mother. When the facts are in order the mood is wrong. When the mood is correct the facts are in tatters. *She worked in a weapons factory. She sold matrushka dolls. She was chased by a wolf.* Sometimes, in the same interview, I forget exactly what I've said, so it becomes even more tangled in fantasies. For the Austrian journalist she somehow turned into a seamstress in the Ufa Opera House (*D*, 192, nos italiques).

Selon les circonstances, Nureyev fait de sa mère tantôt une actrice du monde du ballet, tantôt une allégorie de la Russie, ou bien une figure du courage (l'allusion aux loups et au danger qu'ils représentent²⁵⁰ entre en résonance avec sa vie trépidante). À force de répétitions destinées à satisfaire la curiosité des journalistes, le souvenir cède le pas à la

²⁴⁸ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1., *Op. Cit.*, p. 24.

²⁴⁹ Il n'est d'abord pas évident pour lui de se rappeler de ses traits : « I had forgotten for a moment how they looked in my mind, especially Mother. All my photographs are ancient » (*D*, 187).

²⁵⁰ On peut penser que le choix de la scène présentant sa mère poursuivie par un animal sauvage est une façon pour Nureyev de présenter la Russie comme un pays dangereux et peuplé d'êtres sauvages.

fantasmagorie. Primo Levi y reconnaît un phénomène connu, et explique qu'elle est dévastatrice pour la véracité de la retranscription du passé : « un souvenir trop souvent évoqué, et évoqué sous la forme du récit, tend à se fixer en un stéréotype dans une forme confirmée par l'expérience, cristallisée, perfectionnée, ornée, qui s'installe à la place du souvenir brut et grossit à ses dépens »²⁵¹. L'imagination devient une manière de combler le vide de la séparation.

2.2.4. L'irréversibilité et le parfum évanoui du rêve

Au fil de son œuvre, Colum McCann revient de loin en loin sur le thème de l'arrachement et sur celui de la perte. Il met en évidence son intérêt pour les thématiques de l'abandon et du sentiment de vacuité qui en découle parfois. Son expérience d'émigrant n'est probablement pas étrangère à ces choix thématiques, car en décidant très tôt de s'installer aux États-Unis, McCann fait lui-même l'expérience du déracinement. De tels choix peuvent toutefois sembler paradoxaux quand au XXI^{ème} siècle, le départ est appréhendé relativement sereinement. Il n'est plus un adieu déchirant pour les familles et n'a plus rien à voir avec l'expérience de l'exil telle qu'elle est vécue par les Irlandais durant la majeure partie du XX^{ème} siècle :

I often get asked if I feel like an exile. But I think it's the wrong question. This whole issue of exile has to be redefined for Irish writers. We're not in exile no more. Joyce was in exile. Beckett was in exile, and lots of others had to go into exile: from the Church, from the political situation, from the small-mindedness. Exile was a political statement. McGahern had to go into a sort of internal exile. But not so in Ireland anymore. You don't have the Church to fight against. You

²⁵¹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés : Quarante ans après Auschwitz* (traduit de l'italien par André Maugé), coll. « Arcades », Paris, Gallimard, 1989, p. 24.

don't have the same sort of oppressive social regime. You have a country that's all flash and dash and you can't be exile anymore²⁵².

McCann défend bien cette idée : « With the internet, with emigration no longer an issue, most people don't emigrate anymore, they commute »²⁵³. Si *Fishing the Sloe-Black River* (son tout premier ouvrage datant de 1994) présente des familles consternées par l'exil économique forcé de leurs enfants²⁵⁴, *Songdogs* présente des protagonistes qui ont émigré délibérément :

Michael's departure from Ireland is not motivated by economic necessity, for he has inherited substantial amount of money [...] Michael thus provides an interesting counterpoint to characterizations of the Irish diaspora as a 'victim' diaspora in involuntary exile²⁵⁵.

Ces personnages, comme la majorité des personnages mccanniens²⁵⁶, font partie de ceux que Michael Böss a appelé « émigrants volontaires » (par opposition aux exilés):

²⁵² Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 152. McCann avait déjà avancé cette idée dans Anonyme, « *Everything in This Country Must: Interview* ». Site officiel de Colum McCann, Art. Cit. : « I'm not so sure that an Irish writer can claim to be in "exile" anymore. Not in the way that Beckett or Joyce needed to be in exile, anyway. Ireland has become so thoroughly part of the international community that what you run from will be almost exactly the same as what you run towards. The Catholic Church has lost its stranglehold; censorship is now basically non-existent; we have a higher national wage than that of the British; we are on the cusp of our very first sense of ongoing peace; and emigration is for all intents and purposes a thing of the past. There's not many reasons to be in exile from Ireland – except perhaps the stunning arrogance of the new money and a business mentality ("the Celtic tiger") that is rather sickening ».

²⁵³ Colum McCann, « A Man of Two Countries ». Paddy Logue (éd.), *Being Irish: Personal Reflections on Irish Identity Today*, Op. Cit., p. 140. Cette idée est développée par Angela Vaupel dans un article intitulé « Exile, Migration and the 'Other' in Contemporary Irish Writing » : « the terms 'exile' and 'departure' suggest an outdated degree of permanency: Irish writers no longer go into exile, they commute, travel or stay at home » (Werner Hüber, Sandra Mayer et Julia Novak (éd.), *Ireland in/and Europe: Cross Currents and Exchanges*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2012, p. 164).

²⁵⁴ Voir la nouvelle éponyme (*FSBR*, 56).

²⁵⁵ Amanda Tucker, « Here and There: Reframing Diaspora in *Songdogs* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 32-33.

²⁵⁶ Le statut de Nureyev est ambigu, car s'il déserte l'Union soviétique de son plein gré, pour des raisons plus professionnelles que politiques (il souhaite pouvoir exercer sans filet sa passion du ballet), il est ensuite condamné à l'exil pour éviter d'effectuer les travaux forcés auxquels le régime l'a condamné.

The key feature, which distinguishes the exile from the voluntary emigrant and the cosmopolitan, is the divided nature of the exilic mentality: the exile's nostalgia, constant hope for return and sense of having been dislocated and estranged and of living outside, not only home but adopted country. Hallward Dahlie rightly characterizes the exile as a "displaced individual" who "continues to be at odds with both the world he has rejected and the one he has moved into"²⁵⁷.

Pour Michael Böss, l'expérience de l'émigration n'est compliquée que pour l'exilé, et l'émigration telle qu'elle est aujourd'hui vécue par les Irlandais constitue l'occasion d'une plus grande ouverture d'esprit :

The state of emigration is one that obliges rethinking as well as mobility, involving adaptation to a different set of cultures and a constantly changing perspective on Irish culture itself. [...] Living away becomes less an experience of amputation and melancholy than a shared means to living otherwise²⁵⁸.

Pourtant, malgré un contexte international qui génère le flux migratoire et le retour aux sources, McCann semble vouloir prouver, comme Joseph O'Connor, que l'expérience de la migration est éprouvante et qu'elle comprend beaucoup plus que le simple changement de lieu : « Being an emigrant isn't just an address. You realize that it's actually a way of thinking about Ireland »²⁵⁹. Derek Hand souligne comment ce point de vue se retrouve dans sa prose :

McCann's fiction moves easily between boundaries, especially Ireland and America. Yet, his writing still documents the psychic uneasiness of this movement between places. Even his American works possess some traces of Irish concerns, highlighting how difficult it is to shed the past and the places of the past. [...] He realizes how the contemporary postmodern world demands people live in a new way. No longer do the certainties of rigid and real boundaries – national, personal or spatial – operate as they once did, as people exist imaginatively in many places simultaneously²⁶⁰.

²⁵⁷ Michael Böss et Irene Gilsenan-Nordin, *Re-Mapping Exile: Realities and metaphors in Irish Literature and History*, Aarhus, Aarhus University Press, 2005, p. 19. Ils citent Dahlie Hallward, « Brian Moore and the Meaning of Exile ». Richard Wall (éd.), *Medieval and Modern Ireland* (1988), Gerrards Cross, Colin Smythe, p. 93.

²⁵⁸ David Lloyd, *Ireland after History*, Cork, Cork University Press (in association with Field Day), 1999, p. 108.

²⁵⁹ Joseph O'Connor, « Introduction ». Dermot Bolger (éd.), *Ireland in Exile: Irish Writers Abroad*, Dublin, New Island Books, 1993, p. 14.

²⁶⁰ Derek Hand, « Living in a Global World: Making Sense of Place in *This Side of Brightness* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness : Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 51.

Derek Hand souligne bien le fait que McCann met un point d'honneur à montrer que bien que le mouvement et l'absence aient tous deux été minorés avec la modernité, et que les frontières objectives ont été compensées par les technologies, le départ reste lourd de conséquences.

À ce sujet, McCann pointe la richesse et la pertinence du mot portugais *saudade* (qui équivaut au « vague à l'âme ») pour le migrant :

There is a lovely Portuguese word, 'saudade,' which indicates that person or place or object that draws out of us our most extreme or improbable yearning. It is a feeling for something that is gone, but might, one day, return. It often hits us at the most peculiar times, a need for presence as opposed to absence. That is what these late December days mean to me – a certain sort of saudade²⁶¹.

Selon lui, la période familiale des fêtes de fin d'année est celle qui fait poindre le plus intensément ce sentiment de perte chez l'émigrant, ce qu'il reformule ici :

Be we Irish or Mexican or Russian or Swedish Christmas and New Year's Eve are the time of year when every immigrant realizes that he or she is also an emigrant. We've gone. We've left our youth behind. It's not coming back, and we're not home to reinvent it. It's pure nostalgia, of course, but it's the sort of nostalgia that has a warm and loving sting to it. The purpose of memory is to depict – and therefore to make as if forever present – what is absent. We learn to make up for what is lost²⁶².

Judith Butler évoque pour sa part l'émigration comme un « état de la perte » : « Whatever is produced from this condition of loss will bear the trace of loss »²⁶³. Loin de contredire cette perspective dans les passages ci-dessus, Colum McCann écrit aussi :

Nobody remembers quite as powerfully as those who have left everything behind. Leaving is a form of memory-making. There is, in the emigrant, a desire to wound himself or herself. The emigrant carries the scar in order to remember the moment of loss. This act skirts close to nostalgia and sentimentality, but also to violence and love²⁶⁴.

²⁶¹ Colum McCann, « No Place Like Home ». *The New York Times*, Art. Cit.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Judith Butler, « Afterword ». David L. Eng et David Kazanjian (éd.), *Loss: The Politics of Mourning*, Op. Cit., p. 468.

²⁶⁴ Colum McCann, « A Love Letter to Ireland ». *Travel and Leisure*, 22 avril 2015 [consulté le 23 avril 2015]. <<http://www.travelandleisure.com/articles/ireland-colum-mccann>>

Judith Butler considère aussi que le recours aux histoires est une manière efficace de compenser le manque : « Narratives function [...] as a way of containing loss »²⁶⁵. Or, c'est bien après s'être installé aux États-Unis que Colum McCann commence à écrire, le processus d'écriture servant visiblement de lien entre son pays d'origine et celui d'adoption. Il véhicule dans ses textes l'idée que le personnage migrant est toujours tiraillé entre deux cultures et deux statuts (celui de l'immigrant et de l'émigrant). McCann situe l'expérience de ses personnages comme un espace intersticiel qui ressemble à celui de l'exilé tel qu'il est défini par Edward Said : « You cannot go back to some earlier or perhaps more stable condition of being at home, and, alas, you can never fully arrive, be at one with your new home or situation »²⁶⁶.

Si l'auteur croit en la possibilité de s'approprier une nouvelle culture tout en restant proche de la culture initiale²⁶⁷, ses personnages de migrants sont pourtant frustrés et insatisfaits, à l'image de l'Irlandais Ciaran (*Let the Great World Spin*), que sa nouvelle amie Lara propose de raccompagner « chez lui » dans le Bronx :

-I'll give you a lift home, I said.
 -Home? He said, with a half laugh. Can your car swim?
 -Sorry?
 -Nothing, he said, shaking his head (*LGWS*, 150).

Ce personnage ne se sent pas à sa place dans le pays qui l'accueille tandis que Conor (*Songdogs*) ne se retrouve pas davantage lorsqu'il revient au pays d'origine :

Curious how different the sense of space is here. In Wyoming I can take off and go walking for miles on end without seeing a soul; only a few cattle scrubbing away on the lands, every now and then a horse breaking the hills. [...] But it's confined here, the land, the space. Doesn't feel like mine anymore (*S*, 94).

²⁶⁵ Judith Butler, « Afterword ». David L. Eng et David Kazanjian (éd.), *Loss: The Politics of Mourning*, *Op. Cit.*, p. 469.

²⁶⁶ Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, New York, Pantheon Books, 1994, p. 39. Dans l'analyse de la problématique de l'exil chez Brian Moore, Dahlie Hallvard reprend la théorie de E. Said : « Exile is a process which [...] is irreversible, and there is a kind of inescapable definition that controls this term: because this displaced individual continues to be at odds with both the world he has rejected and the one he has moved into, he remains physically, spiritually, and intellectually an exile forever » (« Brian Moore and the Meaning of Exile ». Richard Wall (éd.), *Medieval and Modern Ireland*, *Op. Cit.*, p. 93).

²⁶⁷ Cette idée a été résumée par Miriam O'Kane Mara et Rebecca Oster Bach ainsi : « the possibilities of making home anywhere without erasing origins », dans « Seeking the Future in *Fishing the Sloe-black River* » (Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 11).

Tout se passe donc comme s'il était impossible pour le migrant de vivre pleinement deux cultures, l'une devant nécessairement éclipser l'autre²⁶⁸.

Qu'il soit subi ou désiré, le départ apparaît comme irréversible dans les textes de McCann : « You can't go back to the country that doesn't exist anymore. It's an interesting notion, because the country that we left is so different to the country there is now »²⁶⁹. À plusieurs reprises, les personnages rentrés au pays perdent leurs repères²⁷⁰ : la mère de Swann (*Zoli*), et Victor Pareci (*Dancer*), ne reconnaissent pas l'endroit où ils ont grandi lorsqu'ils y reviennent²⁷¹, et Nureyev lui-même s'étonne de voir à quel point Oufa a changé lorsqu'après de nombreuses années, il a l'autorisation d'y revenir pour rendre visite à sa mère mourante :

He looked out of the window as we drove. *Look, the streets are paved.* Rudi didn't recognize a lot of places, but when he did he shouted things like: *I climbed that fence when I was seven [...]* The Opera House was closed; our old house on Zentsov Street had been knocked down long ago; the hall on Karl Marx Street was locked up. And the road to the Tatar graveyard was impassable (*D*, 322-324).

De l'expérience de Nureyev, Eóin Flannery dit ceci :

As Rudi is driven through the streets of Ufa before he is reunited with his elderly mother, we get a picture of how disconnected the present is from Rudi's memories of his town. In Pierre Nora's terms, Rudi is deprived of *lieux de mémoire* on his return²⁷².

²⁶⁸ En ce sens, ce que dit Eóin Flannery dans « Rites of passage: Migrancy and Liminality in Colum McCann's *Songdogs* and *This Side of Brightness* » est tout à fait pertinent : « The foundations of identity [...] are dissolute in an increasingly hybridised global community » (*Irish Studies Review*, vol. 16, n°1, Oxford, Department of English, Oxford Brookes University, 2008, p. 10).

²⁶⁹ Annette Gallagher-Weisman, « Irish novelist Colum McCann uses 9/11-based *Let the Great World Spin* to relate basic truths ». *Tampa Bay Times*, Art. Cit. Ses personnages font aussi état des conséquences irréversibles de l'émigration : « Memory has a heavy backspin, yet it's still impossible to land exactly where we took off » (*Z*, 71) ; ou encore : « I was gone forever to a new country » (*FSSBR*, 4).

²⁷⁰ Conor (*Songdogs*) est surpris de ne reconnaître aucun visage lorsqu'il retourne dans le pub du coin : « Didn't recognise anyone in O'Leary's pub, not a single soul, maybe everyone has emigrated » (*S*, 97).

²⁷¹ « For whatever reason it was not the same place that she had left behind. 'Nobody lives where they grew up anymore,' she said to me » (*Z*, 72). « The city is not the place I knew, but who cares you won't exactly hear my heart breaking under the noise of the traffic. There's at least twelve hundred billion people in Caracas and highways and ramps and skyscrapers [...] and there's a boatload of rich gringos flushing out our oil. So, yes, the place has changed. I could not even find the hill where I grew up, if that's the word » (*D*, 289).

²⁷² Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 161-162.

Ce sont ces mêmes lieux de mémoire qui manquent à Sergeï, le mari du professeur de danse de Nureyev, qui est contraint de quitter la ville qui s'appelle encore Saint Petersburg pour Oufa quand le régime soviétique arrive au pouvoir. Lors d'un retour éphémère à la nouvelle Leningrad, il est perturbé de constater que tous les noms des rues ont été changés : « At night he spread out the map on the kitchen table and occupied his time by identifying street names that had changed » (*D*, 92-93).

Dans les textes de McCann, l'irréversibilité est symbolisée par la linéarité. L'auteur, qui ne fait pas mystère de son intérêt pour les flux et les courants, se sert de ceux-ci pour figurer le mouvement vers l'avant. De ce fait, qu'ils soient migratoires²⁷³, aquatiques²⁷⁴ ou même électriques, les courants marquent symboliquement le non-retour et l'écoulement irrémédiable. La signification de la ligne sans à-coups du moniteur cardiaque (*Let the Great World Spin*) indique précisément la mort d'un des personnages²⁷⁵. L'eau des rivières est aussi associée au mouvement perpétuel du courant et symbolise l'éphémère, comme le rappelle son grand-père à Zoli²⁷⁶.

Quant à la terre, elle est envisagée comme le symbole de la persistance dans la nouvelle « Sisters », qui se clôt sur les retrouvailles entre le personnage de Sheona et sa sœur Brigid, sur le point de mourir. La communication est difficile parce qu'elle ne se sont pas vues depuis des années, mais aussi parce que Brigid n'a plus la force de parler. Ainsi, Sheona se prend à regretter de ne pas avoir pensé à lui apporter de la terre irlandaise, dont le symbole aurait, selon elle, facilité les retrouvailles : « I should have brought my sister a sod of soil. Or a rock. Or something. [...] A piece of turf. A rock. Anything » (*FSBR*, 19). Sa volonté de renouveler la relation de cette manière souligne que de la terre peut germer la vie²⁷⁷. De plus, son vœu de combler le vide et l'océan qui les a si longtemps séparées avec de la terre peut s'interpréter par le fait que la terre est archive :

²⁷³ Dans tous ses textes, McCann inclut au moins un personnage migrant.

²⁷⁴ Chacun des textes de McCann fait référence à une rivière.

²⁷⁵ « The line like water. Not returning to any original place » (*LGWS*, 71).

²⁷⁶ « The river here, it doesn't belong to anyone [...]. Look there, see the way the water is still moving underneath? It'll keep on moving » (*Z*, 37). L'idée se retrouve dans *Songdogs* : « It was the law of the water, he told me. It was bound to move things on » (*S*, 5).

²⁷⁷ « I think of a piece of turf and the way it has held so much history inside » (*FSBR*, 19).

La terre [...] représente les lentes mutations d'un monde stable. Sans doute elle change d'aspect au fil des ans, mais au rythme voulu par l'homme qui imprime sur elle la marque de sa présence et les étapes de son occupation. La terre enracine les sociétés dans leur passé. Elle est fondamentalement mémoire²⁷⁸.

La terre garde enfouies les traces de l'Histoire : à l'image des arbres, dont les coupes révèlent l'aubier et les cernes trahissent l'âge, elle est constituée de strates qu'il faut exposer pour mettre à nu les restes du passé et assouvir la quête du retour aux sources. Dans le passage de « Sisters », la parataxe qui traduit le désenracinement et les fulgurances de Sheona montre que le réflexe de l'émigrant est de se tourner machinalement vers le sol, qui symboliquement matérialise la mémoire et rétablit le lien. Ce geste significatif, qui consiste à s'appuyer sur une composante du paysage du pays d'origine lorsque la situation qu'ils vivent ailleurs les dépasse, indique bien une certaine tendance du migrant mccannien à rester « ancré dans la localité » et dans la « géographie émotionnelle » :

McCann's characters are inveterately restless and nomadic. [...] Yet, lack of fixity is not their only characteristic. They regularly adhere to a phantom but defining point of origins that is often rooted in locality, a fierce loyalty to an ecosystem or a culture that has spawned them or which they have adopted, and a protean but binding concept of community embodied by a spatial and emotional geography²⁷⁹.

Derek Hand perçoit cet attachement des déracinés à la terre comme une particularité bien irlandaise : « place has often been associated with the past in Irish discourse [...]. Perhaps this is partly a reaction to the eighteenth and nineteenth century's emphasis on the exotic nature of the Irish landscape and its aesthetic and sublime qualities »²⁸⁰. Par le besoin concret de Sheona de partager ce qui est littéralement un bout de paysage irlandais avec sa sœur afin de renouer avec elle, on comprend que la terre se fait vecteur

²⁷⁸ Michel Mollat du Jourdin, « Le front de mer ». Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol. 2., *Op. Cit.*, p. 2721.

²⁷⁹ Anne Fogarty, « 'An Instance of Concurrency': Transnational Environments in *Zoli* and *Let the Great World Spin* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 104-105. Dans *Songdogs* et *Dancer* notamment, plusieurs personnages s'interrogent aussi sur la fiabilité de la mémoire : « But the past is a place that is full of energy and imagination. In remembering we can distil the memory down » (*S*, 73) ; « 'You know what I think?' she said. 'I think memory is three-quarters imagination.' [...] 'And all the rest is pure lies' » (*S*, 112) ; « I have always thought of memory as a foolish conceit » (*D*, 55).

²⁸⁰ Derek Hand, « Living in a Global World: Making Sense of Place in *This Side of Brightness* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 56.

d'identité. Tout se passe donc comme si McCann partait du postulat qu'un lieu contribue à la formation de l'identité, car il est historique et favorise le ressouvenir. Ce qui transparaît aussi de manière évidente, c'est que le personnage mccannien ressent le manque de son pays non pas pour la communauté qu'il forme mais pour ce qu'il offre à voir et à toucher : « McCann [...] believes that the traveler's primary loss is not the abstract idea of nation but the physical and palpable landscape »²⁸¹.

Comme elle peut être bénéfique et constructive, la résurgence du souvenir peut aussi entraîner une régression du personnage mccannien, et son détachement de la réalité du monde qui l'entoure. Celle-ci peut prendre deux formes ; temporelle d'une part, quand le pont entre passé et présent s'efface et que les personnages restent bloqués dans un autrefois bien différent du présent ; réaliste d'autre part, quand les considérations relatives au passé ne sont pas exactes. Chez McCann, l'activité mémorielle marque un point de tension qui se caractérise par un repli solitaire des personnages, et l'une des conséquences de ce repli est le déclenchement du processus de marginalisation. Le silence que la commémoration exige prend en effet parfois les personnages au piège d'une ratiocination excessive.

²⁸¹ Eamonn Wall, « Winds Blowing from a Million Directions: Colum McCann's *Songdogs* ». Charles Fanning (ed.), *New Perspectives on the Irish Diaspora, Op. Cit.*, p. 284.

CHAPITRE 3 – LA PART D’ÉLOQUENCE DANS LE SILENCE

*I've taken a few trips up to [...] get some peace and quiet away from the city. To get the noise out of my head and onto the page*²⁸².

Colum McCann

Organe fondamental permettant la communication, la voix, ce son qui émane de la vibration des cordes vocales, est censée jouer un rôle d’interface entre le monde intérieur et le monde extérieur. Elle est l’expression d’affects et véhicule des émotions de manière brute et spontanée. La parole est, quant à elle, la voix articulée, pensée, raisonnée : la traduction grecque du terme « parole », *logos*, signifie « raison » et souligne donc à quel point parole et raisonnement sont liés. Et pourtant, la parole du personnage mccannien est souvent inopérante et peine à signifier.

Confrontés à ce défaut d’expression, les personnages se réfugient dans le silence (à l’image de Zoli, de Claire dans *Let the Great World Spin*, de Treefrog, dans *This Side of Brightness*, voire même de Nureyev dans *Dancer*). Marginalisés au sein de la diégèse, ils dévoilent pourtant beaucoup d’eux-mêmes au lecteur, et la rareté des dialogues est bien souvent compensée soit par le flux de pensée, soit par les informations livrées par le narrateur. Contre toute attente, la solitude sociale des personnages est pour McCann une façon efficace d’inclure le lecteur au cœur de l’intrigue.

Dans sa prose, le langage corporel prend la relève quand la voix ne porte pas, ou quand la parole est défaillante. La rupture communicationnelle des personnages devient,

²⁸² Don Cazentre, « Colum McCann: Irish Writer Through and Through Kicks Off 2015 Gifford Lecture Series ». *Syracuse.com*, 13 septembre 2015 [consulté le 14 septembre 2015]. <http://www.syracuse.com/entertainment/index.ssf/2015/09/colum_mccann_an_irish_writer_through_and_through_kicks_off_2015_gifford_lecture.html>

pour certains, un moteur de création, car ils donnent littéralement corps aux mots retenus. À l'échelle métatextuelle, les mots posés sur la page prennent corps par une écriture dynamique, où les blancs du texte comptent autant que les mots, suggérant plus qu'ils ne font le constat de l'indicible.

3.1. Le silence ou les limites du langage verbal

Dans son acception métaphorique, le terme « voix » fait référence au faisceau de procédés mis en place par une personne, un groupe ou une communauté donnés pour s'exprimer, ou garantir leur identité : « finding a voice means that you can get your own feelings into your own words and that your words have the feel of you about them [...]. A voice is like a fingerprint, possessing a constant and unique signature »²⁸³. Dans sa seconde acception, le terme est équivalent à « parole », en tant que lieu du raisonnement et du discours sensé. McCann s'intéresse au discours rationnel qui fait défaut et met en avant les conséquences de la parole dysfonctionnelle, soit parce qu'elle est perdue, maladroite, inadéquate ou parce qu'elle échappe.

3.1.1. Zoli : la voix insaisissable

La problématique de la voix est au cœur de *Zoli*, notamment parce que les mots de l'héroïne sont toujours médiatisés par la parole d'un personnage ou d'un narrateur²⁸⁴, ce qui interroge Eve Patten : « Why [...] does McCann hand the narrative over to Swann in the crucial episodes where Zoli performs and publishes her voice – the episodes where her voice is most required? »²⁸⁵. À cette question, José Laners propose la réponse suivante, qui nous paraît très juste : « the point of the technique [...] is precisely to emphasize the extent to which Zoli's voice [is] appropriated by others during this

²⁸³ Anne Goarzin, « Voix oblique et accents singuliers : Grace Notes de Bernard MacLaverly ». Stéphane Jousni et Anne Goarzin (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise, Op. Cit.*, p. 95. Elle cite ici Seamus Heaney, « Feelings into Words ». *Preoccupations, Selected Prose 1968-1978*, Londres, Faber and Faber, 1980, p. 43.

²⁸⁴ José Laners, « 'Nothing is Ever Arrived at': Otherness and Representation in Colum McCann's *Zoli* ». Paddy Lyons et Alison O'Malley-Younger (éd.), *No Country for Old Men: Fresh Perspectives on Irish literature*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 34-35.

²⁸⁵ Eve Patten, « The Politics of Literacy: Review of Colum McCann's *Zoli* ». *The Irish Times*, 23 septembre 2006, p. 12.

crucial period: how it [is] edited and printed by Stránský, put on a platform by the Communists, and ultimately silenced by the Roma »²⁸⁶. En effet, dès l'instant où Zoli accepte de faire enregistrer ses poèmes afin de les rassembler dans un recueil, elle constate que sa propre voix lui échappe.

La problématique du collectage posée dans le roman est déterminante pour la parole. Quand celle-ci est trop contrainte, elle ne peut déployer tout son potentiel signifiant. Les personnages de Martin Stránský, éditeur d'une revue littéraire, et de Stephen Swann, traducteur, s'en aperçoivent rapidement lorsqu'ils se donnent pour mission de sauvegarder la voix de la poétesse en cherchant à publier ses textes, patrimoine de la culture rom, ce qui n'a alors jamais été fait. Leur entreprise tourne au désastre. Non seulement elle n'aboutit pas, mais elle mène à la mort de Martin Stránský et au bannissement de Zoli par sa propre communauté.

Cette problématique de la responsabilité culturelle et linguistique n'est pas nouvelle²⁸⁷. Elle a déjà été explorée par Anita Desai, par exemple, dont le roman *In Custody*, dans lequel le protagoniste, Deven, est sollicité par une vieille connaissance nommée Murad, qui est, comme Stránský (*Z*, 78), directeur d'une revue littéraire²⁸⁸. Celui-ci souhaite collecter les poèmes du vieux Nur, un artiste de renom qui parle une langue indienne menacée (l'ourdou), de la même façon que Zoli s'exprime en romani. Dans les deux romans, les quatre personnages à l'origine de l'entreprise de littérisation des textes sont persuadés qu'ils rendent service à la communauté, dont le patrimoine culturel est menacé. Dans *Zoli*, Martin Stránský convainc Stephen Swann de se joindre à lui avec ces mots :

Everywhere else they're the joke of the week [...] Just imagine if we could raise them up [...] People reading Gypsy literature. We – you, me, her – we can make a whole new art form, get those songs written down. Imagine that, Swann. Nobody has ever done that. [...] Bring [Zoli] to life (*Z*, 89).

Non seulement Stránský est convaincu qu'il pourrait permettre à la communauté rom de retrouver une certaine dignité, mais il pense aussi que, tel un Pygmalion, il peut donner vie à la statue sans âme que Zoli représente à ses yeux. Plus encore, il insufflerait la vie

²⁸⁶ José Laners, « 'Nothing is Ever Arrived at': Otherness and Representation in Colum McCann's *Zoli* ». Paddy Lyons et Alison O'Malley-Younger (éd.), *No Country for Old Men: Fresh Perspectives on Irish literature, Op. Cit.*, p. 37.

²⁸⁷ Pour traiter plus en détail de la responsabilité culturelle, nous nous penchons sur la *World Literature* dans le chapitre intitulé « Vocation universelle de la prose » (p. 429).

²⁸⁸ Anita Desai, *In Custody* (1984), Londres, Vintage, 1999, p. 8.

à toute la communauté rom : « I tried to convince myself that with a book [...] she might still be able to rescue her people [...] Her words would bring her people back onto the road » (Z, 138). Dans l'optique non moins démiurgique de sauver la culture ourdou d'un déclin inexorable, Murad et Deven (*In Custody*) souhaitent rencontrer Nur et consigner ses poèmes chez Desai : « That would be a great event, Deven, a great event in the world of Urdu poetry. [...] It will be more than just a magazine number [...] It will be lost if it isn't written »²⁸⁹.

Les réactions de ceux qui entourent Zoli et Nur autour de ce projet sont similaires : quand l'une des femmes de Nur refuse catégoriquement que Deven vienne enregistrer les poèmes de son mari (« He will not recite she hissed »²⁹⁰), prétextant que tous les admirateurs de ce dernier le tirent vers le bas²⁹¹, les anciens interdisent à Zoli de publier ses poèmes. Il est vrai qu'ils sont plutôt favorables à l'entreprise dans un premier temps et qu'ils acceptent qu'elle fasse connaître leur culture (« [Stránský] had been given permission, through one of the elders, to talk to her about her songs » (Z, 77-78)), mais leur discours change lorsque le régime communiste décide de légiférer contre le nomadisme avec la Loi 74²⁹². Bien vite, les Roms se sentent contraints et mis en danger, au point que la notoriété de Zoli leur paraît être une instrumentalisation nuisible (« Zoli was their poster girl » (Z, 137)). Cette dernière, qui mesure finalement l'ampleur de la punition qui la menace si ses poèmes viennent à être publiés (Z, 137), supplie Swann d'arrêter le processus, ce qu'il refuse. Comme Murad et Deven, Stránský et Swann sont attirés par l'idée de devenir célèbres par procuration, en usant des talents

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 58 et 173.

²⁹² Ce choix unilatéral du régime se fait en effet au nom d'une prétendue volonté d'assimiler la communauté rom : « I listened to the radio reports : [...] they talked of the rescue of the Gypsies, the great step forwards, how they'd never be shackled by primitivism again. They were a triumph of what we had become under socialism. They were to be envied. One of Zoli's poems was readout on the midnight programme » (Z, 135). Pour plus d'informations sur la loi, voir page 218.

d'un(e) autre : l'envie est si présente que tous les quatre finissent par délaissier leur vie personnelle, au point de la mettre en péril²⁹³.

Dans les deux romans, la collecte des poèmes ne se fait pas sans difficulté. La réticence des proches l'explique partiellement, mais surtout, les deux artistes représentent des obstacles à la diffusion de leurs propres textes, car ils en font sans cesse évoluer les paroles lorsqu'ils les récitent, compliquant ainsi la retranscription :

It was an oral culture, they had no books or written-down stories to speak of, they distrusted the unchangeable word [...] Zoli improvised as she went along – he'd ask her to repeat a certain verse so he could transcribe it, and the verse would shift and change (Z, 77-79). What truly bothered her was the idea that her songs were being taken and put back together again by a *machine*. When he had played the recording to her it did not sound a bit like her, as if some other Zoli had climbed inside (Z, 179, nos italiques).

Do you think a poet can be ground between stones? You think you can switch on the mincing *machine*, and I will instantly produce a length of raw, red minced meat that you can carry off to your professors to eat?²⁹⁴

Zoli comme Nur sont des poètes qui se donnent en spectacle et qui ne voient pas l'intérêt de l'enregistrement d'une représentation artistique²⁹⁵. Ils n'aiment pas l'idée que leur voix soit dénaturée par ce que tous deux qualifient avec dédain de « machine ». Leur méfiance est en effet justifiée le résultat des enregistrements n'est pas satisfaisant, des bruits de fond parasitant les bandes sonores :

It captured other sounds too, the tapping of a stick on the ground, the high strike of a match, the creak of a doorframe (Z, 179-180).

A pause would follow not exactly of silence because outside the traffic blared and bleated and in the room the electric fans clicked wildly and a nestful of sparrows in

²⁹³ Des problèmes financiers dûs aux moyens nécessaires pour le projet d'enregistrement conduisent les couples à se déchirer : les femmes de Murad et de Deven les quittent (Z, 123 et IC, 194), la première parce que son mari lui cache le fait qu'il puise dans les ressources personnelles pour l'achat de magnétophones (« Just don't tell Elena I spent our last savings on this » (Z, 89)), la seconde parce qu'elle lui reproche de n'avoir d'argent à dépenser que pour ses missions à Delhi (« For your own son you have no money; only for going to Delhi to enjoy yourself there is money » (IC, 140)).

²⁹⁴ Anita Desai, *In Custody*, Op. Cit., p. 170 (nos italiques).

²⁹⁵ Eóin Flannery communique la définition que donne Peggy Phelan de la représentation artistique en expliquant que ceci est l'idée que McCann véhicule dans *Zoli* : « Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded documented [...]: once it [is] it becomes something other than performance » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Op. Cit., p. 160. Il cite Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146).

the skylight flapped and twittered²⁹⁶ [...] Although they had some success with cutting out the surface noise, the crackling and rustling in the background that so often drowned out the noise in the foreground, it still did not mean that Deven was left with a tape of Nur's recitation or memoirs that could be of scholarly or even of general interest²⁹⁷.

Dans les deux romans, l'accent mis sur la mauvaise qualité de l'enregistrement donne l'impression que la tradition orale ne peut être retranscrite sans être désacralisée. Il soulève également la question de ce qui se perd quand elle est transposée à l'écrit²⁹⁸.

On peut aussi lire ces interférences sonores comme la preuve que les deux langues enregistrées sont contaminées et qu'elles risquent à tout moment d'être noyées dans d'autres sons, car on ne saurait perdre de vue qu'elles sont considérées comme subalternes. Pour McCann, la question du langage représente donc un prétexte qui lui permet d'explorer des divisions communautaires plus profondes, puisqu'« une communauté se reconnaît dans la langue qu'elle parle et que celle-ci devient naturellement un enjeu essentiel lorsque son identité, sa culture, sa vie, son territoire sont menacés »²⁹⁹. Finalement, Zoli choisit pourtant le silence³⁰⁰, en décidant de redevenir anonyme après avoir brûlé les recueils de ses textes sur le point d'être diffusés.

3.1.2. Silence subi et silence choisi

Si l'on ne peut nier que Zoli se mure dans le silence par contrainte, on ne peut non plus occulter le fait qu'elle s'y résolve sans lutter. Quand le silence est accepté, il a autant de poids que la parole. Cette idée est défendue par Amar Acheraïou, qui perçoit

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Anita Desai, *In Custody*, *Op. Cit.*, p. 197.

²⁹⁸ Isabel Fonseca souligne d'ailleurs qu'en romani, les termes « lire » et « écrire » sont inexistantes : « there are no words in Romani proper for 'to write' or 'to read'. Gypsies borrow from other languages to describe these activities » (*Bury Me Standing: the Gypsies and their Journey*, Londres, Vintage, 1995, p. 11).

²⁹⁹ Maryvonne Boisseau, « Voix et langues en Irlande ». Stéphane Jousni et Anne Goarzin (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, *Op. Cit.*, p. 11.

³⁰⁰ Des années plus tard, elle revient sur sa décision en avouant à sa fille combien il lui a été difficile de ne plus chanter : « You can die of madness, daughter, but you can also die of silence » (Z, 251).

le silence comme une « forme de langage en tant que non parole »³⁰¹. Maurice Blanchot le rejoint en écrivant que se taire par choix revient à faire passer un message tout aussi signifiant qu'un énoncé verbal :

Chacun comprendra qu'un être doué de langage n'atteint pas le même mutisme qu'un être sans langage. S'il est muet par accident, il substitue un langage à un autre. S'il est muet par refus de parler, il peut paraître plus silencieux que ne le paraîtra jamais un mollusque ou une pierre. Mais ce surcroît de silence ne vient que du langage dont il met la possibilité au défi³⁰².

L'indicible et le non-dit n'ont pas des sens identiques, et il s'agit de distinguer le fait de « ne pas *pouvoir* parler » et celui de « ne pas *vouloir* parler »³⁰³ :

À chaque fois qu'un locuteur potentiel se tait, ce silence est signifiant [...]. Si l'homme refuse [...] de parler, il ne cesse pourtant pas de communiquer ; au contraire, en entreprenant un acte de refus, il continue à s'exprimer, exprimant justement son absence de parler [...] Tout silence d'un locuteur en mesure de parler doit être considéré comme [...] un choix délibéré [...] Il est donc un procédé, une stratégie, il est communication³⁰⁴.

Plusieurs personnages de McCann font précisément le choix du silence, soit parce qu'ils jugent le moment inadapté³⁰⁵, ou parce qu'ils veulent marquer une distance avec leur interlocuteur³⁰⁶, ou encore parce qu'ils cherchent à éviter un conflit³⁰⁷, à fuir un sujet trop douloureux³⁰⁸ ou un tabou³⁰⁹, ou enfin par pudeur³¹⁰.

³⁰¹ Amar Acheraïou, « L'esthétique du silence dans l'œuvre de James Joyce ». Stéphane Jousni et Anne Goarzin (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, Op. Cit., p. 109.

³⁰² Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 67.

³⁰³ Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit verlag, 2004, p. 13

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 12-13. Maurice Blanchot fait écho à cette idée ainsi : « Le silence fait partie du langage [...]. Quand nous nous taisons, c'est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n'importe quel geste [...] et] doit ce sens à la proximité du langage dont il manifeste l'absence » (Maurice Blanchot, *La part du feu*, Op. Cit., p. 67).

³⁰⁵ Bien que Margot (*Dancer*) ressente l'envie de dire à Nureyev de bien prendre soin de lui, elle n'en saisit pas l'opportunité (*D*, 283).

³⁰⁶ C'est ce que fait Corrigan (*Let the Great World Spin*), qui ne souhaite pas immédiatement renouer avec son frère (*LGWS*, 12, 15, 31 et 41).

³⁰⁷ Ainsi, dans *Let the Great World Spin*, Fernando fait de son mieux pour ne pas avoir à se confronter à son beau-père (*LGWS*, 173) et Lara lutte à deux reprises pour ne pas laisser sortir des mots qu'elle pourrait regretter (*LGWS*, 130 et 134).

³⁰⁸ C'est la stratégie qu'adoptent Osobe dans « A Basket Full of Wallpaper » (*FSBR*, 43-44), la mère de Ciaran et Corrigan et Solomon dans *Let the Great World Spin* (*LGWS*, 11 et 89), ou encore la mère de Kevin dans « Hunger Strike » (*ETCM*, 59 et 92).

Le sort de Zoli, par exemple, diffère en tout point de celui de Claire (*Let the Great World Spin*), qui est incapable de dire les choses. Lorsqu'elle quitte son fils à l'entrée de l'avion qui l'emmène sur le front vietnamien, elle ne trouve pas les mots pour s'exprimer :

She wanted to tell him so much, on the tarmac, the day he left. The world is run by brutal men and the surest proof is their armies. If they ask you to stand still, you should dance. If they ask you to burn the flag, wave it. If they ask you to murder, recreate [...] Listen to your mother. Listen to me, Joshua. Look me in the eyes. I have something to tell you. But he stood, buzz-haired and red-cheeked, in front of her, and she said nothing. Say something to him. That shine to his cheeks. Say something. Tell him. Tell him. But she just smiled [...] She kissed his forehead good bye (*LGWS*, 84).

Elle encourage son fils à créer le discours oppositionnel qu'elle-même ne parvient pas à faire prendre forme. Son aphasie trouve un écho plus tard, lorsqu'elle ne réagit pas à la funeste visite d'un militaire venu chez elle lui annoncer la mort de son fils :

And then he just said, Your son is passed, ma'am. And I was thinking, Passed? Passed where? What do you mean, Sergeant, he's passed? He didn't tell me of any exam. [...] I was smiling at him. I couldn't make my face do anything else. [...] I felt like there was rushing steam going up inside me, right up my spine. I could feel it hissing in my brain. [...] And then I just said, Yes. That's all I said. Smiling still. The steam hissing and burning. I said, Yes, Sergeant. And thank you (*LGWS*, 110).

Le mutisme de Claire est dû au choc : « The language we speak is part of the social order, and when the order falls apart around our ears, so does the language »³¹¹. À l'échelle familiale, l'ordre de Claire s'effondre, et tout pour elle « se soustrait au langage, [...] se dérobe à l'expression langagière »³¹².

³⁰⁹ Treefrog (*This Side of Brightness*) raconte comment, sur les chantiers de construction des gratte-ciels, la mort est un sujet tabou (*TSB*, 195).

³¹⁰ C'est aussi par souci de ne pas trop se dévoiler que Tillie (*Let the Great World Spin*) cache son histoire d'amour avec un client à sa fille (*LGWS*, 214).

³¹¹ Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 8.

³¹² Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, *Op. Cit.*, p. 13. C'est du même genre d'aphasie dont est victime la mère de Nureyev (*Dancer*) à la suite de la désertion de son fils (« On the phone with Mother, she was too saddened for words » (*D*, 186)) ou encore Lara après s'être enfuie des lieux de l'accident qu'elle a causé : « On the way home, silence was all we had » (*LGWS*, 118). « I stayed another hour. Silence most of the time. *Ordinary language escaped me* » (*LGWS*, 155, nos italiques).

Chez McCann, le défaut de mots peut aussi se lire comme le corrélat objectif d'une vie qui fait aussi défaut, comme c'est le cas dans « Hunger Strike », où la mère de Kevin se désole de constater que son fils ne s'adapte pas à sa vie près de Galway : « I thought you liked it here now? With the kayaking *and all?* I thought you were getting settled in *and all?* » (*ETCM*, 118, nos italiques). L'adjonction de l'expression « and all » se lit comme une tentative rhétorique de la mère de combler le manque matériel et social auquel elle et son fils doivent faire face, loin de leur comté d'origine.

L'alogie du discours peut aussi signifier celle de la pensée. Les truismes de Marty Lyons, agent d'entretien dans un hôpital psychiatrique dans la nouvelle « Around the Bend and Back Again », en sont l'illustration : « Looks a bit different than it used to, but that's the way it goes. *Jobs are jobs* » (*FSBR*, 123, nos italiques). Marty semble aussi souffrir d'un déficit du mot juste. Il peine aussi à présenter avec exactitude les sentiments auxquels il fait allusion et les objets qu'il décrit : « Barney-boy has *a thing* with the toilet seats. Hates scrubbing the damn *things*. He's always bulling about the globes of shite left around the bowl » (*FSBR*, 121). Il a aussi du mal à formuler la passion de l'astronomie à laquelle s'adonnait l'une des patientes de l'hôpital avant d'être internée : « Dolores said she caught a goo of her many a time up thereon the roof of the caboose with her old man [...] *Something* to do with night visions or *something* » (*FSBR*, 121). Cette dernière phrase, qui est encadrée par « something », fonctionne de façon circulaire et stérile, émoussant ainsi toute sa potentialité explicative.

Dans « Stolen Child », le personnage de Padraic ressent le besoin soudain de se servir de la langue sans autre objectif que celui de parler, de dire quelque chose, sans savoir quoi : « Padraic wants to walk over to them to say *something, anything*, he's not sure what, *something* that suggests that strange *things* often happen, that certain moments are all too rare to be lost » (*FSBR*, 109, nos italiques). Comme lui Treefrog (*This Side of Brightness*) se tourne vers la fonction phatique du langage pour rompre la solitude : « a tremendous urge within him now to speak to *someone, anyone*, to say *anything*, simply to let words come from his throat, long and slow and honest » (*TSB*, 188-189, nos italiques).

Si le mutisme des personnages les rend souvent insondables pour les autres, il révèle paradoxalement davantage d'eux-mêmes au lecteur. Ce dernier tient donc un rôle tout aussi important que le narrateur ou les personnages dans le texte littéraire :

Tout destinataire est inscrit dans le texte ; c'est à dire qu'il fait partie du récit. [...] Il est un [...] rôle dans la fiction au même titre que le narrateur dont il est le pendant ; l'un et l'autre occupent des rôles complémentaires [...] L'une des tâches de l'auteur est d'organiser leurs relations. Le narrataire ne se confond pas avec le lecteur réel, on peut imaginer que dans la mesure où [l'auteur] le vise, il tend à le représenter, à le figurer, à en dessiner un image probable ou désirable³¹³.

Le lecteur acquiert ainsi le statut de confident de personnages qui ne s'expriment pas devant les autres. L'absence de dialogue dans la prose n'est donc pas synonyme d'une absence de discours.

Celui-ci prend vie autrement : par exemple, les pensées de Margot (*Dancer*) qui ne sont pas formulées dans un dialogue sont révélées au lecteur grâce au flux de pensées, technique littéraire qui permet de « cerner les sentiments contradictoires, la complexité du psychisme »³¹⁴ et « de [...] faire émerger [les mouvements de conscience des personnages] au plus juste, en explorant [...] une strate [...] qui [...] sous-tend nos actions et nos échanges »³¹⁵. Le texte donne de la sorte à percevoir ce que Margot voudrait dire à Nureyev, en l'occurrence qu'il aurait tout à gagner à ne pas continuer la danse à ce stade avancé de sa carrière :

She knew she had to interrupt, she had to say this before she let it go, that it was the most important thing she could tell him, the greatest piece of advice he would receive. [...] She tried to catch Rudi's eye, but he was in another world. She would have to say this. She would have to tell him to give it up. It was that simple. He should pack it in and concentrate on his other gifts, choreography, teaching, conducting even. Before he grew too old. She needed so desperately to say this to him. Retire. Retire. Retire. Before it's too late. [...] How to get his attention. She reached across and gently touched his outstretched fingers with the silver prongs of the fork. He felt the tapping and looked at her and smiled. [...] and Rudi held up his hand to Margot as if to say: *Wait*. She leaned back in her chair and waited and the song ended, and she rose from the table to share her applause for Tom and Odile and, in the middle of the clapping, Rudi reached across the table to take her hand and said, *Yes?* Margot hesitated and grinned and then said simply: *Aren't they beautiful, Tom and Odile? Aren't they a wonderful couple?* (*D*, 284-285).

Margot fait ici le choix de se taire car le mariage auquel elle assiste avec Nureyev ne lui semble pas un moment propice à la confession.

Dans la prose de McCann, le lecteur doit s'adapter à l'irrégularité des contenus dialogiques et subir l'alternance constante entre les informations qui lui sont livrées

³¹³ Jean Rousset, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, p. 24.

³¹⁴ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, *Op. Cit.*, p. 20.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

sans censure et celles qui sont au contraire retenues par le narrateur. Le texte mccannien, dont l'inconstance se caractérise aussi par la fragmentation et par l'irrégularité du style (dues, notamment, à la polyphonie), demande donc à être reconstitué, si bien qu'un lecteur non désireux d'investir les blancs du texte ne saurait en saisir pleinement la portée.

3.1.3. Fonctions métatextuelles du silence

Le vide n'en est pas moins « profondément dynamique »³¹⁶ chez McCann, car en jouant avec les silences, l'auteur, qui reconnaît prendre plaisir à manipuler son lecteur³¹⁷, invite ce dernier à enquêter, à révéler la structure elliptique des productions qui fonctionnent comme des mosaïques, lesquelles « ne forme[nt] pas un dessin complet : des espaces vides subsistent, des bribes de pensée se suivent sans que la cohérence ne soit toujours assurée »³¹⁸. L'auteur pose ici avec acuité la question des procédés métatextuels utilisés pour maintenir le lecteur dans l'ignorance. Ce faisant, on comprend que même s'il emprunte au roman réaliste³¹⁹, « au service d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »³²⁰, il se détache aussi d'une de ses contraintes fondamentales, car l'écriture réaliste a « horreur du vide »³²¹. En laissant se répandre le silence, McCann « tord le cou à l'impératif de la perfection, de la cohérence et de l'abondance [pour] se met[tre] au contraire du côté de l'incohérence, de l'illogisme et du fragment »³²². Il suit la tendance littéraire du

³¹⁶ Anne Goarzin, « Représentations du même dans les romans de John McGahern », thèse de doctorat sous la direction de Jean Brihault, soutenue à l'Université Rennes 2 en décembre 1997, p. 25.

³¹⁷ « Of course you're manipulating. It's all crafted, you know, your character is driving the car and he or she is going to get you somewhere. You present these things but then you hope that the reader might be more intelligent than you », dans Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann », dans *Transatlantica*, Art. Cit.

³¹⁸ Aline Bruna-Murel, *Silences du roman : Balzac et le roman contemporain*, Op. Cit., p. 10.

³¹⁹ Nous reviendrons plus en détails sur cette idée dans la partie intitulée « Fonctions et effets du réalisme » (p. 379).

³²⁰ Alain Robbe Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de minuit, 1963, p. 31.

³²¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Bersani, Hamon et alii, *Littérature et réalité*, Op. Cit., p. 161.

³²² Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Op. Cit., p. 1-2.

XX^{ème} siècle, [à] se déplace[r] du côté du silence. Libérée du joug du réalisme et de l'imitation, la littérature rompt toutes les amarres [...] et se rebelle contre un langage impuissant et épuisé [...] L'écriture se dépouille, se rétrécit, s'amenuise, poursuivant la réduction, le manque, l'absence et le vide – vide constitutif, absence signifiante, silence éloquent qui ne minent pas le sens mais qui subtilement l'accomplissent³²³.

Livré à lui-même, sans explications, le lecteur est parfois interdit lorsqu'il découvre les comportements de personnages dont il ne peut décrypter le sens, à l'instar de celui d'Enrique (« Enrique purses his lips, as if to speak, then lets them fall apart » (*FSBR*, 33)). Ici, rien dans le contexte ne permet de saisir le sens de la mimique. Il doit aussi être prêt à s'impliquer dans une recherche lexicale afin de saisir pleinement le sens du texte car les narrateurs mccanniens concèdent parfois certaines faiblesses, notamment lorsqu'il s'agit de trouver le terme juste pour expliquer le comportement d'un personnage. Face au vide sémantique, le lecteur doit se substituer à eux, comme dans cette scène : « I don't know the words for how she looked at me – there are few words – it was a welling up, a rising, a lifting up on the surface from the water, it was the sort of thing that could not be told » (*LGWS*, 298).

Le changement régulier de focalisation dû à la multiplication de voix est la première technique dont McCann use pour limiter l'accès du lecteur à la compréhension immédiate de la tournure que vont prendre les intrigues. C'est donc à force de retours en arrière et de relectures que celui-ci parvient à établir des connections entre les textes au sein des romans. Dans une lettre à sa sœur Tamara, Nureyev (*Dancer*) tâche de se justifier à propos d'une photographie parue dans un magazine international, qui le montre en train de faire la fête le jour où il apprend la mort de son père : « The photograph of me spraying champagne inside the dressing room at La Scala was taken on another day, not on the night of father's death. Do not believe them when they lie. The notion is hideous » (*D*, 63). Le lecteur, qui n'a d'autre information que celle donnée par Nureyev, est enclin à le croire :

[...] we as readers are always kept at a remove from the central figure; Rudi is glimpsed through the narratives of those around him and we rarely receive an insight into the subjective dimensions of his character. It is not until Book Two of the novel that we hear Rudi's own voice in a diary-like narrative, [...] before it reverts once again to an array of outside perspectives. Thus, the reader is situated as an onlooker at Rudi's life or positioned as audience, though obliquely – the major events of his life, in terms of celebrity and journalistic reportage such as his defection, are briefly mentioned in the novel. Interestingly, at the moment of the

³²³ *Ibidem*.

narrative when he becomes most famous the perspective shifts to that of Rudi. Ironically, just at the juncture when he becomes most objectified he is given subjectivity³²⁴.

Or une centaine de pages plus loin, l'accès est donné à ce qui ressemble au journal intime de Nureyev ou à son flux de pensées, qui revient sur ce qu'il a fait le soir de la mort de son père et révèle donc son mensonge : « The only sadness: Father never once saw me dance. I told Gillian and Erik there will be no rain or grief. We popped a bottle of champagne and toasted » (*D*, 187). À ce stade du roman, le lecteur (qui en sait davantage que Tamara) comprend que Nureyev est un manipulateur sans scrupules, car le prétendu mensonge de la presse qu'il dénonçait est en fait le sien.

Les narrateurs se jouent davantage encore de la frustration du lecteur en usant d'ellipses. Il arrive souvent en effet qu'un paragraphe se clôture à la façon d'un film, sur une scène dont l'action est écourtée et littéralement suivie d'un blanc sur la page, laissant le lecteur en haleine :

She was helped up the stairs by a young steward. The fresh air calmed her a moment. [...] A sharp, warm pain moved across her forehead. She was at the point of exhaustion. . Her cane dropped and skittered down the stairs. She grabbed the handhold. Slowly eased herself down. She was wareful not to clang the guitar against the stairs as the boat rolled. A reek of vomit came from the corridor. A garbled message shot over the loudspeaker. The last thing she could recall was the falling clang of the guitar as another wave hit.

Emily woke with the ship's doctor leaning over her (*T*, 199).

Outre l'ellipse, McCann brouille les pistes en faisant de ses narrateurs des maîtres du contrôle de l'information (et que Meir Sternberg appelle « suppressive narrator[s] »³²⁵), de sorte que le lecteur doit se contenter de ce que veulent bien leur donner à lire les narrateurs :

³²⁴ Susan Cahill, « Choreographing Memory: the Dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 79-80.

³²⁵ Cette information a été trouvée dans la thèse de Dorothée Huchet, « La fiction de John Le Carré à l'ère du soupçon : du roman policier au roman d'espionnage », *Op. Cit.*, p. 285. Elle cite Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 268.

Having constituted himself absolute master of the situation, the narrator is able to take advantage of his superiority with the greatest flexibility, transposing privileges and discrepancies from one segment and sometimes one phrase to another according to his varying needs. He may use his power in order to raise [...] false fears and false alarms [...] He may open temporary gaps at any point³²⁶.

La rétention d'informations, qui s'oppose à la révélation d'autres éléments moins fiables, est particulièrement manifeste dans l'une des sections de *Let the Great World Spin*, lorsque le narrateur homodiégétique Ciaran dit remarquer des traces bleutées sur les bras de son frère et – sans doute conditionné par l'hostilité de l'environnement du Bronx dans lequel il vient d'arriver – déclare que celui-ci se drogue :

Corrigan came home to the apartment late that night. [...] He was lethargic and his eyes were rolling around in his head and I should have known then, but I didn't recognize it [...] He rolled up his sleeve absentmindedly, and then I knew. [...] I suppose it wasn't too much of a surprise to me that Corrigan was scoring heroin. [...] He was shooting smack because he couldn't stand the thought of others being left alone with the same terror. [...] He went to the bathroom, where I was sure I could hear him strapping an elastic band around his arm. He came out, long-sleeved again. He fell soundlessly into bed (*LGWS*, 41-42).

Ici, le lecteur est guidé par la voix péremptoire de Ciaran, qui vient d'insister quelques pages plus tôt sur le penchant de Corrigan pour l'alcool durant son adolescence (*LGWS*, 15). Il ne retient désormais que sa dépendance aux substances addictives et n'envisage rien d'autre que l'usage de la drogue pour expliquer les traces sur le bras de celui-ci. Il comprend qu'il a été orienté vers des conclusions hâtives par le jugement de Ciaran lorsqu'il apprend que son frère est atteint d'une maladie du sang (le purpura thrombopénique) qui génère ce type de pétéchies (*LGWS*, 48).

Le lecteur est tout aussi malmené lorsqu'il est tenu à l'écart des intrigues principales du texte par les différents narrateurs qui éludent le dénouement de l'accident de voiture de Corrigan et Jazzlyn pendant soixante-quatre pages, passant sous silence des scènes qui suivent l'arrivée de Corrigan à l'hôpital. Le procédé est ce que Gérard Genette appelle « ellipse implicite », « c'est-à-dire [que sa] présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative »³²⁷. Quant aux informations concernant la relation entre Ciaran et Lara (celle qui a occasionné l'accident), elles ne parviennent au lecteur que de manière fragmentaire. Alors que la partie du roman

³²⁶ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, *Op. Cit.*, p. 268.

³²⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 140.

dévolue à Lara se clôt sur la séparation des deux personnages dans un café quelques jours après le drame (juste quand celle-ci vient d'avouer au frère du défunt sa responsabilité dans l'accident), on apprend dans la section consacrée à Tillie que Ciaran et Lara sont devenus amis (*LGWS*, 221) puis, dans celle consacrée à Jaslyn, qu'ils se sont mariés et vivent en Irlande (*LGWS*, 342). Pour déstabiliser le lecteur, McCann associe ici le changement de focalisation à ce que Gérard Genette appelle la paralipse,

une autre sorte de lacune, d'ordre moins strictement temporel, qui consiste non plus en l'élimination d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation [...] Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée³²⁸.

On le voit, Colum McCann « confèr[e] au vide une valeur, [fait] entendre sa résonance [et] rend aux silences leur éloquence »³²⁹, car « ce qui est tu, non-dit, voilé, irradie le texte produit »³³⁰. Le jeu qu'il entretient avec son lecteur pose la question métatextuelle du contrat de lecture³³¹, puisque l'horizon d'attente (qui consiste à opérer une lecture à l'aune de ce que l'on sait) est parfois flou. Les mêmes obstacles qui viennent compliquer la tâche du lecteur démantèlent aussi le principe d'illusion mimétique³³² en révélant à ce dernier « le processus même de la mise en récit »³³³. McCann semble en effet « appel[er] l'attention du lecteur sur le fonctionnement de

³²⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

³²⁹ Aline Bruna-Murel, *Silences du roman : Balzac et le roman contemporain*, *Op. Cit.*, p. 8. Et il en va de même en musique. C'est précisément toute la potentialité du silence que le compositeur John Cage a voulu exploiter dans son morceau intitulé *4'33* (1952) (John Cage, « *4'33* ». *YouTube*, 1^{er} octobre 2010 [consulté le 6 juin 2015]. <<https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>>), dans lequel il s'emploie à faire taire les instruments de son orchestre pour lui laisser la place de s'exprimer. Car pour le compositeur, le silence n'existe pas. Il « continue de parler »³²⁹ : « the piece is not actually silent (there will never be silence [...] In fact, try as we may to make silence, we cannot) » (John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 8).

³³⁰ Aline Bruna-Murel, *Silences du roman : Balzac et le roman contemporain*, *Op. Cit.*, p. 18.

³³¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman* (1997), Paris, Armand Colin, 2007, p. 7 : « Tout roman [...] propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indiquent selon quelle convention le livre doit être lu. L'ensemble de ces indications est ce qu'on appelle le [...] contrat de lecture. Deux endroits privilégiés : le paratexte et l'*incipit* ».

³³² Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge, 1984, p. 2 et 6.

³³³ Sylvie Mikowski, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne (dir.), *Irlande, insularité, singularité*, *Op. Cit.*, p. 164.

l'artifice de la fiction, sa création, sa réception»³³⁴. Il exploite l'écriture métafictionnelle de manière encore plus évidente dans une nouvelle publiée hors recueil récemment, intitulée « What Time is It Now Where You Are? », qui parle d'un écrivain en pleine réflexion sur l'écriture d'un texte :

He had agreed to write a short story set in and around New Year's Eve, but he found himself a little adrift, struggling. For a few weeks in late summer he cast about, chased ideas and paragraphs, left a few hanging, found himself abandoning them. He wondered how he would push into the territory of New Year's Eve – create a series of fireworks perhaps, or allow snow to slowly scatter across the face of a windowpane? All the stories he wrote walked themselves into the dark?³³⁵

Ce texte, tout entier porté sur la métafictionnalité, rappelle que l'objet d'art est avant tout un *artefact*, une construction artificielle.

3.2. Les formes du dire : quand la voix prend corps

Le langage qui compose le texte littéraire « n'est pas [que] médiation, vecteur de représentation, mais bien corps lui-même, corps constitué en corpus »³³⁶. Par ces mots, Sylvie Bauer explique que le texte doit être considéré dans toute sa « corporéité »³³⁷, en ce qu'il est un tout cohérent et fonctionnel. Selon nous, le texte peut aussi être considéré comme un corps parce qu'il prend vie dans le mouvement : « Les œuvres [sont] « ouvertes », *en mouvement*, [et] se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec

³³⁴ *Ibid.*, p. 10. La visée semble déjà être celle-ci dans *Songdogs* où, selon Sylvie Mikowski, « la prise en charge du récit par le fils fait de lui le dépositaire et l'interprète du parcours accompli par le père, car en le retraçant il lui donne forme et donc sens [...]. Le récit joue à cet égard le même rôle que les photographies prises par le père tout au long de sa vie et qui aident Conor à reconstituer le parcours de ses parents. Sylvie Mikowski, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne (dir.), *Irlande, insularité, singularité, Op. Cit.*, p. 164.

³³⁵ Colum McCann, « What Time Is It Now Where You Are? ». *The Washington Post*, 14 novembre 2013 [consulté le 13 juillet 2015]. <http://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/fiction-issue-what-time-is-it-now-where-you-are-by-colum-mccann/2013/11/14/157997fa-3b37-11e3-a94f-b58017bfee6c_story.html>

³³⁶ Sylvie Bauer, « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine ». *Revue française d'études américaines*, vol.2, n°132, 2012, p. 4.

³³⁷ *Ibidem*.

l'auteur »³³⁸. La vie du corps textuel est rendue possible par sa fusion avec l'humain : « The text itself is passive, a receptical waiting to be made complete by the reader [...] It is not complete until it couples with the reader and gives birth to the reader's meaning of its content »³³⁹. On voit ici que Mark Ledbetter considère le texte dans toute son organicité car il en fait un corps sensuel.

Contrairement à ce qu'il peut sembler, le texte n'est pas un objet immuable, car il est interprété différemment selon chaque personnalité, une idée défendue par Umberto Eco et Wolfgang Iser, qui envisagent l'« œuvre littéraire comme une continuelle possibilité d'ouvertures, comme une réserve inépuisable de significations »³⁴⁰ et affirment que « le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit [...] Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a [...] processus de constitution de la part du lecteur »³⁴¹. Soutenant cette théorie de « l'œuvre ouverte », Colum McCann ne manque pas de souligner que, plus que l'auteur, c'est le lecteur qui insuffle la vie au texte : « my limited world become a bigger world because it is [...] read. So nothing is finished until the reader gets her hands or his hands on it. They bring it to a new place »³⁴². Ainsi, ne n'est que lorsque la voix des personnages, celle des narrateurs et celle de l'auteur prennent corps chez le lecteur que le texte devient littérature.

3.2.1. L'expression par le corps en mouvement

L'écriture du corps que met en œuvre le texte a tout à voir avec la chorégraphie. McCann revendique précisément la physicalité de l'écriture avec le parallèle qu'il établit entre l'acte littéraire et la pratique de la boxe :

³³⁸ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (traduit de l'Italien par Chantal Roux de Bézieux), Paris, Seuil, 1965, p. 35.

³³⁹ Mark Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing*, *Op. Cit.*, p. 145.

³⁴⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *Op. Cit.*, p. 23. Michel de Certeau écrit aussi : « le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur » (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *Op. Cit.*, p. 247).

³⁴¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976, traduit par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Editions Mardaga, 1985, p. 49.

³⁴² Colin Channer, « American Literature and New York's Redemption: An Interview with Colum McCann ». *Radio Open Source*, *Art. Cit.*

What you have with a fight is what you have with writing, and they each become metaphors for each other – the ring, the page; the punch, the word; the choreography, the keyboard; the feint, the suggestion; the bucket, the wastebasket; the sweat, the edit; the pretender, the critic; the bell the deadline. There's the showoff shuffle, the mingled blood on your gloves, the spitting your teeth up at the end of the day. Boxers get told to imagine punching a spot behind your opponent's head, to reach in so far so they can extend the destruction to the back of the head. Writers do the same thing – they try to imagine a spot behind your brain and punch you there. Boom. Headspin. Skin-slip on the canvas. Ten, nine, eight. Get the fuck up off this page³⁴³.

Dans ses textes, la frontière entre littérature et danse s'estompe grâce à l'écriture que l'on pourrait qualifier de chorégraphique, ou corporelle³⁴⁴, comme l'atteste ce passage de *Dancer* :

Music reaches his muscles, the lights spin, he glares at the conductor, the tempo is corrected, and he continues, controlled at first, each move careful and precise, the pieces beginning to fit, his body elastic, three jetés en tournant, careful of the landing, he extends his line, beautiful movement ah cello go. The lights merge, the shirtfronts blur. A series of pirouettes. He is at ease, his body sculpted to the music; his shoulder searching the other shoulder, his right toe knowing the left knee, the height, the depth, the form, the control, the twist of his wrist, the bend of his elbow, the tilt of his neck, notes digging into his arteries, and he is on the air now, forcing the legs up beyond muscular memory, one last press of the thighs, an elongation of form, a loosening of human contour, he goes higher and he is skyheld. [...] He descends, lands, and is off again, towards her, the wind rushing past his ears, a blur of unbroken energy to where she is waiting, headbent. He plants his feet before her, she accepts him, he lifts her upwards, she is light, she is always light, he stays away from her ribs, bruised from rehearsal. A bead of sweat spins out from his hair. His face against her thigh, her hip, her stomach. Both of them burning away, they are one movement, a body nation (*D*, 198).

Ce passage ne consiste pas seulement en la description de la prouesse de Nureyev, car son rythme donne vie, sous les yeux du lecteur, à l'objet texte. La qualité visuelle de ce passage est telle qu'on a l'impression d'assister à une représentation de ballet. La précision de la retranscription des gestes suggère que McCann a écrit ce passage par l'observation minutieuse de l'art de la danse, ce qu'il confirme dans un entretien :

³⁴³ Colum McCann, « Foreword ». George Kimball et John Schulian (éd.), *At the Fights: American Writers on Boxing*, New York, The Library of America, 2012, p. xi-xii.

³⁴⁴ Giorgio Agamben, « Les corps à venir ». *Les Saisons de la danse*, n°292, mai 1997, p. 113. Marie Mianowski mentionne cette réflexion de Giorgio Agamben dans « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». Michelle Ryan-Sautour, Gérald Préher et Bertrand Cardin (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, Art. Cit., p. 35.

I began watching dance classes and then I went to Russia during the summer of 2001. In Russia, I didn't do the traditional sort of research. [...] I put myself in strange situations in order to try and understand that particular history and culture. [...] One night, in Saint Petersburg, I ended up drinking with local mafia bosses. In fact we ended up dancing on the tables with some of the artists from the Kirov. [...] And my daughter, Isabella, began dancing too, at the same time, totally independent of my project. Watching her dance gave me a whole new appreciation for it and a strange link with Nureyev's youth³⁴⁵.

I even danced onstage in the Kirov Ballet. Anyone can tell what a joke that is. But it was the middle of the afternoon and there were six beautiful ballerinas in the front row and this dancer from the Kirov was trying to teach me how to do a pirouette. There was an old babushka cleaning the aisles at the back of the building. She looked at me and shook her head and made a face. That was the end of my dance career³⁴⁶.

L'intrication de la danse et de la littérature s'inscrit dans ce qui ressemble à une tendance de l'artiste à épuiser le réservoir sur lequel repose son art, au point qu'il doit chercher davantage de manières de signifier dans d'autres pratiques artistiques :

artistic categories always strive towards what they cannot express: painting towards the invisible, writing towards the unspeakable and dance towards the speakable. One of the characteristics of art is always to try and push limits beyond what it could reasonably reach. McCann's writing carries words to the limits of words [...] ³⁴⁷.

Comme *Dancer*, c'est encore sur la danse que s'adosse *Let the Great World Spin*, mais pour raconter autrement les attentats du 11 septembre (« dance authorizes an alternate mode of storytelling »³⁴⁸). En ayant recours à l'image autant qu'au verbe, le roman cède à ce que Susan Sontag perçoit comme une tendance généralisée après 2001 :

³⁴⁵ Declan Meade, « *Dancer* Interview : Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

³⁴⁶ Michael, Ondaatje, « Adventures in the Skin Trade, A conversation with Michael Ondaatje ». *Site officiel de Colum McCann*, mai 2008 [consulté le 20 mai 2013]. <<http://www.colummccann.com/interviews.htm>>

³⁴⁷ Marie Mianowski, « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». Michelle Ryan-Sautour, Gérald Préher et Bertrand Cardin (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, Art. Cit., p. 35. Elle utilise la même formulation dans « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015) : « One of the characteristics of art is always to try and push limits beyond what it could reasonably reach ».

³⁴⁸ Jaime Morrison, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance ». *The Yale Journal of Criticism*, Art. Cit., p. 177.

When we come to consider artistic responses to, or reflections on, 9/11 we enter battle-worn ground on which politics and culture have colluded and competed. [...] Simply put there has been a degree of ‘anti-intellectualism’ afoot in the aftermath of the 11 September attacks and the intervening duration of the ‘War on Terror’. For Susan Sontag, there is ‘the suspicion of thought, of words’, and ‘hiding behind the humbug that the attack of last September 11 was too horrible, too devastating, too painful, too tragic for words, that words could not possibly do justice to our grief and indignation, our leaders have a perfect excuse to drape themselves in borrowed words devoid of content. To say something might be controversial [...] Not saying anything is best³⁴⁹.

L'intérêt de McCann pour les exercices d'équilibre commence avant *Let the Great World Spin* (2009), car *This Side of Brightness* (1998) présente déjà un personnage attiré par le vide, qui s'amuse dès son plus jeune âge à faire des acrobaties sur les toits de son immeuble³⁵⁰, puis observe avec admiration les ouvriers sur les chantiers des gratte-ciels new-yorkais³⁵¹ avant de les rejoindre³⁵² pour gagner sa vie en exerçant sa passion. Si l'équilibre précaire des deux personnages est une manière pour McCann de signifier que la vie ne tient qu'à un fil, il signifie aussi l'espoir, tout particulièrement dans le second roman :

The novel demonumentalizes the suffering of the victims of 9/11, without denigrating their memory. Instead, McCann showcases the longevity and the breadth of human suffering and resilience across races, classes and nationalities in New York City. It is a novel that is stalked by menace and violence, but one that rises to moments of grace and hopeful anticipation³⁵³.

Dans les textes de McCann, la danse est donc détournée pour pallier le manque de mots, une technique assez courante, notamment dans la littérature irlandaise : « Irish

³⁴⁹ Susan Sontag, *At the same time: Essays and Speeches*, Londres, Hamish Hamilton, 2007, p. 121.

³⁵⁰ « They like to watch him walk the edge of the wall, acrobatically above a seventy foot drop to the street below. They urge him to go faster, to run along the thin ledge [...] The boy waves, rushes to the edge of the roof, and leaps to a nearby rooftop. In the air there is a fusion of ecstasy, and danger. One leg straightened way out in front of the other. He lands perfectly three feet beyond the lip of the next building, looks around and grins. He leaps back again, sticking to a curious rule he's made for himself, landing on a different foot each time. He likes it this way. If he makes a mistake he goes back and forth, back and forth, to ensure balance » (*TSB*, 170-172).

³⁵¹ « The men move as if on solid ground; their feet never slip; there is no need for them to spread their arms wide for balance. [...] Some day he will climb and they will watch in awe. He will create his own movement in the air. He will climb higher than any of them » (*TSB*, 74).

³⁵² « He is swinging in the air, in nothingness » (*TSB*, 197).

³⁵³ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 205.

theatrical and cinematic images of dance have been used to narrate [the] unspoken histories »³⁵⁴. Le corps artistique, lorsqu'il danse, devient donc hyper-signifiant, en ce sens qu'on ne saurait l'envisager autrement que comme le vaisseau d'un message. Ceci semble particulièrement vrai dans l'art irlandais, où l'on attend de lui qu'il révèle ce qui a longtemps été caché par les institutions gouvernementales et religieuses :

[It enables to reveal] what has been culturally repressed or concealed, particularly in relation to the body [...] As a non-verbal art, dance is often considered a silent voice, and yet bodily movement communicates despite its apparent silence [...] At times, movement may reveal what the voice cannot³⁵⁵.

Ce que ne parvient pas à dire la voix, c'est aussi parfois l'émotion, et McCann se sert précisément de la danse pour canaliser celle-ci ou l'exprimer avec sincérité. Nureyev (*Dancer*) contourne les mots en dansant pour dire adieu à son amie Yulia et à la Russie, sachant que son état de santé ne lui permettra pas de les revoir :

Rudi followed slowly, his knees bothering him. I stood at the iron ceiling with Kolya and together we watched him go down.
So that's him? said Kolya.
That's him.
Not much, is he?
[...] And as if on cue Rudi paused in the light on the third floor stairwell, threw his scarf over his shoulder and performed a perfect pirouette on the concrete slab. He [...] stopped once again in the arc of light and his shoes sounded against the concrete as he spun a second time. [...] In the lobby Rudi pirouetted one final time and then he was gone (*D*, 336-337).

Ce passage illustre parfaitement les propos de Marie Mianowski, selon laquelle la danse est une autre manière d'exprimer ce à quoi le langage échoue : « McCann's writing

³⁵⁴ Jaime Morrison, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance ». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 15, n°1, printemps 2002, p. 173. Il fait référence à la communication (keynote address) de Luke Gibbons intitulée « The Visualization of the Voice » faite à l'université de Yale dans le cadre du colloque intitulé « The Theater of Irish Cinema » qui a eu lieu du 1^{er} au 4 février 2001.

³⁵⁵ Jaime Morrison, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance ». *The Yale Journal of Criticism*, Art. Cit., p. 173-174.

carries words [...] towards what cannot be told nor spoken: gesture or movement. When words fail [...] bodies come along and dance out a few skips and leaps »³⁵⁶.

Selon Marie Mianowski, la danse est aussi une façon pour les personnages maccanniens de s'imprégner de l'espace qui les entoure :

In Colum McCann's fiction, dancing is very often a way for exiles to truly inhabit the new space they have landed in and to transform it into a lived-in place. Dancing is a way for the characters to escape past and present traumas and project themselves into the future. In short, it is a means for them to build a home [...] Faced to the abstraction of foreign and alien space, the characters create their own subjective landscape through the movements of their bodies³⁵⁷.

Nous rajouterions que la danse donne aussi la possibilité aux personnages de se réappropriier des espaces oubliés. En effet, alors que Nureyev est parfaitement intégré dans son environnement en Europe de l'ouest (ce que la danse a permis), il cherche, en dansant dans le passage ci-dessus, à effacer les troubles du passé, à exister à nouveau dans le pays de son enfance où il avait été fait *persona non grata*. La danse n'est pas uniquement un moyen pour les personnages de se projeter dans un espace nouveau, car elle est aussi rétrospection et réappropriation.

La chorégraphie de la danse serait une sorte d'effaceur, un oubli momentané, une idée que Marie Mianowski explore aussi : « dancing seems to help bodies [...] suspen[d] for a while their turmoil and agony in a skip or a twirl »³⁵⁸. Parce que l'oubli est éphémère (« for a while »), il serait une sorte de fuite, ce qu'explique Susan Cahill à propos de *Dancer* :

³⁵⁶ Marie Mianowski, « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015). Elle utilise presque exactement la même formulation dans « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». Michelle Ryan-Sautour, Gérald Préher et Bertrand Cardin (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, n°63, Angers, Presses de l'Université d'Angers, automne 2014, p. 35.

³⁵⁷ Marie Mianowski, « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015).

³⁵⁸ Marie Mianowski, « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». Michelle Ryan-Sautour, Gérald Préher et Bertrand Cardin (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, *Op. Cit.*, p. 36. Ses propos corroborent encore une fois ceux d'Alain Badiou, qu'elle cite à nouveau pour montrer que la danse est la métaphore de l'« oubli, parce qu'elle est un corps qui oublie son astreinte, son poids » (Alain Badiou, « Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée (1) » dans *Le silence qui parle*, 16 février 2010 [consulté le 3 juillet 2015]. <<http://lesilencequiparle.unblog.fr/2010/02/16/petit-manuel-dinesthétique-la-danse-comme-métaphore-de-la-pensée-1-alain-badiou/>>).

Dancing becomes a means of using the body to arrest time; by remaining in the air longer than usual [Nureyev] attempts to create a stasis of movement and to freeze both the body and time. However, the narrative also keeps in clear focus the transformations of the body, and indeed, the inability of the flesh to halt the process of time³⁵⁹.

C'est précisément au poids de la réalité que renvoie la nouvelle « Step We Gaily On We Go », dans laquelle le vieillard Flaherty est persuadé qu'il pratique la course à pied aussi brillamment que les combats de boxe qu'il remportait quand il était boxeur professionnel :

Wait for the hole. Spare the right. Dance a little. Jab. Atta boy. Move away. Dance. Throw that shoulder (*FSBR*, 60) Hup two three four (*FSBR*, 72) Quickly now, Flaherty. On your toes. [...] Hup two. Christ [...] Hot. Hot. Hot [...] Hup two. Onwards. Away. On yer bike. Quickly. Hup two. On you go (*FSBR*, 73) Hup two three (*FSBR*, 78).

Les contraintes de l'exercice désespéré qu'il accomplit pour échapper à son voisin le font ressembler à un quadrille : « The short story almost has the shape of a reel with Flaherty's plodding to and from the laundromat, his stops at the red sign, his repetitions which function like refrains followed by the acceleration of the pace of the narrative in the end »³⁶⁰. Si la course chorégraphiée que Flaherty est en train d'effectuer lui donne des ailes, on comprend qu'il surestime ses capacités, car tout laisse à penser que la réalité le rattrape et qu'il est victime d'une crise cardiaque à la fin de la nouvelle³⁶¹.

Chez McCann, la qualité visuelle de quelques scènes où la danse s'invite suffit au lecteur pour intégrer l'intensité du moment que vivent les personnages. Quand

³⁵⁹ Susan Cahill, « Choreographing Memory: The Dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 76-77.

³⁶⁰ Marie Mianowski, « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015).

³⁶¹ Nous renvoyons ici à la page 105 de ce travail. Cette échappatoire que permet la danse se retrouve encore dans « Cathal's Lake », qui dépeint un personnage observant, sur le lac de sa propriété, des cygnes (qui sont les réincarnations des victimes du conflit nord-irlandais) en train de danser : « There goes Anna Pavlova, his nickname for his favourite swan, a cygnet which [...] would dance across the water, sending flumes of spray in the air » (*FSBR*, 180). La danse permet ici de mettre momentanément de côté la violence du quotidien.

l'amour entre Eleanor et Nathan Walker (*This Side of Brightness*) se mesure lors d'une promenade à vélo³⁶², la complicité entre ce même Walker et sa belle fille Louisa³⁶³ s'évalue autour d'une danse³⁶⁴ qu'ils nomment « crane-dancing » (*TSB*, 247). Enfin, les deux personnages amis de « Through the Field », disent à leurs familles combien ils les aiment après une journée de travail difficile, et les emmènent danser au beau milieu d'un champ :

Kevin gets me to stand at the end of the line and then he just starts walking through the field. Everyone just steps on along behind him, but pretty soon he gets to jogging and everyone jogs along behind him, brushing away the grass with their hands, until it gets faster and faster and we're hightailing through that field, the grass parting along in our way. I hear all the kids laughing, then Delicia giving a chuckle, then Ellie hollering something crazy. [...] My own body gets kind of loose and I find myself dancing through the field. I haven't danced like that since the club in Giddings burnt down (*FSBR*, 93).

3.2.2. Le message sur le corps exhibé

Dès lors que le corps sert un dessein artistique, il est immanquablement jugé, et son seul rapport avec les arts que l'on pourrait qualifier de « monstatifs » (tels que la photographie ou la danse) fait de lui un objet de critique dans la prose de McCann. En effet, la lascivité de certains personnages est communiquée au travers de leur intérêt pour la danse, comme le montrent trois nouvelles de *Fishing the Sloe-Black River* :

In 'Sisters', Sheona goes to dancehalls and so does Laura in 'From Many, One', as well as Moira and her sister-narrator in 'A Word in Edgewise'. Dancehalls are first and foremost places of amusement but dances or movements of bodies [also] trigger memories of the past³⁶⁵.

³⁶² « They weave along on bicycles. Eleanor's hair slips in a stream behind her. Walker balances the pigeon cages in the bicycle basket. They move in a strange tandem. There is a quality of waltz to the journey. Whenever she can, Eleanor directs her bicycle along a length of shadow, keeping the tyres within its width. Walker plays the game of avoiding the same shadow » (*TSB*, 72).

³⁶³ Qui se dégrade pourtant rapidement.

³⁶⁴ « She starts to move [...] her brown toes lyrical on the worn carpet. [...] Louisa dances, hands outstretched, arms in whirl, feet back and forth, the most primitive of movements, dissolving beyond the boundaries of her body [...] He lets the movement surround him, breath him, become him, ancestral and gorgeous » (*TSB*, 154-155).

³⁶⁵ Marie Mianowski, « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015).

Ces personnages se distinguent par leur sensualité, voire même une certaine lascivité : Sheona dit avoir eu très tôt de multiples rapports sexuels dans les endroits les plus improbables (*FSBR*, 2), Laura se produit régulièrement dans un club de strip-tease (*FSBR*, 114), tandis qu'Eileen se souvient des bals populaires qu'elle et sa sœur Moira ont écumés dès leur adolescence ainsi que des aventures qu'elles ont eues avec des soldats américains (*FSBR*, 157). Le lien entre danse et sexualité pourrait s'expliquer par la liberté que cette pratique artistique procure : « it frees bodies from any social constraint »³⁶⁶.

La libération sexuelle de Juanita (*Songdogs*), qui peut être constatée sur les photographies d'elle nue prises par son mari, lui vaut le mépris des voyeurs.

My father had taken them in the bedroom, nude [...] her stomach was smooth and dark, it held no creases, her legs curved softly, white sheets exposed small tufts of hair. Some shots were hazy beneath mosquito nests, so they took on a Victorian attitude of lounge and lust, as being peeped at through a curtain [...] a cheek propped up on a hand, the body a streambed running down from it, cavorting through bedsheets and a canyon of desire, once or twice a suggestion of quiet lechery, a tongue held out against a lip, fingers in a V around a dark nipple (*S*, 59-60).

Michael trahit sa femme et révèle au monde leurs moments intimes en faisant un ouvrage des clichés d'elle nue, qu'il commercialise sans l'en informer. Les mêmes yeux qui l'ont scrutée sur le papier glacé et se posent quotidiennement sur elle de manière lubrique ou dédaigneuse lui sont un supplice avilissant.

Moins qu'à l'exhibitionnisme pourtant, c'est à l'extimité que s'apparente l'attitude de Juanita, l'acte extime n'ayant pas pour but d'interpeler l'autre, mais relevant davantage du désir de rendre visibles certains aspects de soi normalement considérés comme intimes :

Cela consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur. [...] Le désir d'« extimité » est en fait au service de la création d'une intimité plus riche [...] Il nous faut pouvoir croire que *notre interlocuteur partage le même système de valeurs que nous*. C'est en effet seulement à cette condition que nous pouvons prendre le risque de lui confier quelque chose de nous-mêmes³⁶⁷ (nos italiques).

³⁶⁶ Marie Mianowski, « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». Michelle Ryan-Sautour, Gérald Préher et Bertrand Cardin (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, Art. Cit., p. 36.

³⁶⁷ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Editions Ramsay, 2001, p. 52-53.

En consentant à « partager » la passion de son mari en posant pour lui, Juanita utilise aussi son corps pour communiquer autrement, et « intimement » avec l'homme mutique qui partage sa vie.

Toutefois, la théorie de Roland Barthes nous conduit à comprendre que le message de Juanita ne peut qu'être faussé, car selon le critique, « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre »³⁶⁸. Le sujet qui a conscience d'être photographié se met en scène afin de ressembler à ce qu'il voudrait que le cliché rende : « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image »³⁶⁹. En d'autres termes, le sujet anticipe le mécanisme de la photographie et s'établit à l'avance en cliché.

Roland Barthes établit donc une différence entre la spontanéité du sujet oublieux du fait qu'il est photographié et l'attitude compassée de celui qui est conscient qu'il pose. Or cette idée transparaît dans *Songdogs*, car une dichotomie s'opère chez Juanita, selon qu'elle est consciente d'être photographiée ou non. La description du cliché sur lequel ne se sait pas photographiée la révèle dans toute son authenticité :

The young girl stood flagrantly in front of his camera, thick red lips, jutting cheekbones, small snub of a nose, an array of colourful clothes drawn around her. She wasn't performing for the camera – she was performing for him. She never asked to see the prints. There wasn't an ounce of vanity in her poses (S, 38).

Cette photographie, prise lors de la rencontre entre Juanita et Michael, laisse entendre que la femme tente de séduire l'homme plus que l'objectif. Son naturel est repris dans un autre cliché, notamment par le biais de la comparaison avec le fruit : « [she was] pulling on a pair of forest-ranger trousers which my father had borrowed from Delhart, with her surprise by the camera, breast exposed, mouth in the shape of a lemon (S, 108). Quand, au contraire, Juanita prend la pose, elle est présentée par son fils comme impériale (« She lies, as if on a throne » (S, 143)) ou tout bonnement outrecuidante : « My father took photos of Mam under bright streetlamps and flitting clouds, her eyes looking cocksure into the lens, hair thrown back like a horse's tail » (S, 56).

³⁶⁸ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie* (1980), *Op. Cit.*, p. 28.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

En contemplant les photographies qui la mettent en scène, Conor se demande quand et à quel point elle a pris conscience du danger qu'elle courait en se livrant de la sorte à une telle objectification :

When I first saw them – years ago now – they made me sick to the stomach. I hardly even realised it was her at first, and [...] I never again looked at them in the attic [...]. She almost seemed to leaf her way into the lens, a brooding silence of body, and acceptance of danger, and ability to become anything that he wanted her to become – and never once the feeling that she didn't want to do it (*S*, 59-60).

L'expression « to leaf her way into the lens » employée ici par Conor suggère efficacement son passage de sujet à objet, au bord de la dématérialisation. Peu à peu, Juanita souffre de ne représenter qu'un corps pour son mari, un objet *pour* l'art plus qu'un objet d'art. Sa soumission à la passion de son mari finit donc par la perdre, car tout laisse à penser qu'elle se donne la mort à cause de la photographie, littérialisant de la sorte les propos de Roland Barthes :

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre³⁷⁰.

Le recours au corps pour créer un lien avec l'autre se révèle malsain à bien des égards chez McCann, car certains personnages manquent de discernement quant au comportement approprié à adopter en société. Alors que le narrateur de la nouvelle « Along the Riverwall » laisse entendre avec légèreté que la promiscuité de la grande salle de l'hôpital où le personnage de Fergus se remet de son accident ne permet aucune intimité³⁷¹, le plaisir solitaire est présenté de façon plus dramatique dans *This Side of Brightness*, par l'aliénation qu'il engendre. Le personnage de Treefrog, lui, raconte qu'il a surpris des usagers de la bibliothèque dans laquelle il se réfugie les jours de grand froid en train de se masturber au beau milieu des autres :

Treefrog has seen men in the library take out their penises and flail them beneath the table [...] fumbling first with their flies and then delicately letting their members flop out. They look down as if they're about to speak into a microphone and then they change their gaze, stare intently into books as they begin to stroke themselves, so adept that the rest of their bodies hardly even quake. Once he saw a

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

³⁷¹ « A biker from Waterford shouted that someone had left a pubic hair in the French magazine that had circulated around the ward » (*FSBR*, 151).

businessman licking semen off his hand – he caught Treefrog’s eyes as he licked and grinned (*TSB*, 94).

Cette scène rappelle aussi la masturbation frénétique du protagoniste de la nouvelle « Hunger Strike » qui, alors qu’il observe une fille étendue sur la plage, se soulage derrière un rocher :

When she placed her arms behind her head to stretch, it gave him an erection. He disappeared behind a large rock and, unzipping, he cradled the length of himself in his hand. As he masturbated *he watched the girl stretching further, furrowing a line in the sand with her toes*. He locked his eyes on the back of her body and, when she put her arms behind her head and twisted her body once more, he cupped his other hand. He closed his eyes and bit his lip and, when he was finished, he tucked his penis away, darting a look around (*ETCM*, 80, nos italiques).

La pulsion conduit le garçon à projeter ses fantasmes sur la fille, qu’il pense intéressée : « They were whispering to each other some secret which the boy knew was about him » (*ETCM*, 80). Il fait d’elle une séductrice et interprète un mouvement qu’elle fait avec ses pieds selon son fantasme de pénétration.

L’exhibitionnisme de Nureyev (*Dancer*) n’est pas tant une façon de combler la solitude sociale qu’une volonté d’affirmer sa puissance. Si son métier de danseur étoile justifie qu’une attention particulière soit portée à son anatomie, sa concupiscence est également évoquée sans détour. Le personnage, qui se plaît à multiplier les relations éphémères, envisage tout à la fois son corps comme un véritable outil qui lui sert à accomplir les plus belles performances artistiques et comme instrument qu’il met au service de sa jouissance sexuelle. Cette approche utilitaire du corps comme un moyen de satisfaire pulsions et prouesses le conduit souvent à se donner en spectacle et à transgresser certaines limites. Il lui arrive de se déshabiller devant ses hôtes³⁷², de se mettre en scène publiquement pour prouver qu’il brille dans l’art du sexe³⁷³ ou même de jouer des tours à ses invités dont celui consistant à leur servir à leur insu un plat dans lequel il a ajouté sa propre semence : « [...] the day Rudi prepared a meal for his friends and mixed a little semen into the hollandaise sauce and called it a secret Russian recipe [...] Rudi is a living myth » (*D*, 234).

³⁷² « The night Rudi suspended himself naked from a million-dollar chandelier, the party where Rudi shaved his genitals with Andy Warhol’s razor » (*D*, 233-234).

³⁷³ « Victor watched Rudi blow six Frenchmen in a row, stopping for a glass of vodka between each » (*D*, 248).

3.2.3. Signifier autrement : le jeûne et le festin

La nourriture est souvent présentée de façon problématique dans l'œuvre de McCann, et les scènes qui décrivent les personnages en train de se nourrir sont quasiment inexistantes. Quand il arrive qu'elles s'attardent sur la nourriture, c'est pour signaler le problème que représente son absence ou son excès. Par exemple, une fois ostracisée, Zoli ne mange rien pendant les trois premiers jours de son errance³⁷⁴. Il semble ici que le jeûne ne soit pas le simple fait de l'errance mais qu'il coïncide aussi avec les premiers temps de l'abstinence artistique du personnage. En effet, l'interdiction pour la poétesse d'utiliser sa voix ou de se faire le porte-parole de sa communauté la pousse à ne plus solliciter cet endroit de son corps. Bannie et réduite au silence, elle n'utilise dans un premier temps sa bouche ni pour s'exprimer, ni pour manger. Elle finit toutefois par accepter d'ingérer la maigre collation que lui offre un fermier, dont elle doute d'abord des intentions, pour se remettre sur pieds : « Outside, the farmer has left two bread rolls and a tin cup half-filled with black tea. She picks up and sips and for a split second she wonders if it has, perhaps, been poisoned » (Z, 161).

Sarah Sceats justifie la méfiance à l'égard de la nourriture par le fait que l'aliment pénètre dans les endroits les plus intimes du corps, exposant de la sorte le mangeur à tous les risques : « Eating is an act of absolute trust. How can we know what is in the food we are given? We cannot even be sure of the qualities of the food we provide »³⁷⁵. La nourriture est par définition « autre ». Il s'agit d'un corps extérieur que l'on décide ou non de faire nôtre. Une fois en bouche, l'aliment fait partie de nous, il devient nous³⁷⁶. Si l'on ne peut nier que l'acte de manger signifie que le corps est altéré, voire même mis en danger, celui de jeûner représente une menace vitale non moins importante. La faim taraude les personnages errants de McCann leur causant

³⁷⁴ « I have been three days on the road, she thinks, and I have not eaten a single thing » (Z, 147). Dans cette partie du roman, Colum McCann semble exploiter le motif du jeûne tel qu'il est traité dans les romans ayant pour héros des personnages sillonnant les routes (*Don Quichotte*, *Jacques le fataliste*, *Les aventures de Roderick Random*, notamment).

³⁷⁵ Sarah Sceats, *Food Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, *Op. Cit.*, p. 2.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 1: « Physical boundaries are clearly crucial to food and eating activities as substances pass into, and out of, the body. Uneaten food is 'other', part of the world outside, but its status changes as it is taken in to the mouth, is chewed, swallowed, digested. [...] We live in a state of uncertainty about how much the self is influenced, changed, nourished or poisoned by what is taken in of the world, the extent to which people are defined by what they eat, or are affected by whoever provides their food » (nos italiques).

d'importants troubles d'ordre physique, notamment le dysfonctionnement de l'appareil digestif, qui permet de mesurer leur degré de sous-nutrition. Là où *Dancer* présente des soldats et des chevaux tiraillés par la faim sur le front³⁷⁷, *This Side of Brightness* dépeint un Treefrog dont le corps n'est plus habitué à assimiler de grandes quantités de nourriture et qui se tord de douleur³⁷⁸ : « [...] his stomach has shrunken so much that he can only eat half of the bagel » (*TSB*, 240). La famine est traitée dans son aspect le plus charnel avec les indigestions de Zoli, qui ne digère pas les graines qu'elle consomme pour survivre : « Zoli feels her stomach churn. [...] Her stomach gives. The stench of her insides. She turns her head to her shoulder, away from the filth » (*Z*, 151).

Dans « Sisters », l'anorexie conduit Brigid, la sœur de la narratrice Sheona, à sa mort. Enfant déjà, elle gaspille le pain en l'émiettant au vent dans la tourbière³⁷⁹ dans une tentative de reproduire ce qui semble être à sa sœur une parodie de rituel religieux eucharistique. Ce faisant, elle expose le corps symbolique du Christ à un nouvel acte de torture, car il ne se régénère pas dans l'acte de transsubstantiation, mais ne fait que se désintégrer lors du rituel manqué. De surcroît, en ne mangeant pas le pain, son casse-croûte du jour (*FSBR*, 2), c'est aussi son propre corps que Brigid sacrifie. Cet ascétisme de nature mystique est le seul moyen qu'elle ait trouvé pour tenter de remédier aux injustices sociales dont elle est témoin, mais son engagement auprès des plus démunis, dont elle veut épouser le mode de vie, finit par lui coûter la vie, car lorsque sa sœur la retrouve à la fin de la nouvelle, elle est sur le point de mourir de sous-nutrition. À ses côtés se trouve un morceau de pain, que Sheona essaie de lui faire manger, sans succès :

The toast is growing cold on a plate on the floor. I have no idea if she knows who I am as I feed her, but I have a feeling she does [...] She doesn't want to be fed. She hisses and spits the bread out of dehydrated lips. She closes her mouth on my fingers, but it takes no effort to pry it open. [...] I lay the toast on her tongue again. Each time it gets moister and eventually it dissolves (*FSBR*, 20).

Selon John Cusatis, Sheona essaie de renouer une dernière fois avec Brigid, dont tout l'a toujours éloignée : « the gesture suggests the ministering of the Eucharist and the

³⁷⁷ « The horses were so hungry that they hardly shat either » (*D*, 9) « [When the soldiers were in hospital] they were given food and water, but it tore through their intestines and made them sicker » (*D*, 12).

³⁷⁸ « A pang of hunger whistles through his stomach and rests in his liver [... he] curl[s] into himself, his stomach rumbling » (*TSB*, 33 et 187).

³⁷⁹ « She would tear up the bread like a sacrament » (*FSBR*, 2-3).

establishing of a spiritual communion with her sister »³⁸⁰. On peut y opposer tout de même qu'étant donné les réticences de Brigid et la dégradation de son état de santé, l'acte ressemble davantage à un dernier sacrement qu'à une communion entre les deux sœurs, et que le pain n'est finalement pas un vaisseau communicationnel satisfaisant. Il échoue non seulement dans sa fonction sustensive mais aussi dans sa fonction spirituelle et symbolique.

Les tensions individuelles prennent une dimension distinctement communautaire dans la nouvelle « Hunger Strike », où la nourriture est un facteur de division qui exacerbe la polarisation des clans. Le texte s'articule autour de la grève de la fin qu'a entamée l'oncle du protagoniste Kevin, emprisonné à *Long Kesh*. Sa démarche, pour laquelle Colum McCann s'est inspiré du mouvement des grévistes de la faim irlandais dans les années 1980, est, comme l'originale, très médiatisée. À défaut d'émouvoir les autorités britanniques, il scandalise la population, qui perçoit l'oncle de Kevin et ses camarades comme des martyrs. Bertrand Cardin suggère d'ailleurs un rapprochement entre la figure de Jésus et celle de l'oncle³⁸¹. Notons toutefois qu'au contraire du Christ que l'on prive de tunique, l'uniforme de l'oncle ne lui est pas retiré de force. Il choisit lui-même de s'en débarrasser, car il s'agit là de l'uniforme du prisonnier de droit commun, un accoutrement avilissant pour celui qui souhaite être considéré comme un prisonnier politique. L'oncle, qui utilise donc son corps comme le véritable vecteur d'un message politique visant à défendre ses droits, est perçu comme la victime sacrificielle d'un pouvoir hégémonique intransigeant.

Selon Bertrand Cardin encore, « la décision de ne plus s'alimenter [...] est un instrument de pression politique, une action délibérée qui place le gréviste dans un état de soumission à la décision de l'autre dont dépend sa vie »³⁸². Faire le choix de ne plus

³⁸⁰ John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 27-28.

³⁸¹ Ce que rappelle aussi Bertrand Cardin dans « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières ». Bertrand Cardin et Claude Fierobe ((éd.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine, Op. Cit.*, 2007, p. 174 : « L'oncle de Kevin, dont le visage photographié dans les journaux est, selon la narration, « comme sortie d'un livre de catéchisme » [« his uncle's face [...] looked like it belonged in some catechism » (*ETCM*, 56)], s'apparente clairement à une figure christique. A plus d'un titre en effet, son agonie ne manque pas de rappeler la passion du Christ. Le texte évoque le procès inique des conspirateurs et présente l'oncle comme un bouc émissaire [...] comme Jésus se voit ravir sa tunique, l'oncle en est réduit à s'enrouler dans une couverture [et comme le Christ, son acte] engage toute sa vie jusqu'à le perdre ».

³⁸² *Ibid.*, p. 166.

manger est donc clairement une réaction politique à la surdité du gouvernement britannique et un moyen d'expression face à la privation de parole. Le point de vue de Bertrand Cardin quant à « l'état de soumission » du gréviste par rapport au gouvernement britannique diffère de celui d'Anne Goarzin qui, dans un article sur le film *Hunger* de Steve McQueen, défend plutôt l'idée que les grévistes deviennent acteurs de leur emprisonnement et non plus seulement victimes de celui-ci :

what is pictured here is the process, central to the film, whereby the inmate's aesthetic status *changes from passive object of representation* (as well as object of political violence) *to performer* of his own visual "(Dirty) Protest" - a substitute for the failure of verbal discourse. The figure of the artist is later to change into a radical performer of the depletion of meaning -- at which stage the body itself becomes the canvas³⁸³.

Au travers des *Blanket Protests*, puis des *Dirty Protests* et finalement des grèves de la faim, le corps se dégrade toujours plus, et c'est tout le corps politique britannique qui est mis à l'épreuve à travers lui. Selon Eóin Flannery, les prisonniers ajoutent donc un degré de violence au conflit : « Rather than protest in the hope of a cessation of violence, the prisoners assumed control of the violence inflicted on their own bodies »³⁸⁴.

Dans un élan identitaire et solidaire avec son oncle, le personnage de Kevin commence à son tour à se priver de nourriture :

He had decided that he would not take food. When his mother wasn't watching he swept the chicken and rice off his plate and he stuck only to water [...] He would not eat until all his uncle's demands were given in to, the right to wear his own clothes, to have parcels and visits, to have remission restored, to refrain from prison work, to have free association. He didn't understand all demands but he whispers them aloud to the night anyway and he fought the pangs in his stomach (*ETCM*, 73-74).

Les demandes politiques que formulent les grévistes sont récitées comme des mantras par l'adolescent qui, avant de se lancer dans l'entreprise du jeûne, fait de cette bataille un acte de dévotion pieux et aveugle. Bien vite, l'entreprise devient grotesque à

³⁸³ Anne Goarzin, « Seeing *Seeing* in Steve McQueen's *Hunger* ». Llena Carmen Zamorano, et Billy Gray (éd.), *Nordic Irish Studies*, vol. 13, n°2, 2014.

³⁸⁴ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 124. La violence des faits, devenue si difficile à supporter pour les personnages de la nouvelle de McCann, se gère tant bien que mal par des plaisanteries, que le narrateur omniscient énonce : « There were jokes being made about very thin coffins » (*ETCM*, 125). L'humour noir sert d'exutoire pour faire oublier un instant le drame qui se joue, nous revenons sur ce point dans la sous-partie 1.2.1. intitulée « Rideau sur la réalité » (p. 365).

plusieurs titres. Tout d'abord, après seulement une matinée de jeûne, il en cherche les traces sur son corps : « On his bed that afternoon he stretched out his torso and thought about how flat his belly was becoming » (*ETCM*, 73). La préoccupation pour l'apparence physique pose l'expérience de l'adolescent en contrepoint du drame existentiel vécu par l'oncle. De plus, son jeûne ne dure pas. Kevin abandonne après une journée d'abstinence, et une ellipse amène le lecteur à comprendre que le protagoniste a succombé à une crise de boulimie :

His hands were sweaty and he switched the coins from hand to hand. You're the first customer in the morning, she said to him. He nodded and looked at his distorted reflection in the stainless steel frontpiece on the counter. It made his face alternatively thin and fat. He rose up and down on his toes and scrunched his face violently, then stopped when the girl behind the counter giggled.

When he finally came out of the chip shop he was weeping, the vinegar so pungent that afterwards he could smell it on his hands for days (*ETCM*, 75).

Enfin, il utilise la nourriture comme un jeu, signe évident qu'il n'a pas la maturité nécessaire pour mener à bien ce genre d'initiative hautement politique. Dès lors qu'il commence sa grève, il joue à la guerre avec sa fourchette qui devient pic et son couteau poignard :

les couverts, instruments liés à l'alimentation dans toute société civilisée, sont détournés de leur fonction première. En effet, Kevin utilise son couteau pour s'égratigner le bras, simuler un kayak flottant sur la sauce des haricots, façonner des pièces de jeu d'échec avec la mie de pain. Sa fourchette sert à ouvrir la boîte du jeu d'échec mais aussi à percer les yeux des personnages³⁸⁵.

Avec le pain, il crée un jeu d'échecs, et se sert des parties qu'il joue contre sa mère pour prendre symboliquement sa revanche sur un système politique qui le dépasse. La bataille se joue en miniature : il fait en sorte que la reine qu'il a façonnée avec de la mie de pain (son allégorie de la Reine d'Angleterre) soit mise en échec et, tel un Gargantua, la dévore cruellement :

³⁸⁵ Bertrand Cardin, « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières ». Bertrand Cardin et Claude Fierobe (dir.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine*, *Op. Cit.*, p. 171.

He held the chess piece high in the air, licked his lips and then, with great theatre, he ate it with a smile and a sort of savagery.
-That's what I think of the Queen, he said (*ETCM*, 122).

Convaincu que le jeu d'échecs pourrait permettre à son oncle de passer le temps en prison³⁸⁶, il suggère à sa mère de lui envoyer une notice pour utiliser le pain qu'on lui donne à manger afin d'en fabriquer un :

I'm going to write him a letter, said the boy.
[...]
And what'll you say?
I'm going to tell him how to make a chess set.
Your uncle would like that, she said.
He could use all the bread they give him.
Yes.
He could dunk it in water.
Yes he could (*ETCM*, 60-61).

Malgré la naïveté et les réflexes d'enfant de Kevin, le projet a ceci d'intéressant qu'il évoque immanquablement un texte de Stefan Zweig.

En effet, dans *Le joueur d'échecs* (1942), il est également question d'un jeu d'échecs envisagé sous l'angle politique en ce qu'il permet au prisonnier de se détacher des réalités de l'emprisonnement et de ne pas céder à la pression morale. Le texte de Stefan Zweig semble donc être un intertexte pertinent pour lire « Hunger Strike », un prisonnier politique répondant aux initiales de M.B., parvient à contrecarrer les plans des pouvoirs nazis. Cet avocat autrichien, emprisonné pour avoir dissimulé d'importantes sommes d'argent aux Nazis, réussit à voler dans les bureaux où il est interrogé un livre qui le sauve. L'ouvrage, qui s'avère être un manuel dans lequel sont reproduites des parties d'échecs disputées par des maîtres internationaux, lui permet d'affiner sa capacité à déjouer les pièges des interrogatoires. Après l'avoir longuement décrypté, le personnage tente de faire un jeu complet avec de la mie de pain (comme

³⁸⁶ « McCann did not base Kevin's uncle on any particular inmate although some of the details align him with Kieran Doherty, who, like the uncle, was the fifth to join the strike and was twenty-five years old. Doherty was also a skilled chess player who allegedly carved a chess board into the floor of his cell and played with paper chessmen [...] Like Doherty, Kevin takes part in both the blanket protest [...] and the dirty protest » (John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 115).

l'oncle de Kevin, M.B. ne mange pas³⁸⁷), mais y renonce bientôt en décidant de jouer mentalement les parties qu'il a apprises :

Puis je prélevai un peu de mie sur ma ration de pain et j'y modelai des pièces, un roi, une reine, un fou et toutes les autres. Elles étaient bien informes, mais je parvins, non sans peine, à reproduire sur mon drap de lit quadrillé les positions que présentait le manuel. Néanmoins, lorsque je tentai de jouer une partie entière, j'échouai d'abord les premiers jours, à cause de mes ridicules pièces en mie de pain que j'embrouillais continuellement, parce que je n'avais pu mettre sur les « noires » que de la poussière en guise de peinture³⁸⁸.

Comme l'oncle encore, la stratégie défensive que M.B. adopte contre les autorités finit par le mettre en danger. Quand l'oncle meurt de faim, M.B., qui s'ennuie tellement de connaître les combinaisons par cœur qu'il apprend finalement à jouer contre lui-même, devient schizophrène.

Alors que le refus de se nourrir est l'expression d'un message politique dans « Hunger Strike », le phénomène inverse peut être constaté dans *This Side of Brightness*, où l'ingestion excessive d'aliments empêche la parole de se sortir. Le personnage de Dancesca tente de masquer le manque de communication avec son beau-père en préparant d'importantes quantités de nourriture lors de chaque dîner : « Dancesca creates big dinners to punctuate the evening hush » (*TSB*, 225). Les mets remplacent les mots et la bouche agit « d'une manière réceptive (l'incorporation) » plutôt que « d'une manière productive (expression, parole) »³⁸⁹. La nourriture a cette même visée compensatoire dans *Let the Great World Spin*, puisque Gloria compose avec le silence de la solitude en mangeant : « Alone. Surrounded by packets of Velveeta

³⁸⁷ « Parfois, mon repas était encore intact le soir dans son écuelle, car j'en oubliais de manger. Je n'avais qu'une soif effroyable, due sans doute à ce jeu fébrile et à ces perpétuelles réflexions » (Stefan Zweig, *Le joueur d'échecs* (1943), Paris, Le livre de poche, 2013, p. 16).

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁹ Karin Becker et Olivier Leplatre (dir.), *Écritures du repas : fragments d'un discours gastronomique*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 9.

and saltines, trying hard not to remember, switching channels and crackers and cheeses so the memories didn't get me. I watched my ankles swell » (*LGWS*, 314)³⁹⁰.

Mais il arrive aussi que manger ravive momentanément la parole des personnages mccanniens, comme c'est le cas dans *Songdogs*, où Lyons, qui est d'une nature peu communicative, se transforme en personnage logorrhéique lors d'un repas extraordinairement abondant :

'I'm fucken starving, young fella, come on, let's go'
[...] My father rattled on, intermittently stopping for a cough or to blow his nose, the words flowing from him again » (*S*, 151-152).

Le fils Conor s'étonne de voir son père habituellement mutique et petit mangeur s'exprimer aussi longuement et avec autant d'intensité à mesure qu'il dévore. Il y a corrélation entre la quantité de mots et celle de nourriture. Par exemple, lors de son intronisation dans sa belle-famille, qui a lieu autour d'un banquet, Lyons et Juanita inventent un mensonge dont la taille est proportionnelle à la quantité de nourriture ingérée. En effet, ils font passer Lyons pour un célèbre révolutionnaire qui a combattu dans le bataillon européen de Saint Patrick, aux côtés de l'armée mexicaine durant la guerre américano-mexicaine de 1846 à 1848 :

Later that week, the young girl invented some fabulous lie about how my father was related to John Riley, an Irishman who had commanded the San Patricio Battalion in the Mexican War. My father was hailed as an incarnate revolutionary, though he had never heard of Riley before. He put a red necktie over a white t-shirt to go to the house (*S*, 37).

Ce portrait de Lyons en révolutionnaire est d'autant plus ironique que l'on sait qu'il a combattu auprès des Nationalistes franquistes :

He was almost twenty-one when he stood in a Fascist camp [...] Within a few days, the bombs started again. Fires raged in Madrid. The joke was that the Communists could make toasts. My father stood in the camp, a holy medal at his throat [...] My father watched [the siege of Madrid] through the eye of a camera [...] Flecks of snow melting into the uniform of Franco (*S*, 17-18) He had no politics, my father,

³⁹⁰ Cet engouement désespéré pour la nourriture calorique suscite chez elle une gêne évidente : quand elle ne se perçoit pas comme un vulgaire contenant (« “If I have another doughnut, Claire [...] I'll spill out into the street” » (*LGWS*, 292)), elle essaie de cacher le poids de ses kilos en trop : « I was careful to take the end of the bed where there was most support – I didn't want it creaking [...] I could feel a case pins and needles coming on. [...] I guess I was grimacing a little, moving my body, making too much noise. [...] I tried hard not to make it seem like I was fidgety and awkward both [...] my body giving me a hard time » (*LGWS*, 292-294).

he was only a photographer, shooting visions, but he placed the holy medal at his neck for safety. On one of the Leicas he pasted a portrait of Franco. He didn't care about the man – it was just a convenient blur to him, a safe passport, a foxhole (S, 20).

Conor raille la faiblesse de son père, qu'il dépeint comme un homme sans conviction et opportuniste, prêt à tout pour se faire accepter sur le front d'abord, puis par la famille de celle qu'il convoite. Au lieu de laisser dire Juanita, il ajoute lui-même une part de mensonge et s'invente une vie qui le lie davantage au révolutionnaire Riley, un illustre inconnu pour lui mais aussi un faire-valoir qui lui permet d'emporter l'adhésion de toute la tablée :

Laughter rang out around the small adobe house when a cooked rabbit was laid in the centre of the table and the mother stuck a knife into its belly, where it vibrated for a moment. Fresh maize tortillas were laid out in front of him, with large amounts of beans. Drink was slurped from the neck of dark earthenware jars. Songs were swapped and *more lies told*. My father assured the mother, in his broken Spanish, that Riley had been born in his own household in Ireland, generations ago (S, 37, nos italiques).

La tension entre évidemment et remplissage que nous donne à lire McCann indique que les comportements relatifs à l'alimentation sont extrêmes ici comme dans le reste de son œuvre.

3.2.4. Circularité, accumulation et surenchère : du mot à la matière

Comme si elles visaient à pallier le manque de scènes de repas, les métaphores évoquant la nourriture sont légion dans les textes de McCann, et elles se relèvent de ce que Clément Rosset théorise comme étant « la grandiloquence » :

[...] La grandiloquence signal[e], entre le réel et sa représentation, un écart critique : non un certain écart – car c'est le propre de toute représentation, qu'elle soit littéraire ou de tout autre ordre, que de différer de ce qu'elle représente – mais un écart maximal impliquant destruction et disparition de la chose représentée. [...] Les mots qui servent à apprécier la réalité modifient celle-ci au point de la rendre méconnaissable, ou plutôt de la rendre entièrement autre. [...] La grandiloquence constitue ainsi une sorte d'impérialisme absolu du langage, de triomphe de la représentation et, par voie de conséquence, de dénégation implicite de toute espèce de réalité³⁹¹.

³⁹¹ Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Editions de minuit, 1977, p. 104-105.

Par exemple, le gâteau que Tillie achète à Corrigan (et la démarche prend les airs d'un événement tant le pouvoir d'achat de la prostituée est faible) lui semble digne d'une pièce-montée : « I bought him a cake [...] It was covered in cherries, musta been a million and six cherries on it » (*LGWS*, 224). Il n'est guère surprenant que ce soit dans les contextes personnels les plus difficiles qu'apparaisse le choix de la grandiloquence, qui représente une façon de combler le manque et de nier la réalité, au moins le temps du discours.

Les métaphores liées à l'abondance de nourriture servent aussi à exprimer le désir dans les textes de McCann, ce que Sarah Sceats perçoit comme une tendance qui dépasse la littérature :

The food is *a currency of love and desire*, a medium of expression and communication. [...] From infants' sticky offerings to anniversary chocolates, from shared school lunch boxes to hospital grapes, the giving of food is a way of announcing connection, goodwill, love. For friends food may be an expression of support or an invitation to celebrate; for lovers there is an intimate, sexual subtext, appetite incorporated into sexuality³⁹².

Il est donc logique que l'appétit de découverte de Lyons et Juanita (*Songdogs*) soit évoqué par l'expression « They took a bus across a huge slice of America » (*S*, 85) ou que la petite fille de Tillie, Jaslyn, se félicite de sa rencontre avec un homme qu'elle apprécie beaucoup en employant des références alimentaires : « It is the first time in years that she's opened herself to a stranger. It's as if she has bitten into the skin of an apricot » [...] « the skin of it, the savor the sweetness » (*LGWS*, 330 et 349). La métaphore prend tout son sens lorsqu'on comprend que Jaslyn n'est pas appréciée au travail, et que son abstinence sociale est donc assimilée à la perte du goût et de la douceur des textures alimentaires. L'amour que les prostituées portent au prêtre qui facilite leur survie dans le Bronx s'exprime par la convocation de substances addictives : « Jazzlyn used to say she loved him like chocolate » (*LGWS*, 226) « We love him like chocolate. We love him like nicotine » (*LGWS*, 29). Leur amour pour lui prend même la forme d'un désir cannibal lorsqu'elles fantasment de le manger : « he was super-delicious [...] I ate him whole [...] I spread him on my pancakes and sucked him down with coffee » (*LGWS*, 224). Le désir est aussi figuré grâce à l'aliment dans

³⁹² Sarah Sceats, *Food Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, *Op. Cit.*, p. 11 (nos italiques).

les scènes priapiques de *Dancer*: « [...] and everyone fucking, flesh sandwiches » (*D*, 249)³⁹³.

La démesure des personnages mccanniens se traduit souvent en termes de nombres. Ainsi, quand dans « Everything in This Country Must », Katie s'inquiète de ne pas voir son père remonter à la surface alors qu'il a plongé sous l'eau pour sauver leur cheval, elle pense la chose suivante : « Father dipped under and he stayed down as long as yesterday's yesterday » (*ETCM*, 5). L'exagération de la durée, avec le temps qui devient une donnée subjective, trahit ici l'angoisse de la jeune fille mais également le décalage entre les deux personnages, car l'adolescente reproche à son père son inaction³⁹⁴. Un fossé non moins irréductible se creuse entre la prostituée Tillie et l'un de ses clients, dont elle moque l'absence de relations sexuelles depuis une quarantaine d'années, ce qui, à l'en croire, est un laps de temps aussi long que celui qui la sépare du Paléolithique inférieur : « Says he hasn't been with a woman since the Great Depression, which is like eight hundred million years ago [...] The funny thing is, the old guy, he's about nineteen hundred years old at least » (*LGWS*, 226-227).

La beauté des corps est également estimée en termes de nombres. Les expressions « Makes you look like a million dollars » (*FSBR*, 169) et « I had legs a hundred miles long and a booty to die for » (*LGWS*, 202) rajoutent de la valeur au corps et représentent une échappatoire comique à des circonstances sordides, car l'extraordinaire des nombres fait oublier un temps que les corps sont ici une dépouille et celui à valeur marchande d'une prostituée maltraitée (d'où, précisément, l'intérêt pour les nombres).

Les personnages mccanniens ont donc une propension à dépouiller les mots de leur valeur significative, et le phénomène se confirme lorsqu'ils sont répétés jusqu'à

³⁹³ Cette scène laisse toutefois aussi entrevoir le désengagement sentimental et émotionnel que l'acte sexuel implique, et qui se retrouve chez Tillie (*Let the Great World Spin*), qui ne supporte plus la suffisance de ses clients et se prend à imaginer leurs pensées pendant le rapport sexuel : « I got a dick as long as a Third Avenue menu. [...] They fuck you like they're doing you a big favor » (*FSBR*, 218). En établissant une comparaison scalaire entre la prétendue longueur de leur pénis et celle des menus des restaurants huppés sur la célèbre avenue de Manhattan (qui concerne la carte en tant que support papier, lequel expose une liste sans fin de mets variés), elle fait du corps humain un vulgaire objet de consommation. Elle réitère ce genre de comparaison ici : « When I got the trick to shower, I'd soap him all over and watch the dough rise. You'd say to him, "honey, I want some'a that bread." Then I brought him to the oven, where he just about popped » (*LGWS*, 204).

³⁹⁴ Pour plus d'informations, consulter la sous-partie 2.2.1. intitulée « Dégradation de la figure paternelle » (p. 120).

devenir stériles. Souvent, les phrases prononcées sont explétives au point de ne plus rien apporter au sens et de ne faire que meubler la page et l'espace sonore. C'est le cas dans *TransAtlantic* où l'occurrence de deux paragraphes qui présentent des répétitions lexicales porte d'une part sur l'enfance difficile de Lily Duggan et les sévices sexuels qu'elle a subis³⁹⁵, d'autre part sur les victimes des Troubles que le sénateur Mitchell n'a de cesse de dénombrer :

They never fought the wars but they suffered them, blood and bone. How many times has he heard it? How often were there two ways to say the one thing? My son died. His name was Seamus. My son died. His name was James. My son died. His name was Peadar. My son died. His name was Pete. My son died. His name was Billy. My son died. His name was Liam. My son died. His name was Charles. My son died. His name was Cathal (*T*, 111).

Ces paroles qui semblent tourner à vide prennent tout leur sens quand on considère le contexte dans lequel elles sont prononcées. Elles ont en effet partie liée avec un événement traumatique, dont l'après-coup se caractérise précisément souvent par le phénomène de répétition : « compulsive repetition is a response to trauma »³⁹⁶.

L'état de choc de la protagoniste de la nouvelle « A Word in Edgewise » après la mort de sa sœur se manifeste aussi par le psittacisme. Lorsqu'elle s'adresse au cadavre de celle-ci, qu'elle est en train de préparer avant l'enterrement, elle essaie de se projeter sans elle :

You know what *I'm going to* do next week? Here's what *I'm going to* do. *I'm going to* buy a packet of sunflower seeds. That's what *I'm going to* do. To hell with everything else. Down in McKenna's. *Going to* go to McKenna's, buy myself a little trowel and some fertilizer. That's what *I'm going to* do. Wear my old clogs and my big hat. Walk out to the chestnut tree. Plant the seeds, away from the shade. Then sit back and watch them grow. Everyday. And if anybody comes along with a snippety-snip, I'll knock them arse-over-backwards into the middle of next week. And that's a promise. From me to you. Water them everyday. Now let me just step back here and have a look at you. Just *going to* step back. Water them everyday. Ah-ha. Just *going to* stand here. Just a moment now. That's what *I'm going to* do (*FSBR*, 171, nos italiques).

³⁹⁵ « Her father drank. Her mother drank. Sometimes it seemed that the rats drank, the doors drank, the lintels drank, the roof drank, too. She was brought into bed between them, mother and father. A tenement house. The bedboard rattled. She lost a child. Fourteen years old » (*T*, 172).

³⁹⁶ Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, *Op. Cit.*, 2007, p. 26.

On distingue ici la tension qui se joue entre la volonté d'aller de l'avant (avec l'utilisation de la tournure périphrastique « to be going to ») et la difficulté que la planification représente (avec la répétition de la tournure, une entrave symbolique au déroulement des projets). Le rythme *staccato* du paragraphe donne l'impression que le personnage d'Eileen est logorrhéique, ce dont elle prend conscience plus loin : « Anyway, here I am rambling away as usual (*FSBR*, 163) [...] I'll come out there and run my mouth off as usual. Now, I better get a grip of myself, because I promised myself I wasn't going to cry [...] Talking like a runaway train, I am » (*FSBR*, 170). Les mots jouent un rôle de barrage pour le flot de larmes contenu.

C'est indéniablement dans *Let the Great World Spin* que domine le phénomène de la reprise en boucle des mots, ce qui n'est pas pour surprendre dans un roman qui traite indirectement des attentats du 11 septembre³⁹⁷. En effet, la compulsion de répétition est particulièrement notable au lendemain du drame :

The events of September 11 are an example of this traumatic disruption to the linearity of time and expectations. Television viewers around the world heard reporters [...] struggling to find words to describe what had happened [...] The newsrooms responded in the main by replaying over and over again the point of impact and, later, the images of the collapse of the towers [...] ³⁹⁸. The result was a [...] compulsion self-gorging on [...] images. [...] On average, Americans watched eight hours of television news coverage on September 11 ³⁹⁹.

Le déferlement visuel et cru de l'après-11 septembre transparaît dans l'un des flux de pensées de Claire qui imagine toutes les façons dont son fils aurait pu mourir :

Death by drowning, death by snakebite, death by mortar, death by bullet wound, death by wooden stake, death by tunnel rat, death by bazooka, death by poison arrow, death by pipe bomb, death by piranha, death by food poisoning, death by Kalashnikov, death by RPG, death by best friend, death by syphilis, death by sorrow, death by hypothermia [...] (*LGWS*, 113).

Dans le paragraphe intégral, l'expression « death by » est utilisée soixante-dix-neuf fois, alors qu'une liste des compléments circonstanciels de manière aurait été suffisante après la première locution. Mais pour ce qui est du ressort métatextuel, la liste contribue à souligner le mal-être de Claire, chez qui la mort est devenue une obsession.

³⁹⁷ Voir ce qu'en dit Colum McCann page 232.

³⁹⁸ Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, *Op. Cit.*, p. xiv.

³⁹⁹ Dana Heller (éd.), *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, Hampshire, Palgrave, 2005, p. 6-7.

Dans le même roman, Tillie est tout aussi dépourvue de parole fonctionnelle, et ses pensées sont ressassées comme un disque rayé :

I spent the last seven years fucking in the inside of refrigerator cars. I spent the last seven years fucking in the inside of refrigerator cars. Yeah. I spent the last seven years fucking in the inside of refrigerator cars (*LGWS*, 219-220).

You're manic-depressive and you're manic-depressive too and you, you're definitely manic-depressive, girl. And you over there in the corner, you're just plain fucking depressive (*LGWS*, 235).

L'absence de linéarité, qui se traduit par un entrelacs de fils de pensées entrecoupé de mots redondants, est indicatrice de l'obsession du personnage pour ses propres manquements et révélatrice du traumatisme que la mort de sa fille a généré chez elle. Quand le dialogue et l'interaction ne sont plus possibles entre les personnages, certains déploient leur parole pour le lecteur. Même lorsqu'elle dysfonctionne, celle-ci est révélatrice. En effet, si la répétition de termes en boucle ne semble donner aucune information nouvelle au lecteur, il s'avère qu'elle « confère à ce qui est dit une pression accrue »⁴⁰⁰.

Dans un environnement où les sons prévalent, deux formes de communication se distinguent chez McCann : le langage corporel d'une part ; le silence d'autre part, qui « se fait entendre »⁴⁰¹ et représente « une pause qui renforce le dire »⁴⁰². Comme la répétition, le silence « rehauss[e] la puissance évocatrice du langage »⁴⁰³, lequel « continue à réverbérer »⁴⁰⁴. Mais le silence n'est pas simplement au service de la parole ; il n'est pas que son faire-valoir. Il est communication à lui seul, tout aussi

⁴⁰⁰ Aline Bruna-Murel, *Silences du roman : Balzac et le roman contemporain*, Amsterdam, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 10.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 111.

⁴⁰³ Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, *Op. Cit.*, p. 2.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 22. Giorgio Agamben tient à peu près les mêmes propos : « Là où finit le langage, ce n'est pas l'indicible qui commence, mais la matière de la langue » (Giorgio Agamben, « Idée de la matière ». *Idée de la prose* (1985), Paris, Bourgois éditeur, 1998, p. 19-20).

valable que la parole : « silence itself, the things one declines to say or is forbidden to name [...] is less the absolute limit of discourse, than an element which functions alongside the things said, with them and in relation to them »⁴⁰⁵. Certains y voient même plus de potentialité que dans la parole : « [...] il est lieu d'abondance, lieu de plénitude et de l'infini. Puisqu'il est sans forme, sans consistance, sans limites précises, le silence déjoue toute figuration, se dérobe à la saisie, restant éternellement fluctuant et fuyant »⁴⁰⁶, il est « la seule vraie communication [...], le langage authentique »⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Jaime Morrison, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance », in *The Yale Journal of Criticism*, vol.15, n°1, printemps 2002, p. 174.

⁴⁰⁶ Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Op. Cit., p. 11.

⁴⁰⁷ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Op. Cit., p. 67.

TROISIÈME PARTIE :

L'IMPLICATION DU LECTEUR DANS LE TEXTE

CHAPITRE 1 : TRADUIRE L'URGENCE DE LA CRISE

*It's the job of literature to confront
the terrible truths [...] It's also the job
of literature to make sense of
whatever small beauty we can
rescue from the maelstrom¹.*

Colum McCann

Les textes de McCann sont sous-tendus par la représentation problématique de la crise. Ils sont tous fondés sur des événements également intenses. L'événement est

ce qui arrive, ce qui advient ; il est devenir, c'est-à-dire du côté des incorporels. Au sein de la proposition, il est exprimé par le verbe. L'urgence sera donc un événement qui s'impose de lui-même, c'est-à-dire un *devenir qui heurte*, qui rompt l'enchaînement normal des causes et des effets, ou bien l'amène à un degré tel que la nature même des choses en est changée².

Il est aussi rupture, et se définit essentiellement par son caractère insaisissable. Lorsqu'il devient urgence, il se pare d'un degré supplémentaire d'intangibilité et de violence : il devient brisure.

McCann place l'urgence au cœur de sa prose, notamment dans *Let the Great World Spin*, où tous les personnages font l'expérience d'un tournant critique dans leur existence. Le funambule est saisi en plein accomplissement de la performance artistique de sa vie ; Fernando est sur le point de prendre une photographie susceptible de le faire percer dans le monde artistique ; Ciaran et Adelita voient mourir un être cher ; Lara est

¹ Colum McCann, « Foreword ». Roy Scranton et Matt Gallagher (éd.), *Fire and Forget: Short Stories from the Long War*, Boston, Da Capo Press, 2013, p. vii.

² Clément Auger, « De l'urgence à la satire ancienne : autour d'une littérature en rapport avec l'événement ». *Revue Adhoc*, n°2, « L'Urgence », 6 juin 2013 [consulté le 25 juillet 2015]. <<http://www.cellam.fr/?p=4133>>

impliquée dans un accident mortel ; Gloria et Claire, qui ont perdu leur(s) fils sur le front vietnamien, voient leur solitude s'épaissir ; Solomon, dont le fils vient aussi mourir, traverse une crise professionnelle ; Jaslyn se prépare à assister à la mort de celle qu'elle considère comme sa deuxième mère ; et Tillie, dont la fille vient d'être tuée, se fait emprisonner et est sur le point de se suicider.

Son écriture est celle de la crise, un moment « qui marque une discontinuité »³. L'avènement de la crise bouleverse tous les repères, même temporels. Une fois la continuité rompue par le « changement brusque et décisif dans le cours d'un processus »⁴, la perception du temps n'est plus la même. Le temps est suspendu et *chronos* (le temps linéaire, continu et chronologique) fait place à *kairos*, le temps « ponctionné sur un continuum temporel ordinaire, [...] un moment à la fois critique et décisif, où tout se joue potentiellement »⁵.

La « représentation du même »⁶ au sein de *Let the Great World Spin* (et dans l'ensemble de l'œuvre de McCann), transparaît dans la récurrence et la similarité des situations d'urgence. Elle soulève ce qui semble être une impossibilité de l'auteur à résoudre les problèmes dans ses textes⁷. Ce retour du même figure parfaitement les effets de la crise quand elle se produit en dehors de l'*artefact* littéraire, car il « se présente [...] à nous comme un empêchement de l'ordre de la pensée, comme une perturbation dans l'engrenage qui a toujours tourné, rempli son office, offrant une illusion d'éternité, et qui soudain grippe, claudique, ou craque »⁸. La distance avec laquelle la crise est envisagée dans les textes de McCann, son absurdité parfois, sont des indicateurs supplémentaires des difficultés que suscite sa représentation littéraire.

³ Paul Ricœur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? ». *Revue de théologie et de philosophie*, n°280, 2008, [consulté le 11 janvier 2014]. <<http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>>

⁴ René Kaës et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, p. 14.

⁵ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, *Op. Cit.*, p. 93.

⁶ Ceci est une composante du titre de la thèse d'Anne Goarzin, « Représentations du même dans les romans de John McGahern », *Op. Cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ Clément Auger, « Introduction : une autre crise ». *Revue Adhoc*, Art. Cit.

1.1. Au cœur des ténèbres psychiques

Chez les personnages mccanniens, la crise a des conséquences biologiques⁹ et psychiques, qu'une incursion au cœur de leurs pensées nous permet d'évaluer. En écrivant la paranoïa et le dédoublement, McCann souligne « la menace mortifère [et l'] attaque vitale »¹⁰ qu'engendre la crise. Le dérèglement qu'elle provoque « s'accompagne [en effet] du sentiment intense d'une menace pour l'intégrité de soi »¹¹. L'auteur s'efforce de rendre accessibles au lecteur les pensées de ses personnages qui, souvent, luttent pour ne pas se perdre dans les méandres de l'existentialisme et ne pas s'abîmer dans les affres de la folie¹². Pour ce faire, il a recours à plusieurs techniques, notamment celle qui consiste à faire de ses romans des textes qui ressemblent à des nouvelles. La fragmentation du texte romanesque en histoires presque toutes consacrées à des personnages différents a ceci de particulier qu'elle rapproche ses romans des recueils de nouvelles, dont l'unité est parfois assurée par ce que Milan Kundera appelle des « agrafes »¹³. Ce terme qualifie « les éléments sémiologiques qui semblent migrer et circuler entre les nouvelles d'un même ensemble »¹⁴, tels que la récurrence d'un même personnage, d'un même lieu ou du même genre d'intrigue. Si les personnages changent selon les différents récits dans les romans de McCann, des agrafes thématiques les lient entre eux.

⁹ L'analogie entre le phénomène de crise et l'altération de l'état de santé est précisément faite par Paul Ricœur : « La crise est le moment d'une maladie caractérisée par un changement subit où la pathologie cachée se révèle et où se décide l'issue en bien ou en mal de la maladie » (Paul Ricœur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? ». *Revue de théologie et de philosophie*, Art. Cit).

¹⁰ René Kaës et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Op. Cit., p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² Il est fait mention de la folie qui menace dans « Hunger Strike » : « His mother said she wondered sometimes if everyone had dropped small pieces of their sanity here and there, lost them, so that the whole world had gone mad, and things had fallen asunder » (*ETCM*, 92). La folie est aussi évoquée dans la nouvelle au titre évocateur, « Around the Bend and Back Again » : « This place is driving me around the bend » (*FSBR*, 129). Dans *Let the Great World Spin*, les pensées de Claire trahissent aussi son état tangentiel :
Control yourself, Claire.
I shall not fall apart.
No (*LGWS*, 84-85).

¹³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Op. Cit., p. 109.

¹⁴ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 72.

1.1.1. Texte court et kairos dans *Let the Great World Spin*

Dans *Let the Great World Spin*, la proximité formelle entre le roman mccannien et le recueil de nouvelles se couple au traitement particulier qui est fait du temps. L'une des caractéristiques de la nouvelle est qu'elle « nous offre un cristal temporel, [...] et rassemble la totalité du temps dans l'intuition de l'instant »¹⁵. Or il se trouve précisément que toutes les histoires de *Let the Great World Spin* sont consacrées à une seule journée : un mercredi d'août 1974¹⁶. De plus, dans les nouvelles, le temps est généralement suspendu, de sorte qu'on perçoit une relégation au second plan du *chronos* au profit du *kairos*.

Roland Barthes parle de « la puissance absolue de mutation »¹⁷ du *kairos*, qui a pour effet de transformer le personnage irréversiblement :

Le héros d'une nouvelle vit un conflit inattendu, une crise fortuite, la montée d'une fièvre même si en apparence il ne se passe rien. Lui se passe. Il traverse, sous nos yeux, une ligne de démarcation. Il subit une métamorphose. Il ne sera plus jamais le même¹⁸.

Le centrage sur le *kairos* entraîne un processus de dilatation (ou d'expansion¹⁹) de la prose, lequel suit précisément une logique d'« écriture de la pause »²⁰ et concourt à disséquer quelques moments de l'existence d'un personnage²¹.

Les séquences des récits qui relatent ces moments de crise fonctionnent comme autant de « nouvelles-instant », dans lesquelles

¹⁵ Jean-Jacques Lecercle, « Esquisse d'une théorie de la nouvelle ». *Trame et Filigrane*, Annales du CELCE, Université de Savoie, n°16, 1993, p. 6. Dans *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 92, Florian Tréguer exprime la même idée : « il est dans la nature de la nouvelle de rabattre le traitement du temps sur le moment ».

¹⁶ Nous voyons en ce choix narratif un clin d'œil de McCann au *Bloomsday* Joycien.

¹⁷ Roland Barthes, *Le neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p. 219.

¹⁸ Pierre Mertens, *Pour la nouvelle*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 21-22. Terry Eagleton va dans ce sens dans *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, New York, Verso, 1995, p. 150 : « The short story turns on a moment of revolt or revelation which is hard to totalize or sustain ».

¹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Op. Cit., p. 26.

²⁰ Florian Tréguer (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 89.

²¹ *Ibid.*, p. 92.

[...] l'auteur s'efforce de capter un moment donné dans ce qu'il a de proprement déterminant et de décisif, en tant que point de rupture dans l'intrigue ou vacillement intérieur de la conscience du protagoniste – irruption du doute, remise en cause soudaine des certitudes²².

L'intrusion dans le mécanisme réflexif de certains personnages a pour effet d'éclipser l'action, constat que l'on peut faire dans la section consacrée à Tillie. Du fond de sa cellule, elle repense aux multiples surnoms qu'elle a endossés, témoins des rôles qu'elle a joués pour s'adapter aux milieux dans lesquels elle a évolué : « Tillie Henderson alias Miss Bliss alias Puzzle alias Rosa P. alias Sweet-Cakes » (*LGWS*, 198). Amante, prostituée, amie, ennemie, fille, mère, grand-mère, victime, coupable : Tillie n'a eu de cesse de changer d'identité, au point d'y perdre sa stabilité individuelle et la stabilité sociale qui aurait fait d'elle une mère responsable. L'expression « I'm a fuck-up » revient une dizaine de fois²³, tel un grain de sable qui viendrait faire dysfonctionner les rouages du texte.

Le lecteur comprend que le personnage, qui n'arrive pas à surmonter la perte de sa fille, envisage de se suicider, et ses dernières pensées sont marquées par la culpabilité et les remords : « Why did I do what I done to Jazzlyn? [...] Sometimes I want to stab my heart with a stiletto. [...] I was a junkie then. I guess I always have been. That ain't no excuse » (*LGWS*, 234-236). La culpabilité de Tillie indique ainsi que, plus qu'avec le deuil, c'est avec ce que Sigmund Freud et Paul Ricoeur ont défini comme étant la mélancolie, qu'elle est aux prises :

À la différence du deuil, où c'est l'univers qui paraît appauvri et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même qui est proprement désolé : il tombe sous les coups de sa propre dévaluation, de sa propre accusation, de sa propre condamnation, de son propre abaissement²⁴.

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse [...] et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente

²² René Godenne, *La nouvelle* (1974), Paris, Honoré Champion, 1995, p. 108-111.

²³ *LGWS*, 202, 210, 211, 212, 214, 216 et 220. De plus, l'expression « I crack myself up/I'm cracking myself up » (*LGWS*, 206 et 208), qu'elle utilise à plusieurs reprises, est assez ambiguë pour signifier à la fois l'éclat de rire (elle l'emploie dans le cadre des scènes amusantes qu'elle se remémore) et la fissuration psychique.

²⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Op. Cit.*, p. 88.

délirante du châtement. [...] Le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas²⁵.

Chez le personnage de Tillie, la « dévaluation » mène à l'auto-« condamnation » et au « châtement » auto-infligé, qui se soldent par la mort.

La section consacrée à Claire illustre aussi parfaitement le fonctionnement de la nouvelle-instant. L'usage de la focalisation zéro la met en scène dans une situation de tension extrême qui représente pour elle un tournant depuis la mort de son fils. En effet, pour la première fois, elle s'apprête à recevoir les femmes qu'elle a rencontrées aux réunions du groupe qui l'aide à surmonter son deuil. En plus de devoir se préparer psychologiquement à partager avec elles son intimité et les souvenirs qu'elle a de son fils, elle redoute leur réaction quant à son train de vie :

But it's only an apartment anyway. An apartment. Nothing more. Silverware and china and windows and trim and kitchenware. Only that. Nothing else. Homespun. Ordinary enough. What more could it be? Nothing. Let me tell you, Gloria, the walls between us are quite thin. One cry and they all come tumbling down. Empty mail slots. Nobody writes to me. [...] The doorman downstairs in his white gloves and creased trousers and epaulets, but just a little secret between you and me: he doesn't use deodorant.

A quick shiver splits through her : the doorman.

Wonder, will he question them too much? Who is it today? Melvyn, is it? The new one? Wednesday. Melvyn, yes. If he mistakes them for the help? If he shows them to the service elevator? Must call down and tell him. Earrings! Yes. Earrings.

Quick now. [...]

-Melvyn?!

-Yes, Mrs. Soderberg? [...]

-I have some friends dining with me this morning.

-Yes, ma'am.

-I mean, they're coming for breakfast.

-Yes, Mrs. Soderberg.

She runs her fingers along the dark wainscoting of the corridor. *Dining?* Did I really say *dining*? How could I say *dining*? [...] She feels a flush of shame to her cheeks. But she used the word *dining*, didn't she? He'll hardly mistake that. *Dining* for breakfast. Oh, my. [...]

-Melvyn? The correct elevator.

-Of course, ma'am.

-Thank you.

She leans her head against the cool of the wall. She shouldn't have said anything at all about a correct or incorrect elevator. [...] Melvyn'll be down there, paralyzed, and then he'll put them in the wrong one. [...] She allows herself and smile and goes back along the corridor to the living room. *Flowers in place* (LGWS, 78-80, nos italiques).

²⁵ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie ». Sigmund Freud, *Métapsychologie* (1917, traduit de l'allemand par Jean Laplanche), coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

Le rythme *staccato* créé par la parataxe des trois premières phrases est rompu par un style hypotaxique (« Silverware and china and windows and trim and kitchenware »), lequel a pour effet d'accentuer l'élégance du lieu, alors même que Claire cherche à rendre les objets de valeur pratiquement invisibles. Sa tentative de minimiser l'opulence de son intérieur est invalidée, car la lourdeur de la phrase trahit textuellement la richesse matérielle. Les formulations « Nothing more » et « Only that » qui l'encadrent échouent donc à convaincre de la normalité de l'existence de Claire. L'extrait laisse aussi transparaître sa solitude, dans la manière dont elle s'adresse en pensée à Gloria, l'une des femmes du groupe de parole avec laquelle elle a le plus d'affinités, ainsi que dans la référence à la boîte à lettres vide.

Les traits de personnalité du personnage ainsi que le procédé narratif utilisé par McCann (la technique du flux de pensées) dans la section consacrée à Claire ne sont pas sans rappeler le roman de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*. L'homonymie entre Claire et Clarissa, leur solitude²⁶, leur classe sociale, leur attachement anecdotique pour les fleurs²⁷, et le fait que toutes deux se préparent à recevoir du monde (l'une en reprisant sa robe, l'autre en choisissant ses boucles d'oreilles) rendent le parallèle encore plus évident²⁸. Enfin, le rapport très courtois que Claire entretient avec le portier évoque celui de Clarissa avec sa servante :

And Lucy stopped at the drawing-room door, holding the cushion, and said, very shyly, turning a little pink, Couldn't she help to mend that dress? But, said Mrs. Dalloway, she had enough on her hands already, quite enough of her own to do without that. "But, thank you, Lucy, oh, thank you," said Mrs. Dalloway, and thank you, thank you, she went on saying (sitting down on the sofa with her dress over her knees, her scissors, her silks), thank you, thank you, she went on saying in gratitude to her servants generally for helping her to be like this, to be what she wanted, gentle, generous-hearted. Her servants liked her²⁹.

Les deux personnages sont bienveillants à l'égard de ceux qui les servent, et tout comme Clarissa ressent de la gratitude envers sa servante et ne veut pas la surcharger de travail, Claire, très observatrice car elle connaît l'emploi du temps de Melvyn, le

²⁶ Clarissa aussi se sent seule : « She felt like a nun who has left the world » (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), Londres, Urban Romantics, 2012, p. 26).

²⁷ Voir l'incipit de *Mrs Dalloway*, *Op. Cit.*

²⁸ Le mot mal choisi par Claire (« dining » pour renvoyer au petit-déjeuner qu'elle organise) pourrait être perçu comme une stratégie mise en place par l'auteur pour rendre encore plus frappant le parallèle entre les deux personnages, car c'est un dîner que Mrs Dalloway organise chez elle.

²⁹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *Op. Cit.*, p. 33.

remercie poliment et regrette de ne pas l'avoir ménagé en lui donnant trop d'informations.

Les questionnements de Claire, déjà nombreux dans le passage ci-dessus, ponctuent toute la section qui lui est dédiée. Sa pensée se déploie de manière exponentielle, au point que la narration se dilate et que s'opère un glissement du « chronologique vers le psychologique »³⁰. Ainsi, six pages s'écoulent entre le moment où Claire est prévenue par Melvyn de l'arrivée de ses invitées et celui où ces dernières entrent dans l'appartement (*LGWS*, 85-91).

1.1.2. L'expression de la paranoïa

Solitaire et repliée sur elle-même, Claire est obsédée par la place qu'elle occupe dans le groupe de parole :

-Glass of water, Marcia?
-Yes, please. Oh, yes.
[...] The voices fading. Silly of me. Into the kitchen, quick quick. She doesn't want to miss a word. The soft murmur of conversation from the living room [...]
-Here you go.
-Oh, lovely. Thanks.
And a smile from Janet, of all people.
-But the ferry boat was full, you see, says Marcia.
She's a little hurt that Marcia didn't wait for her to begin, but no matter. The ferry from Staten Island, no doubt.
-And I was standing right at the very front.
Claire dries her hands on the hip of her dress and wonders now where it is she should sit. Should she go right to the heart of the matter, onto the sofa? But that might be a bit much, a bit forward, right beside Marcia, who has all the eye-gaze. And yet to stand on the outside might be noticed too, as if she's not part of them, trying to be separate. Then again, she needs to be mobile, not hem herself in with the coffee table, she has to be able to get up and make refreshments, spread the breakfast out, take orders, make everyone feel at home. Instant or ground? Sugar or not? (*LGWS*, 92-93).

Le narrateur, qui « se fond dans le récit »³¹, nous donne accès à tous les questionnements de Claire, même les plus triviaux. La fin du passage a pour effet de souligner sa maladresse, visiblement typique du sujet paranoïaque, que « le corps

³⁰ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, coll. « Armand Colin », Paris, Gallimard, 1997, p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 217.

ennuie, encombre, soucie [...] dans un clivage moi corporel / moi psychique »³². De surcroît, l'impression d'isolement et de mise à l'écart, un autre symptôme du trouble paranoïaque³³, se retrouve chez Claire, dont le sentiment d'insécurité est accentué lorsqu'elle s'aperçoit, à l'issue d'un autre de ses allers-retours à la cuisine, que ses convives ont déserté le salon :

She steps into the living room and stops, frozen. They are gone, all of them, gone. She almost drops the tray. Not a single one there, not even Gloria [...] How did they disappear so suddenly? Like a bad childhood joke, as if they might spring out of the closets any moment, or pop up from behind the sofa, a row of carnival faces to throw water balloons at [...] The handbags are there and a cigarette still burns in the ashtray. It is then that she hears the voices (*LGWS*, 103-104).

Dans le passage ci-dessus, la stupeur laisse place à une régression au stade infantile. L'analogie « like a bad childhood joke » et le scénario que Claire imagine indiquent qu'en réalité c'est elle, et non ses convives, qui se comporte comme un enfant en pensant qu'il est possible qu'elles puissent se cacher dans le but de lui faire une farce. Sa susceptibilité est déjà mise à rude épreuve plus tôt dans le roman, alors qu'elle entend ses invitées se rapprocher de sa porte dans le couloir qui mène à son appartement :

The faint mumble of voices. All of them together. They must have met up beforehand. Prearranged. Hadn't thought of that. Hadn't let it cross my mind. Wish they hadn't. Talked about me, maybe. *Needs* a doctor. Awful gray streak in her hair. Husband's a judge. *Wears* implausible sneakers. *Struggles* to smile. *Lives* in a penthouse but *calls* it 'upstairs'. *Is* terribly nervous. *Thinks* she's one of the gals, but she's really a snob. *Is likely to* break down (*LGWS*, 85, nos italiques).

Chez Claire, l'hypersensibilité confine au sentiment de persécution, car lorsqu'elle n'éprouve pas le sentiment d'être rejetée, elle pense inmanquablement être l'objet principal des conversations. La paranoïa de Claire trouve une expression textuelle très efficace dans l'extrait ci-dessus, composé de phrases qu'elle attribue à ses convives. Elle se manifeste dans la parataxe, qui donne l'impression qu'elle est harcelée, ainsi que dans l'effacement du pronom-sujet « she », qui traduit la conviction de Claire qu'elle leur est insignifiante, qu'elle n'existe pas en tant que *sujet* à leurs yeux.

³² Pierre André, Thierry Benavidès et Françoise Giromini, *Corps et psychiatrie*, Paris, Heures de France, 2004, p. 132.

³³ *Ibidem*.

Sa susceptibilité est un symptôme de la paranoïa : l'égoïsme (ou « hypertrophie du moi »³⁴), qui se retrouve chez Claire, quand elle s'avoue blessée que ses convives ne fassent aucune remarque sur le raffinement de son appartement : « Maybe, yes, it's just pure selfishness. They did not notice the mezuzah on the door, the painting of Solomon, didn't mention a single thing about the apartment [...]. They even walked up to the rooftop without asking. [...] Maybe she should meet other women, more of her own » (*LGWS*, 107). Lorsqu'elle est confinée avec les autres, son masque social se fissure et son jeu de minimisation de son statut social³⁵ craque pour révéler sa fausse modestie, laquelle, quand elle est contenue, « masqu[e] » « l'orgueil [et] la vanité »³⁶.

Claire n'est pas la seule des personnages mccanniens à être convaincue qu'elle est rejetée et à se laisser entraîner dans ce qui a tout l'air de bouffées délirantes. En effet, le protagoniste de « Breakfast for Enrique », en retard pour le travail, entend des railleries qu'il attribue à ses collègues :

That was smart O'Meara, wasn't it? [...] Ah, isn't that just lovely, O'Meara? Out ya go and get breakfast for Enrique (FSBR, 26). You're late again O'Meara, were ya picking petals offa roses? [...] Or maybe you were spanking the monkey, is that it O'Meara? (FSBR, 31) There're lots of people in this town'd be happy to gut fish, bum-boy (FSBR, 32). Why the hell d'you wear those goddamn bracelets anyway, O'Meara? (FSBR, 33).

La paranoïa du personnage contamine littéralement le texte car les propos qu'O'Meara prête à ses collègues surgissent sans transition et de manière très soudaine tout au long de la nouvelle³⁷, qui s'en trouve décousue et fractionnée (or le terme grec *schizein* signifie précisément « fractionnement »)³⁸.

L'attention portée par McCann à la représentation des dysfonctionnements psychiques dans le texte se retrouve enfin dans la façon qu'il a d'aborder le trouble

³⁴ Pierre André, Thierry Benavidès et Françoise Giromini, *Corps et psychiatrie, Op. Cit.*, p. 132.

³⁵ Nous renvoyons à l'extrait mentionné dans la sous-partie de ce chapitre intitulée « Texte court et *kairos* dans *Let the Great World Spin* » (p. 340).

³⁶ Pierre André, Thierry Benavidès et Françoise Giromini, *Corps et psychiatrie, Op. Cit.*, p. 132.

³⁷ Ils ont été regroupés ici pour les besoins de la démonstration.

³⁸ Leur typographie en italiques accentue leur visibilité et opèrent des obstacles visuels à la lecture.

psychotique de la dissociation de l'identité (TDI)³⁹, qui se caractérise par la division du sujet en plusieurs personnalités, dont chacune a une vie propre⁴⁰. Au travers du personnage d'Angela (*This Side of Brightness*), l'auteur s'essaie à retranscrire les symptômes du TDI, ce qui ne semble pas un hasard, car Angela est un personnage de femme battue, qui a été violée à plusieurs reprises. Or le TDI apparaît souvent à la suite d'événements traumatiques (tout particulièrement après des sévices à caractère sexuel), comme une stratégie d'évitement pour ne pas se confronter au traumatisme⁴¹. Angela, lors d'une conversation avec le protagoniste Treefrog, tient les propos suivants :

'You ever do it for anyone else?'
'I did it for Dancesca.'
'Who's she?'
'I told you about her. And Lenora too. My little girl.'
'Where's she?'
'I don't know.'
'Nobody knows where *I is* either,' says Angela (*TSB*, 166, nos italiques).

Les sujets présentant les symptômes du TDI ont fréquemment des trous de mémoire⁴², ce qui est ici le cas d'Angela. En outre, pour conclure l'échange, elle utilise une phrase au sens à première vue abscons, qui a pour effet de mettre en avant l'anonyme qu'elle est devenue, certes, mais pas seulement. Cette formulation grammaticalement incorrecte souligne que c'est Angela elle-même, en tant que sujet unique, qui a disparu. Tout se passe comme si, lors de la conversation avec Treefrog, elle revêtait une autre identité, et c'est là un signe du trouble de dépersonnalisation, souvent couplé au TDI, qui consiste pour le sujet à faire l'expérience d'un sentiment de détachement ou d'éloignement de

³⁹ Souvent confondu avec la schizophrénie à cause des nombreux symptômes que les deux ont en commun. Ce trouble est anciennement connu sous le nom de personnalité multiple.

⁴⁰ *American Psychiatric Association, Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders IV, Op. Cit.*, p. 608-611.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

soi-même⁴³. Ainsi, grâce aux stratégies de focalisation, aux béances des dialogues et aux doubles sens, qui laissent tous beaucoup de place à l'interprétation, le narrateur rend palpable la déroute psychique des personnages et amène le lecteur à partager les doutes qui les animent à propos de leur rapport au monde.

1.1.3. Le dédoublement comme manifestation de la crise identitaire

Des « moments de crise »⁴⁴, qui sont aussi des « moments de désarroi, d'incertitude, de justification et de doute »⁴⁵ pour les personnages, émerge le motif du double dans les textes littéraires. Il s'avère que l'irruption du double figuré a pour effet d'empirer la situation dans laquelle se trouve un personnage, car le « comportement, [les] intentions [du double], sont presque toujours en contradiction avec [son] dissocié »⁴⁶; il « contrarie toujours les entreprises du héros »⁴⁷. Ainsi, « le double conduit le personnage à se confronter à ses propres failles [et] le fait douter de son intégrité psychique »⁴⁸.

Rien d'étonnant donc au fait qu'en littérature l'apparition du double soit un facteur déterminant dans le succès ou l'échec de la quête identitaire des personnages, car l'identité et l'altérité sont deux termes connexes : « le mot même d'« identité »

⁴³ *Ibid.*, p. 612-614. Le thème de la distance des personnages par rapport à eux-mêmes se retrouve dans *Dancer* (« he walks the stairwell, pensive, almost sad, Victor spending a moment alone with Victor » (*D*, 240)), dans *Let the Great World Spin* (« I'd get bored and ring the phone right beside me. I picked it up and talked to myself. I got a big kick outta that. Hi, Tillie, how you doin' baby? Not too bad, Tillie, how you? Swingin' it, Tillie, how's the weather there, girl? Raining, Tillie-o. No shit, it's raining here too, Tillie, ain't that a kicker?! » (*LGWS*, 215)), et dans la nouvelle « Hunger Strike » (« The boy nodded at them but they didn't gesture back. How're you? He said to nobody, under his breath. Oh flying. And yourself? Sound enough. He thought to himself that he wore a shirt of aloneness and he liked this idea, he pulled it around himself as he wandered for hours » (*ETCM*, 45)).

⁴⁴ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 113.

⁴⁵ Gabriel-André Pérouse, *Doubles et dédoublements en littérature*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1995, p. 205.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Otto Rank, *Don Juan et le Double. Essais psychanalytiques*, coll. « Science de l'Homme », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 26.

⁴⁸ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique, Op. Cit.*, p. 236.

présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité, et la ressemblance avec l'autre »⁴⁹ :

The double [...] is frequently used in narrative to explore the idea that personal identity is shaped by a dialogic relation with an other and that subjectivity is multiple and fragmented. [...] A primary effect of the double is to destabilize notions of the subject as unified, or coherent, or as existing outside of a relation to an other. It does this by representing an internal fragmentation and alienation of the subject and/or an internalization of the intersubjective relation between self and other⁵⁰.

Dans les textes de McCann, le double peut d'abord survenir à la manière d'une « autoscopie »⁵¹, qui ressemble fort à une hallucination visuelle (c'est-à-dire que le personnage dit voir en face de lui l'image totale de son double). Il se matérialise aussi « à travers le substitut de l'ombre »⁵². Dans *This Side of Brightness*, l'apparition dont est témoin Treefrog relève précisément de ces deux procédés :

As he rolls the handball around in his palm he spies a movement in the shadows and his eyes are so well-trained now that he sees that it is a man, long-haired, barded, filthy, and he realizes that he is looking at *Treefrog*. 'Heyyo,' he says, and the figure nods back and smiles. *Clarence Nathan* turns his back » (*TSB*, 242, nos italiques).

Comme en écho aux théories littéraires que nous venons de mentionner, McCann fait surgir le double dans une scène qui se déroule au stade du roman où le personnage vit

⁴⁹ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 6. Arianne Santerre, Gilbert Millet et Denis Labbé disent à peu près la même chose. La première écrit la chose suivante : « Deux dimensions [...] sont perceptibles [dans le double] : le rapport à soi et le rapport à l'autre. Le rapport à soi implique deux existences au sein d'une seule et même personne, d'où provient un combat intérieur » (« L'ascendant du double dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », mémoire de master sous la direction de Michel Pierssens, soutenu à l'université de Montréal en août 2013). Les seconds écrivent : « Le thème du double permet de cerner l'individu et l'altérité dans un même regard. Si l'homme se demande qui il est, il s'interroge sur son unicité et, par glissement, s'interroge sur l'autre, un autre qui peut être si différent ou si proche de lui. Face à son double, le personnage abandonne son identité en prenant conscience qu'il n'est plus un et perd tout ou une partie de son humanité » (*Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p. 153-154).

⁵⁰ Robyn McCallum, *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: the Dialogic Construction of Subjectivity*, *Op. Cit.*, p. 75.

⁵¹ Jacques Tramson, « Le double et l'image de la création dans la littérature française ». *Cahiers de l'Association nationale des études de littérature française*, vol. 32, n°32, 1980, p. 205.

⁵² *Ibidem*. Gilbert Millet et Denis Labbé s'intéressent aussi à la forme du reflet que peut prendre le double (in *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p. 236).

un moment « décisif, où tout se joue potentiellement »⁵³ ; une crise en somme. En effet, Treefrog décide de tout mettre en œuvre pour aller retrouver sa fille et se sortir des souterrains de New York où il vit depuis plusieurs années⁵⁴. Dans l'extrait ci-dessus, la distinction de l'orthonyme et du pseudonyme symbolise très puissamment cette rupture ; Clarence Nathan salue littéralement l'ombre de lui-même, puis s'en détourne alors qu'il se rend une dernière fois dans son antre pour récolter les affaires qu'il décide d'emporter avec lui dans sa nouvelle vie, qu'il perçoit comme une résurrection (*TSB*, 248).

Le thème du double est aussi traité plus haut dans le roman, mais par le biais du sosie. Cette fois, le grand-père de Treefrog, Nathan Walker, aperçoit un enfant qui est son portrait craché d'alors :

Just outside the train station, he sees a young boy shining shoes. The boy looks up at him and smiles. Walker tries hard to remember where he has seen the boy before but can't. [...] Walker all of a sudden remembers the face of the boy shining shoes at the train station and he realizes that he might have been looking like himself when young (*TSB*, 148).

À nouveau, le double survient lors d'une crise, car il s'agit du moment où Nathan Walker se rend pour la première fois à Atlanta afin d'identifier le corps de son fils victime d'un lynchage (*TSB*, 148). Ainsi, l'enfant pourrait être perçu comme une vision éphémère du décédé, ou comme une expérience de dépersonnalisation du personnage, preuve que l'innocence qui lui restait de son enfance s'est à tout jamais envolée. « Le double apparaît comme le thème privilégié de la perte, non seulement de la perte d'identité, mais également de la perte des références »⁵⁵. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ce soit lors du décès de son fils, et au moment où est remis en question son statut de père, que Nathan Walker fasse cette rencontre.

L'apparition du double « conduit [les personnages] à la déchéance »⁵⁶. Certes, cette affirmation ne se vérifie guère dans le cas de Treefrog (qui rencontre son double au moment où il se sort de l'enfer des souterrains), mais elle prend tout son sens dans

⁵³ Pour plus d'informations sur le *kairos*, voir la page 340.

⁵⁴ « He has spent the morning at the bus station – fifteen dollars one way they told him. In his pocket he has twenty dollars. Redemption money » (*TSB*, 241).

⁵⁵ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique, Op. Cit.*, p. 236.

⁵⁶ *Ibidem*.

celui de Nathan Walker. En effet, les jours qui suivent son séjour à Atlanta sont marqués par un inexorable déclin moral et physique :

[Back home he] just lets himself sink down into the folds of the couch [...]. Beside him, a spittoon grows full and brown with chewing tobacco. He spits out a decayed tooth one morning, thinks nothing of it. He shoves aside plates of food. His daughters and Louisa bring him cups of tea which grow cold at his elbow. [...] Over the weeks he grows wasted and haggard, and huge bags develop under his eyes. The spittoon overflows and stains the armrest (*TSB*, 151).

L'« apparition [du double en littérature peut même être annonciatrice de] la mort prochaine, ou du moins sa possibilité [...] Depuis l'histoire de Narcisse, qui voit son double doit mourir »⁵⁷. *Dancer* confirme cette idée, car la rencontre entre Nureyev et son *alter ego*, Victor Pareci⁵⁸, signe le début d'une période qui marque leur affaiblissement physique. Avant d'y revenir plus en détail, il nous semble important de nous intéresser aux circonstances de leur rencontre :

They detested each other immediately [...] both men knowing that they were similar, and their similarities galled them [...] They were the edge of a coin and no matter how many times the coin was flipped they would always remain the edge [...] The relief came only when they stepped away to opposite ends of the club, but after a while they began duelling across the dancefloor (*D*, 241).

Bien que les deux personnages cherchent d'abord à s'éviter, ils sont irrésistiblement attirés l'un vers l'autre, et se rendent compte de leur compatibilité pendant le duel de danse : « They recognized at that moment that they had somehow crossed a chasm, that they were standing on the same side of the divide [...] they had no need for each other's bodies, but still they were inextricably tied [...] they shook, laughed in unison » (*D*, 242). Cette nouvelle fusion fait d'eux des êtres indissociables ; ils se déplacent ensemble (« And soon Victor is out of the bathroom [...] and then Rudi appears also (*D*, 245)) et leur ressemblance frappante ne fait que creuser le fossé entre eux et le reste du monde : « Rudi is a living myth, not unlike Victor [...], both of them needing a constant motion, since if they stay in one place too long they will become rooted like *the rest* » (*D*, 234, nos italiques) ; enfin, leurs paroles sèment le doute quant à leur

⁵⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁸ Sans vraiment développer, Susan Cahill voit aussi en Victor le double de Nureyev : « Rudi's double, however, emerges in the form of Victor Pareci », (« Choreographing Memory: The dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 93).

existence en tant que personnages dissociés : « And Victor knows he must maintain the party's thrust so he [...] barks at the help – [...] *Get Rudi a drink! Get me a drink!* » (*D*, 247). Ici, la commande de deux verres (l'un pour son ami, l'autre pour lui) peut s'entendre comme la commande d'un seul.

Cette phrase invite donc le motif du *Doppelgänger* au cœur du texte. Traduit de l'allemand, le terme signifie « celui qui marche à côté, le compagnon de route »⁵⁹. Il ajoute une dimension surnaturelle au texte littéraire dans lequel il apparaît puisqu'il contribue à ce titre à faire naître le sentiment que Sigmund Freud a appelé « l'inquiétante étrangeté », terme qui vient aussi de l'allemand *das Unheimliche*, lui-même substantif de

unheimlich, [qui] est manifestement l'opposé de « Heimlich [...] » (term[e] signifiant intime, « de la maison », familier). [...] On pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que pas connu, pas familier. Mais, bien entendu, n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau, tout ce qui n'est pas familier ; le rapport ne saurait être inversé. Tout ce que l'on peut dire, c'est que ce qui est nouveau devient facilement effrayant et étrangement inquiétant⁶⁰.

L'insaisissable dans la nouveauté et la nouveauté dans le familier sont constitutifs de l'impression d'inquiétante étrangeté. C'est ce que Sigmund Freud a appelé, le « semblable »⁶¹ ou « la répétition du même »⁶². Alors que le terme de sosie n'implique que la ressemblance frappante de deux individus, celui de *Doppelgänger* va de pair avec la hantise et l'émergence d'une relation malsaine.

Or tout se passe précisément comme si le caractère inséparable de Victor et Rudi finissait par les anéantir. Leur rencontre qui date de 1975 signe aussi le début de la détérioration de leur santé, marquée par un déclin irréversible en 1984, lors d'une longue visite de Nureyev à Victor chez lui à Caracas. Victor est déjà très souffrant (« I'm dying! he shouted » (*D*, 296)) tandis que Nureyev est soudainement pris d'une fièvre, ce que relate sa servante :

⁵⁹ Lobna Mestaoui, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 88.

⁶⁰ Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté ». *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais* (1919 traduit de l'allemand par Bertrand Féron – version bilingue), Paris, Gallimard, 2001, p. 33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶² *Ibid.*, p. 83.

I was terribly surprised, after walking the next morning, to see Monsieur on the living room couch, sleeping, with Victor in a chair beside him, mopping Monsieur's brow with a white cloth. I had been sure it would be the other way round. Monsieur was suffering from a fever it seemed (*D*, 297).

Une autre remarque d'Odile, qui note la dégradation de l'état de santé de Nureyev dès son arrivée à Caracas, contribue à entretenir le thème du double : « he looked very tired, *not his usual self* » (*D*, 280, nos italiques). Le temps que Nureyev passe avec Victor *altère* littéralement Nureyev, qui semble se faire vampiriser par celui dont il est venu s'occuper.

Dès lors, le texte s'attarde majoritairement sur le déclin de Nureyev. À la page qui suit, l'accent est à nouveau mis sur ses traits fatigués (*D*, 298) et la toute première description de la nouvelle section dédiée à Nureyev, plus loin dans l'ouvrage, est celle-ci : « Nureyev arrived and he looked terrible – really old-looking. I guess the nightlife finally got him » (*D*, 268). Il apparaît ensuite exténué (*D*, 312) et la dernière section le concernant pointe des faiblesses dont il n'avait presque jamais été question plus tôt dans le roman. On y lit que Nureyev se prépare pour sa dernière représentation (*D*, 306) et que ses muscles sont très fatigués (*D*, 303), qu'il a de sérieuses douleurs aux pieds (*D*, 310 et 314), lesquelles se surajoutent à ce qu'Odile qualifie vaguement de « other ailments » (*D*, 310). À cause de ces dysfonctionnements corporels, ses performances ne sont plus à la hauteur des attentes des spectateurs (*D*, 308) et Nureyev n'est plus que l'ombre de lui-même.

Le thème du double et de la répétition se prolonge de manière intertextuelle, car la relation entre Nureyev et Victor peut se lire à la lumière de celle qui s'établit entre Dorian Gray et son portrait dans le roman d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891). Dans *Dancer* en effet, McCann semble reprendre à son compte les thèmes de l'atemporalité et de l'apparence, développés dans *The Picture of Dorian Gray*. Malgré les difficultés que rencontre Nureyev sur la fin de sa carrière, il danse encore à cinquante ans passés (*D*, 313)⁶³ et Odile souligne la jeunesse intacte du personnage sur les affiches annonçant sa dernière représentation : « In Brighton, posters of Monsieur were tied to the lamp-posts all along the promenade. Monsieur looked young in the photograph » (*D*, 306). Un peu plus tôt dans le roman, Nureyev se réjouit d'avoir été élu « L'homme le plus beau du monde » :

⁶³ Tout comme sa compagne de ballet Margot Fonteyn a dansé jusqu'à soixante ans (*D*, 282).

Cosmopolitan: The world's most beautiful man. One must confront the fact that the face will change and the body is vulnerable. But so what? Enjoy the moment. The *world's* most beautiful man! When I'm seventy and sitting by the fire, I will take the photo out and weep, ha! (*D*, 190).

Il n'est pas moins vaniteux et orgueilleux que Dorian Gray (qui fait le vœu de voir son portrait vieillir à sa place). En témoigne sa réaction lorsqu'il se sent menacé par un autre danseur : « There are rumors that Sasha has discovered a young genius in Leningrad. Erik said my face went pale. (What bullshit.) Anyway, if this *genius* ever comes West he will just fire me to even greater things »⁶⁴ (*D*, 208).

De la même façon que dans le roman d'Oscar Wilde, Dorian se départit de tout son héritage victorien et souscrit aux théories hédonistes de Lord Henry, Nureyev abandonne sa famille et la rigueur des règles communistes pour vivre pleinement sa passion pour la danse. La vie qu'il choisit est certes une vie de labeur, mais également de luxe et de luxure. Comme Dorian⁶⁵, il organise des réceptions fastueuses (*D*, 277 et 283), il a d'innombrables rapports sexuels⁶⁶ et, comme lui⁶⁷, il écume les bouges les plus sordides et se drogue (*D*, 256). Tous deux recherchent également la satisfaction matérielle en s'entourant d'objets rares et de matériaux somptueux. Dorian commence par s'intéresser aux parfums puis collectionne les instruments de musique, les broderies et les bijoux, quand Nureyev acquiert de précieux objets d'arts⁶⁸ et ne cache pas sa vénalité : « Manager, agent, accountant – Gillian claimed they are the holy trinity of any great performer's life. [...] A twenty-minute performance which means two hundred and fifty dollars per minute! [...] (Margot says: *do not lose sight of the dance.*) » (*D*, 179). Mais ces choix coûtent aux protagonistes leur intégrité et leur innocence : ils

⁶⁴ Les italiques originales matérialisent le mépris et l'incrédulité de Nureyev.

⁶⁵ « He would throw open to the world his beautiful house and have the most celebrated musicians of the days to charm his guest with the wonders of their art. His little dinners [...] were noted [...] for the exquisite taste shown in the decoration of the table with its subtle symphonic arrangements of exotic flowers, and embroidered cloths, and antique plate of gold and silver », dans Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1890), Oxford, Oxford University Press, p. 105.

⁶⁶ *D*, 203, 212, 213, 218, 234, 249, 250, 252.

⁶⁷ « The gaslamps grew fewer, and the streets more narrow and gloomy. [...] The hideous hunger for opium began to gnaw at him » (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *Op. Cit.*, p. 154).

⁶⁸ « *Wisdom Defending Youth Against Love*, Charles Meynier : \$47,500 » (*D*, 194). « The Persian rug was worth eighteen thousand francs » (*D*, 200). « A series of rare Bashkirian woodcuts : 8,000 francs » (*D*, 204). « The Canona statue : \$47,000 » (*D*, 218).

deviennent tous deux impitoyables, l'un envers Sybil et le peintre qui fut son ami, l'autre envers tous les interlocuteurs qui le contrarient.

Toutefois, la relation des protagonistes à leur double réel ou figuré n'est pas tout à fait la même d'un roman à l'autre. Dans *The Picture of Dorian Gray*, elle est antithétique puisque le personnage dont la jeunesse est prolongée voit son double vieillir prématurément. Dans *Dancer*, en revanche, elle est concordante puisque Nureyev et Victor vieillissent prématurément ensemble. En faisant cohabiter le thème du double et celui de la mort, McCann compose donc de manière encore plus flagrante qu'Oscar Wilde avec les ingrédients de l'inquiétante étrangeté⁶⁹, car Sigmund Freud explique que « ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants »⁷⁰.

1.1.4. Le reflet dans le miroir

Certains miroirs contribuent à installer un sentiment d'inquiétante étrangeté dans les textes de McCann, notamment lorsqu'ils reflètent une image qui semble hantée : « The mirror was smudged with someone's fingerprints and I had the strange

⁶⁹ *Dancer* offre deux autres occurrences de cette alliance des deux thèmes. Le déclin de personnages aux liens indéfectibles se retrouve dans le destin de deux frères jumeaux : « Dmitri Yachmennikov [...] was a minor figure in the workd of Leningrad ballet [...] He was a choreographer [...] He worked closely with his brother Igor, who played the piano [...] One late evening Dmitri's brother died, slumping face forward into the piano. Shortly after the funeral Dmitri went blind. People said the double calamity was caused by the strong bond between the brothers – Dmitri had been shocked into blindness and nothing would ever heal him (*D*, 101). De plus, Nureyev croit voir des proches qui, s'il est vrai qu'ils ne sont pas tous morts (seuls Anna et Serge le sont à ce stade du roman), le sont symboliquement pour lui : « At the party, having drunk too much, I was struck by the idea that, as life goes on, there is a double for everyone, no matter whom. [...] I looked across the room and saw Sergei was standing by the buffet, minus his hat. He was talking to Tamara (only she never would have been so well dressed). Father sat in a corner. I searched for Mother and found someone vaguely similar [...] although Mother's hair would be greyer by now. An older Polish woman reminded me of Anna. When I saw Sergei's double making his way towards Anna's double it raised the hairs of my neck. [...] On searching for myself I realized there was nobody » (*D*, 207). La récurrence du double et de la mort au sein d'un même roman ne fait que renforcer l'impression d'inquiétante étrangeté.

⁷⁰ Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté ». Sigmund Freud, *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, *Op. Cit.*, p. 99.

feeling that someone else's ghostly hand was on my face » (*D*, 147)⁷¹. Dans le même esprit, le miroir qui reflète l'image de Juanita (*Songdogs*), juste avant qu'elle ne se suicide, renvoie déjà l'image d'un spectre à son fils Conor, qui est en train de l'épier :

The door was slightly ajar, and I saw Mam sitting upright in bed, spectral, with extra jumpers over her nightdress and she was looking in a little mirror and putting make-up on her face. I couldn't believe it. I had thought maybe she'd still be rocking, but there was a small brown circular pad in her hand and she dabbed it on her face precisely, as if with love for what she might have come to terms with in the mirror (*S*, 201-202).

Ce passage est d'autant plus « étrangement inquiétant » qu'il unit les deux acceptions du terme *unheimlich*, à savoir le même (qui se retrouve dans l'image du double que renvoie le miroir) et l'inconnu qui est révélé. En effet, l'antonyme du terme *unheimlich* (*heimlich*) « appartient à deux groupes de représentations [...] : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé. « Unheimlich » [...] serait [donc aussi] tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste »⁷². Les préparatifs de la mère prennent ici une dimension funeste et apparentent son geste un maquillage mortuaire. Ainsi, l'image spectrale de la mère présage-t-elle ses projets secrets de suicide.

Bien sûr, la capacité du personnage de Conor à interpréter l'image réfléchie doit être prise en compte, car dans la mise en scène de l'inquiétante étrangeté, « il est impossible pour le lecteur de faire la distinction entre ce qui ne relève que de la vision déformante, et ce qui a vraiment lieu »⁷³. Il faut ici considérer le fait que la surface spéculaire ne renvoie jamais ce qui est vraiment, puisqu'elle reflète une image, terme dont une partie du radical – im- – est la base du mot latin *imitari*, qui signifie « imiter ». L'image reflétée par le miroir « n'est [donc] que double irréel, partiel et fugitif, leurre »⁷⁴. Ceci est d'autant plus le cas quand le sujet observe sa propre image :

⁷¹ Susan Cahill parle d'une « surface hantée » (« Choreographing Memory: The Dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 91).

⁷² Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté ». Sigmund Freud, *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, *Op. Cit.*, p. 47. Il reformule cette idée plus loin : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (p. 49).

⁷³ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, *Op. Cit.*, p. 113.

⁷⁴ Anne Goarzin, « Représentations du même dans les romans de John McGahern », *Op. Cit.*, p. 21.

The mirror is not a device for discovering the objective truth about the body but a surface on which we perceive reflected images of the way we imagine that others see us. [...] When we look into a mirror we are therefore engaged in an act of the imagination whereby the self is constructed symbolically as a portrait or picture⁷⁵.

Chez McCann, l'observation par les personnages de leur propre corps dans le miroir peut ainsi mener à des bouleversements subjectifs significatifs. Dans *Dancer*, Erik, le compagnon de Nureyev fait l'expérience de la dépersonnalisation face au miroir. Pour pouvoir redevenir lui même et se reconnaître, il doit passer du temps devant la surface spéculaire après chaque représentation : « Erik says that increasingly after performances he feels distanced from himself [...] He changes clothes, faces the mirror, sees only a reflection. He must keep looking long enough until he finally recognizes an old friend – himself. Only then can he leave » (*D*, 204). Dans le même roman, le personnage de Yulia s'engouffre dans une faille spatio-temporelle et perd tous ses repères lorsqu'elle se rend compte à quel point son corps a changé : « I gazed at myself in the mirror obsessively, held my face at different angles. A hard feeling of dislocation came over me [...] I had the feeling that any youth I once owned had dramatically fled from me » (*D*, 73).

La peur du passage du temps joue un rôle fondamental dans l'altération de l'image perçue par le personnage en train de s'observer, car « contempler son image c'est buter sur ses limites, voir le temps dans son œuvre de destruction, appréhender [...] sa réalité biologique et mortelle : tout miroir est miroir de vanité et tout autoportrait aboutit à un 'automortrait' »⁷⁶. De fait, chez McCann, certains personnages qui se placent face au miroir s'observent, ou observent l'autre, à la recherche obsédante de l'empreinte du temps sur le corps⁷⁷. Il en va notamment ainsi du couple Claire/Solomon dans *Let the Great World Spin* :

Nimble out of her nightdress. Her body in the full-length mirror. [...] She dithers at her reflection [...] Odd to see the strain of her neck. Not mine. Not that neck. Fifty-two years in that same skin. She extends her chin and her skin tightens. Vain but better (*LGWS*, 75-76).

⁷⁵ Mike Hepworth, *Stories of Ageing*, *Op. Cit.*, p. 44-46.

⁷⁶ Nous empruntons cette citation aux travaux d'Anne Goarzin (« Représentations du même dans les romans de John McGahern », *Op. Cit.*, p. 35 (Elle cite Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 246-447).

⁷⁷ Dans la nouvelle « Hunger Strike », le protagoniste Kevin observe dans la glace les transformations par lesquelles passe son corps : « In the caravan mirror it seemed to him that he looked older now and he found a single hair on his chest and in the morning he went towards town with a sort of brazenness and his shirt ambitiously undone » (*ETCM*, 114-115).

Caught a quick glance of himself thick-bodied in the mirror, the tracery of blood vessels in his face, the deepening eye sockets (*LGWS*, 258).

C'est aussi par le miroir que Tamara, la sœur de Nureyev (*Dancer*), réalise à quel point sa mère a changé : « In the late afternoon I caught sight of a wizened face reflected in a pane of glass. I was momentarily unsure who it was. It came as a shock to realize it was Mother, I suppose I haven't truly looked at her in a long time. [...] Perhaps that is the way of age » (*D*, 129).

Le prisme du miroir dénote donc un sentiment d'altérité dans la prose de McCann⁷⁸. Force est de constater que les surfaces spéculaires ne renvoient que des images partielles ou déformantes : « in a reversal of the Lacanian Mirror Stage, it is reflections in mirrors that provide this recognition of the body as amorphous and incoherent »⁷⁹. Selon la théorie lacanienne en effet, la fonction première du miroir est de contribuer à aider l'enfant qui s'observe à construire son identité⁸⁰, et ce que Lacan nomme le « stade du miroir »⁸¹ est l'une des étapes fondamentales de la construction du sujet, car c'est notamment par la contemplation de sa propre image que l'enfant est amené à prendre conscience de son être. Dans les textes de McCann, les miroirs ne remplissent pas leur fonction car ils sont brisés, fêlés ou ébréchés, si bien que l'image est souvent fragmentée ou démultipliée. C'est le cas dans un passage de *Dancer*, qui évoque l'humiliation du jeune Nureyev à un moment clé de sa construction en tant que sujet :

Three more wrong answers and he is slapped on the palm of his left hand. And then, before the right hand is hit, a puddle appears on the floor. The other children laugh when they realise that he has pissed himself, giggle behind their hands, trip him as he walks the aisle. [...] and then he disappears to the bathroom [...] the mirror cracked, his face a thousand pieces [...] he leans into his reflection, the angle of the cracks distorting his face (*D*, 32-33).

⁷⁸ Susan Cahill, « Choreographing Memory: the Dancing Body and Temporality in *Dancer* ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 91.

⁷⁹ *Ibidem* : « the reflections emphasize a sense of otherness in the person gazing in the mirror ».

⁸⁰ Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu ». Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 1984, p. 23-84.

⁸¹ *Ibidem*.

Le jeune personnage s'observe dans la glace après avoir s'être fait ridiculiser par son professeur devant ses camarades de classe, et le miroir fêlé prend ici une dimension allégorique pour figurer la fragmentation psychologique du personnage.

Dans les textes, la surface spéculaire morcelée et le reflet kaléidoscopique du corps évoquent la rupture, laquelle se définit précisément comme une « dimension irréductiblement fractale de l'actuel »⁸². Elle prend la forme d'un renoncement à un environnement confortable, ou d'un changement radical. Dans *This Side of Brightness*, Clarence Walker, s'observe dans un miroir fêlé à un moment clé de la diégèse, juste après avoir assassiné l'homme responsable de la mort de sa mère⁸³, ce qui le pousse à fuir New York et sa famille, et renoncer à sa véritable identité tout en changeant d'apparence pour ne pas être retrouvé (*TSB*, 146). Dans *Songdogs* aussi, l'image de Juanita émanant d'un miroir craquelé signifie le bouleversement du personnage, exilé à San Francisco, loin de sa famille et de son pays : « Combing her hair in a broken mirror, she must have been amazed at what cracks did to her face, fracturing her eyes down to her nose, sending cheekbones into a landslide, displacing one ear upwards so that it almost floated above her head » (*S*, 80-81). Quand de nombreux personnages multiplient les stations devant le miroir, espérant y trouver la réponse à leurs questionnements, d'autres décident au contraire de s'en détourner⁸⁴. Dans les deux cas, la présence du miroir, qui pose le problème du rapport à soi et à l'autre, se constate dans les moments de crise⁸⁵.

⁸² Clément Auger, « Introduction : une autre crise ». *Revue Adhoc*, Art. Cit.

⁸³ « Dressed, he gazes long and hard at himself in a cracked mirror » (*TSB*, 145-146).

⁸⁴ « I wouldn't even look at myself in a mirror » (*LGWS*, 314). Quand elle s'observe à l'occasion, le détour devant la glace est bref : « I took a quick [...] look in the hallway mirrors » (*LGWS*, 297). « Turned the mirror around. I didn't want to see my face » (*LGWS*, 121). « She had watched him as he caught a mirror glance of himself, but he turned away from his own reflection » (*LGWS*, 111). « Clarence leaves a small tip and wanders on, looking at his reflection in shop windows, seeing a person he doesn't want to be » (*TSB*, 146). « He dislikes catching a glimpse of himself in the mirror » (*TSB*, 178).

⁸⁵ « I began to remember moments that seemed like clues [for Rudi's desertion]. How during that first week, I had often caught a glimpse of him looking in the mirror, as if he was willing himself into someone else's body » (*D*, 149). « I found Corrigan shaving in front of the mirror. [...] went to the mirror again » (*LGWS*, 64). « She had watched him as he caught a mirror glance of himself, but he turned away from his own reflection » (*LGWS*, 111). « There were no mirrors but sometimes I saw the men wiping the steam from the greenhouse windows, trying to have a look at themselves in the glass » (*D*, 19).

1.2. Alléger la tension dramatique

Nombreux sont les personnages mccanniens qui souhaitent réécrire le *script* que leur dicte la vie, comme l'indique ce passage à la texture très cinématique qui rappelle le rembobinage :

You want to arrest the clocks, stop everything for half a second, give yourself a chance to do it over again, rewind the life, uncrash the car, run it backward, have her miraculously back into the windshield, unshatter the glass, go about your day untouched, some old, lost sweet-tasting time (*LGWS*, 128).

Dans *Let the Great World Spin*, le funambule propose un moment de répit dans le scénario de la vie en appelant de ses vœux le miroir pour sublimer son installation aussi narcissique qu'artistique : « He took a mold of the towers in his head. [...] The reflections from the windows and how they would mirror him, at angles, from below » (*LGWS*, 162). Ici, le reflet démultiplié dans la myriade de fenêtres des tours du *World Trade Center* n'est pas inquiétant. Il représente toujours la fragmentation, mais il renvoie aussi symboliquement à celle de l'artiste qui doit savoir se plier en quatre – presque littéralement – pour satisfaire son public et développer sa renommée en étant vu par le plus grand nombre de personnes.

1.2.1. Rideau sur la réalité

La représentation est un aspect central de l'œuvre de McCann, et elle se constate tant dans l'extraversion de certains personnages que dans leur travestissement⁸⁶. La théâtralité se retrouve aussi dans les formules toutes faites dont usent certains personnages pour ne pas avoir à s'impliquer personnellement et émotionnellement dans ce qu'ils sont en train de vivre. Tillie, la prostituée de *Let the Great World Spin*, explique par exemple que pendant l'acte sexuel, elle puise dans une réserve d'expressions que les clients aiment entendre : « I was strictly a lie-down girl, a flatbacker. Plain screwing was all I knew, but I made them feel like no one else. Oh,

⁸⁶ Dans *Dancer*, Rudolf et Victor sont des personnages très exubérants ; l'adjectif et l'adverbe « theatrical(ly) » leur sont attribués (*D*, 80, 111, 235 et 297). Quant au motif du travestissement, il se retrouve chez Lara et Blaine qui s'improvisent des déguisements *retro* (*LGWS*, 120) ; ou chez Marcia qui vérifie l'état de son maquillage dans le miroir de l'entrée de chez Claire à trois reprises, comme le ferait une actrice entre deux tournages (*LGWS*, 77, 296 et 298).

baby, let me feel you. You make me so hot. Don't take that bone to another dog. I had a hundred little stupid sayings. It was like I was singing an old song » (LGWS, 203).

Le rituel du petit déjeuner du groupe de parole de Claire s'apparente à une série de saynètes jouées en matinée. Dans sa cuisine, elle se prépare à rentrer en scène pour rejoindre les autres qui évoluent déjà sur les planches de son salon :

Lift the tray. Don't blow it now. [...]
Out.
Now.
Go (LGWS, 104).

Les femmes jouent toutes un rôle, et Gloria avoue adapter son discours à son public : « In the rooms of wealthy folk, I had perfected my hard southern habit of *Mercy* and *Lord* and *Landsakes* » (LGWS, 293). Durant ces réunions, les conversations sonnent faux, presque comme des dialogues de *sitcom*. En voyant les *doughnuts* posés sur la table, la corpulente Gloria souligne le tort qu'elle aurait à en manger un, et ses camarades, à la silhouette bien plus mince, la reprennent ainsi :

-Dearest Lord, look at those!
-Oh, my word.
-I'm fat enough.
-Oh, stop. I only wish I had your figure.
-Take it and run, says Gloria. Bet it spills over!
-No, no, you have a lovely figure. Fabulous.
-Come on!
-I must say, truly.
And a hush around the room for the little white lie. A pullback from the food. They glance at one another. An unfolding of seconds (LGWS, 106).

De mensonge en malaise, le scénario de fissure, mais aucun souffleur n'aide les actrices à retrouver le fil de ce dialogue. Ce besoin irrépessible de combler le silence de la gêne par la parole les conduit au mensonge, car les femmes parlent de manière outrancière, sans égard pour la vérité de leur propos :

I had asked her once if she thought Joshua and my boys were friends, and she said yes, but I knew nothing was probably further from the truth (LGWS, 293). All sorts of lies were flying through the air (LGWS, 296). We declared we'd see each other at Marcia's next time – though it felt to me there'd probably never be another time (LGWS, 298).

Ici, la parole est impuissante et n'a aucun pouvoir performatif. Elle est même contreproductive : son rôle premier, celui de renforcer le lien entre les interlocutrices, est compromis par la distance qui s'établit entre elles à cause des faux-semblants.

Le magistrat Solomon Soderberg ne se perçoit pas moins comme un acteur sur la scène du tribunal : « The theatre began shortly after lunch [...] Soderberg knew he would have to move quickly if he wanted to pull out a good performance » (*LGWS*, 247 et 272). En session, il est acteur d'une pièce de théâtre dont il soigne la mise en scène :

A quick simple nod to anyone acknowledged him. It was important to maintain democratic aloofness (*LGWS*, 259) There were so many *special tricks* to learn. Seldom look the defendant in the eye. Seldom smile. Try to appear as if you have a mild case of haemorrhoids: it will give you a concerned, inviolable expression. [...] Always be scribbling [...] Stroke the silver at the side of your hair. [...] Don't play favorite with the lawyers. Don't let them to play the Jew card. Never respond to Yiddish [...] Be careful what you have for lunch. Have a roll of mints with you. [...] Make sure the carafe water has been changed. Be outraged of water spots on the glass (*LGWS*, 260, nos italiques).

Soderberg n'a de marmoréen que l'allure car, au fond, il est animé d'un besoin ardent de reconnaissance. Les précautions qu'il prend ont pour effet de dépeindre les différents procès comme des événements négligeables à ses yeux et il est plus préoccupé par l'image qu'il renvoie. Le domaine de la justice est encore mis à mal lorsqu'il parle de « tours » (« special tricks ») pour décrire son mode opératoire, et qu'il compare les prestations des magistrats à de la magie :

All a bit of magic trick. Sweep out the black cape. Wave the white wand. Watch the rabbit disappear. He could see the row of nodding heads in the spectators' area, caught on the current, rolling along with him. He hoped the reporters were getting it, seeing the control he had in his courtroom (*LGWS*, 267).

Ce qui intéresse le prestidigitateur Soderberg, c'est la célébrité, et ce que peuvent dire les médias de sa prestation lorsqu'il orchestre le jugement du funambule en comparution immédiate :

CRIMINAL COURT ARRAIGNMENT Part One-A, now in session. All rise.
[...]
He could see the reporters in the pews of the spectator section. [...] And that meant only one thing: the television cameras would be outside.
-Order in the court. Silence. The court is now in session.
[...]
He'd play it smart. Pull something unusual from the hat. Besides, the reporters were there, watching. The sketch artist. The TV cameras, outside the courtroom (*LGWS*, 264-265).

Car Soderberg souhaiterait que les journalistes, qui n'ont d'yeux que pour le funambule, se tournent vers lui. N'hésitant pas à écorner sa propre image, il sort la condamnation de son chapeau comme le magicien un lapin, enjoignant le repris de justice de payer

l'amende tout aussi spectaculaire que symbolique d'un *penny* par étage soit un dollar et dix *pennies* pour les 110 étages gravis. En somme, sa propre « magie » le rapproche du personnage du funambule, qui est aussi bon acteur dans les airs (« Pure theatre. The sway and fake fall » (*LGWS*, 238)) qu'au sol, où il s'improvise illusionniste (*LGWS*, 339-240).

La théâtralité confère à la prose de McCann une dimension comique, et ce choix de l'auteur de susciter le rire de son lecteur coïncide avec la mission qu'il s'assigne en tant qu'écrivain, celle de créer une communauté de lecteurs. En effet, Henri Bergson explique que le rire n'est possible qu'à condition que s'établisse une certaine connivence entre les récepteurs de la comédie :

On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho [...] c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche [...]. Si franc qu'on le suppose, le rire cache un arrière pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs⁸⁷.

Les exemples que l'on a convoqués révèlent que la comédie s'invite souvent dans les scènes d'intensité dramatique chez McCann, qui se donne donc pour mission d'alléger les tensions⁸⁸ :

humour [... is] a means whereby one defend[s] the inner self against the constraints of the human condition, physical and psychological as well as social. Humor enable[s] one to transcend the trivial reality in which man is imprisoned by [...] subjective emotion⁸⁹.

Henri Bergson explique même que le rire n'est rendu possible qu'en opérant un « détachement » par rapport au *pathos* :

Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié [...]. Détachez-vous [...] assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. [...] Le comique exige donc enfin,

⁸⁷ Henri Bergson, *Le rire* (présentation par Daniel Grojnowski et Henri Scepti), Paris, G.F. Flammarion, 2013, p. 64.

⁸⁸ A notre question « Is [comedy] a way to alleviate the tension and play down the pathos? », McCann a répondu : « I think that's probably exactly what it is » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit).

⁸⁹ Brom Weber, « The Mode of Black Humor ». Louis D. Rubin (éd.), *The Comic Imagination in American Literature*, Washington, Voice of America, 1974, p. 391.

pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur⁹⁰.

Colum McCann reconnaît qu'il cherche à marquer une certaine distance face à la rudesse des situations sociales qu'il dépeint, craignant qu'on lui reproche, sinon, une sentimentalité mièvre : « I'm not afraid of sentiment, but I'm deathly afraid of sentimentality »⁹¹. Mais toujours, c'est avec parcimonie qu'il injecte l'humour dans son traitement du malaise social, comme s'il entendait préserver une certaine noblesse dans ses textes :

[...] in the hierarchy of letters comedy has always occupied a position below and inferior to tragedy. We have tended to equate gravity with importance. The highest accolade we give to a humorist is when we say that even so he is a 'serious' writer – which is to say that although he makes us laugh, his ultimate objective is to say something more about the human condition than merely that it is amusing⁹².

Conduire le lecteur dans les recoins sombres de l'existence implique aussi pour McCann de le préparer à rire du drame, et c'est précisément ce qu'il nous invite à faire. Dans *This Side of Brightness*, le narrateur fait la part belle à l'humour quand il relate comment Treefrog, avant de s'installer dans le misérable renforcement du tunnel qui lui sert de logement, mime le retour très stéréotypé d'un homme à la maison : « Before he climbs he imitates the turning of a key in the door, shouting upwards to his nest: 'Honey I'm home!' » (*TSB*, 101). Quant à son amie Angela, elle s'exclame en voyant le cercueil d'un de ses compagnons d'infortune mort dans d'atroces circonstances, car elle trouve ses poignées dorées « stylées » (« stylin' » *TSB*, 132). Une autre situation cocasse, qui révèle l'âpreté des relations qui se créent dans les tunnels, est celle qui dépeint le sans-abri Dean qui pose fièrement devant son portrait, dessiné par un artiste littéralement *underground* :

In revenge Papa Love drew Dean's portrait under a churchlike series of grilles under 86th, and he wrote the word PAEDOPHILE in giant letters underneath, though later that same day he felt guilty and scrubbed the letters out, left the painting, and Dean took it as a compliment, his portrait on the tunnel wall (*TSB*, 136).

⁹⁰ Henri Bergson, *Le rire*, *Op. Cit.*, p. 63-64.

⁹¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁹² Louis D. Rubin, « Introduction: 'The Great American Joke' ». Louis D. Rubin (éd.), *The Comic Imagination in American Literature*, *Op. Cit.*, p. 4.

McCann concilie les registres dramatique et comique par le recours à l'humour noir, défini comme suit :

Black humor disturbs because it is not necessarily nor always light-hearted, funny, amusing, laughter-arousing [...] Black humour violates sacred and secular taboos alike without restraint or compunction. It discovers cause for laughter in what has generally been regarded as too serious frivolity : the death of men, the disintegration of social institutions, mental and physical disease, deformity, suffering, anguish, privation, and terror⁹³.

Vivian Mercier précise encore : « no aspect of life is too sacred to escape the mockery of [...] laughter »⁹⁴.

La mort fait irréfutablement l'objet d'un traitement par l'humour noir chez McCann, dont l'un des personnages déclare : « Give life long enough and it'll solve all your problems, even the problem of being alive » (*FSBR*, 57). Dans *Songdogs*, la disparition soudaine des deux religieuses protestantes qui ont pris l'enfant Michael sous leur aile est mentionnée de façon tellement succincte que le drame en paraît absurde : « In the water they might have suddenly looked at one another and remembered the essential fact that neither of them could swim » (*S*, 7). De plus, le violent accident des *sandhogs* (*This Side of Brightness*) (qui sont expulsés des souterrains creusés sous le lit de l'*Hudson River* vers la surface de la rivière) est raconté de façon si décalée qu'on en oublierait presque que l'un d'eux a péri : « And then there is water – they are rising through the river – and perhaps astonished fish, staring » (*TSB*, 15). Enfin, même le personnage responsable de la mort d'Eleanor Walker se mue en une figure comique : « as he drives, he leans out of the window to look at his brand new set of whitewall tyres, almost hypnotizing himself with their swirl » (*TSB*, 140).

L'humour noir est aussi utilisé par McCann dans le but de désacraliser certaines institutions, avec Tillie (*Let the Great World Spin*) notamment, qui brise malgré elle la rigueur les cadres en répondant au Juge :

-And you understand you're pleading to petty larceny?
-Yeah, babe.
-Excuse me?

Soderberg felt a stab of pain, somewhere between the eyes and the back of the throat. A stunned flick. Had she really called him *babe*? (*LGWS*, 271).

⁹³ Brom Weber, « The Mode of Black Humor ». Louis D. Rubin (éd.), *The Comic Imagination in American Literature, Op. Cit.*, p. 388.

⁹⁴ Vivian Mercier, *Irish Comic Imagination*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, p. 248.

Le décalage de ton s'opère encore dans le cas du personnage d'Elijah, un sans-abri de *This Side of Brightness*. Lorsqu'il se fait rappeler à la loi par des policiers qui le questionnent sur les raisons qui le poussent à vivre dans les souterrains, il répond : « I lost the key to my penthouse » (*TSB*, 126). Le corps policier est encore la cible de moquerie avec le funambule (*Let the Great World Spin*) qui observe l'agitation des agents sur les toits des tours jumelles alors qu'il se produit dans les airs :

And there were dozens of cops out on the roof now, screaming at him, running to and fro. One of them was leaning out from the side of the columns on the south tower, held by a blue harness, his hat off, his body leaning outward, calling him a motherfucker, that he better get off the motherfucking wire right motherfucking now before he sent the motherfucking helicopter in to pluck him from the motherfucking cable, you hear me, motherfucker, right motherfucking now! – and the walker thought, What strange language (*LGWS*, 241).

Malgré l'intensité dramatique à laquelle on pourrait s'attendre dans ce passage (car, après tout, le funambule marche sans filet à cent-dix étages du sol), c'est son aspect comique que l'on retient. Ici, le discours indirect libre permet la réévaluation critique de la situation par le lecteur tout en soulignant la distance avec laquelle le funambule prend l'arrestation qui se trame. Les vociférations des policiers affolés ont pour effet de signifier la confusion qui règne et de vider le message de son sens. Le fossé qui sépare le funambule des policiers ne se manifeste pas seulement par le vide du ciel de Manhattan mais aussi par celui qui existe entre son attitude olympienne et celle des policiers surexcités. La forme exclamative atténuée « What a strange language. » (qui ne porte pas de ponctuation exclamative) s'oppose aux interjections des policiers (« right [...] now! »). Elle a pour effet de retranscrire l'impassibilité et le détachement du funambule, voire une certaine insolence⁹⁵.

Ce sont les pompiers qui s'attirent une pluie de critiques par le narrateur homodiégétique de *Songdogs*, qui assiste à leurs préparatifs pour faire face à l'incendie qui ravage la grange familiale :

New territory for the fire department – they had run this road many times before on fire drills for the meat factory, but never this far along the road, so that when one of the trucks tried to thread its way through the laneway a wheel got caught in a rutted ditch and it slid sideways and blocked the entrance. A chorus of obscenities rose up from the men. Twelve firemen in yellow jackets were using a winch to take the

⁹⁵ Dans le même roman, Lara déplore quant à elle l'inefficacité des agents de police qu'elle sollicite : « I wondered how many assholes it took to make a police department » (*LGWS*, 140).

truck out beyond, others running down the lane, bellies jogging, one of them still in his pyjamas so that his penis leaped out from the gap in his pants. As he ran he pulled on his yellow jacket top, stuffed his penis back in his pyjama bottoms, and moved along with one hand held over his groin, as if wounded. Well into middle age, they breathed like freight trains when they reached the end of the lane and were temporarily immobilized at the sight of the low squat darkroom aflame (S, 194-195).

La technique utilisée ici est celle du *bathos*, qui consiste à briser une progression ascendante, que des éléments concordants contribuent à élaborer, par l'insertion d'un élément discordant, souvent de nature comique⁹⁶. L'illustration très succincte de Henri Bergson aide à saisir ce processus : « d'où vient le comique de cette phrase d'oraison funèbre, citée par un philosophe allemand : « Il était vertueux, et tout rond » ? De ce que notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps »⁹⁷. Dans ce cas, l'élévation vers l'immatériel se voit empêchée par la mention anecdotique d'un corps replet. Ce qui crée le *bathos* est souvent lié au corps, à ce qui « embarrasse »⁹⁸, et dans l'extrait ci-dessus, les gestes des pompiers sont entravés par le surpoids, la vieillesse ou les parties basses.

Henri Bergson défend l'idée que la comédie est intrinsèquement liée à l'humain :

Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que les hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule⁹⁹.

Par « humain », il faut surtout entendre le corps. Ceci est la raison pour laquelle la tragédie classique fait le choix de ne jamais mentionner le corps pour éviter « une infiltration du comique » :

⁹⁶ Sara Crangle et Peter Nicholls (éd.), *On Bathos: Literature, Art, Music*, Londres, Continuum, 2010, p. 1. Aussi, la phrase suivante, qui présente les aventures de Michael Lyons (*Songdogs*) est encore très représentative du mode : « The old man hitch-hiked and walked his way through storms along the seaboard towards Cork » (S, 19). L'échelle et la dangerosité du trajet, qui semble relever du périple épique, sont rapidement réévaluées avec le dernier mot, car on comprend que Lyons n'est pas sorti de l'Irlande et n'a parcouru qu'une toute petite distance.

⁹⁷ Henri Bergson, *Le rire*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps¹⁰⁰.

De fait, chez McCann, le corps constitue un bon support de comédie, *a fortiori* quand l'emphase est mise sur l'obscénité d'actes dégradants du quotidien ou de pratiques sexuelles, arts dans lesquels le personnage de Nureyev est passé maître :

[...] she said she had an idea for a nude ballet [...] - curtains come up, gentle cellos, soft moonlight, and then swinging penises everywhere. I told her I would dance it except I didn't want to bruise my thighs. When I explained the joke (silly girl!) she spilled her drink down the front of her dress (*D*, 212).

Nureyev et son ami Victor utilisent surtout ce ton grivois, ou paillard (*bawdy*)¹⁰¹, pour se vanter de leurs conquêtes :

« The reason I wear a moustache, gentlemen, is so I can smell last night's sins! » (*D*, 234).

« He was a terrible driver and one of his crude New York friends, Victor Pareci, often made unpleasant comments about Monsieur's penchant for rear-ending » (*D*, 272).

« Rudi, my friend, his cock may not have been a poem but the cheeks of his arse certainly did rhyme » (*D*, 290-291).

Tillie (*Let the Great World Spin*) ne se censure pas plus quand elle évoque ses clients. Elle revient avec humour sur une situation qui aurait pu mal tourner :

[...] sometimes [a client]'d run over and get all vicious and scream, "Fuck you, I knew I could never get in on with you, you black bitch." And I'd keep all pouty like he broke my heart, then I'd lean real close and whisper to him that my daddy was in the Panthers with lots of nigger dogs, and he wouldn't like to hear that sort of talk, dog? And then they'd pull up their trousers quick and get outta there lick lick lickety-split (*LGWS*, 204).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰¹ Ce mode a été particulièrement développé par Lawrence Sterne dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* ((1759) Londres, Penguin Books, 1997) dont McCann revendique l'influence : « I'm a big fan » (Paul Holdengraber, « National Book Award-winning Novelist on the Paul Holdengraber Show ». *You Tube*, 3 février 2012 [consulté le 23 avril 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=R9m-ztG67Xw>>).

Ici, le revirement de situation entraîne la comédie, car on « obtien[t] une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis »¹⁰². De soumise, Tillie devient menaçante, tant et si bien que le client repart presque le pantalon baissé.

1.2.2. Représentation de la violence physique

Dans *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Eóin Flannery écrit que McCann encourage son lecteur à ressentir de l'empathie envers ses personnages¹⁰³. On peut dire que ceci est bien l'objectif que se fixe McCann, qui défend précisément l'idée que l'une des tâches de l'écrivain est de développer l'empathie du lecteur : « It's the job of the storyteller, or the poet, or the novelist to deepen our ability for empathy »¹⁰⁴. Néanmoins, l'affirmation de Flannery nous semble sujette à caution, car s'il est vrai que le lecteur de McCann peut éprouver de l'empathie pour les personnages qui souffrent moralement (comme c'est le cas pour Claire ou Tillie qui, dans *Let the Great World Spin*, on l'a vu, partagent avec le lecteur leurs états d'âme), cela est moins évident dans le cas des personnages qui souffrent physiquement.

Tout se passe comme si McCann menait délibérément un travail de sape contre sa propre mission, d'abord parce qu'au contraire des scènes qui présentent des cas de souffrance morale chez les personnages, le lecteur se voit nier l'accès aux émotions des personnages en proie à la violence physique. Cela tient au fait qu'il n'y a ni narration à la première personne, ni narration omnisciente. La voix des victimes est inaudible, comme dans le passage de *This Side of Brightness* qui revient sur un viol qu'a subi Angela :

While she was sleeping four men with bicycles chains [...] kicked her awake and dragged her upwards by the hair. [...] *She screamed* and one of them shoved a sock in her mouth. They ripped her T-shirt and wrapped her arms with the bike chains, tightened them so they left a bracelet of oil on her wrists, bent her over and they took their turns. They whispered a world of obscenities in her ear. *When Angela gagged, they took out the sock and vomit streamed out after it*, but they kept on going. *She remained silent after that*. One of them licked his tongue at her lobe and stole a gold earring with his teeth. He leaned down in front of her with the little hoop of gold on his tongue. *She didn't have the energy to spit in his face*. Bent on

¹⁰² Henri Bergson, *Le rire*, *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁰³ « [He] encourages us to empathize with [his] abject characters ». Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁰⁴ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

all fours, she pleaded for mercy, *closing her eyes to make them anonymous*. When they finally left they threw down fifty cents each and told her to buy some candy – a Mounds bar they said – and they laughed all the way down the tunnel. Angela couldn't walk for two days (*TSB*, 58, nos italiques).

Si le passage est présenté de façon presque factuelle, c'est qu'Angela n'en est pas la narratrice. Sa voix n'est pas seulement filtrée, elle est inexistante jusque dans l'intrigue car sous le poids de la douleur, de la peur et de l'humiliation, son mécanisme locutoire s'enraye. Cette aphasie fait suite aux cris, aux spasmes puis aux vomissements, qui remplacent la parole interdite. Si l'on nous donne toutefois la raison pour laquelle elle choisit de fermer les yeux (« to make them anonymous »¹⁰⁵) – ce qui laisse planer le doute quant à la focalisation – rien ne permet de dire avec certitude qu'il s'agisse ici de focalisation zéro, et telle justification pourrait s'entendre comme étant le fait du narrateur.

Sheona, la narratrice de « Sisters », décide aussi de devenir momentanément aveugle lorsqu'elle est victime, avec son petit-ami Michael, des mêmes sévices qu'Angela : « They forced Michael to bend over and shoved a tree branch up his anus. They tried to take me [...] and eventually they did. Four in a row. This time my eyes closed, arms and hands to the ground » (*FSBR*, 7). La voix de la victime est audible ici, car le viol est raconté par celle-ci, mais le procédé narratif déployé fait que seul un résumé de l'événement est donné, au point que la scène revêt une dimension presque anecdotique. La technique du sommaire (ou de la condensation narrative¹⁰⁶) utilisée ici a pour effet d'atténuer le pouvoir affectif du texte en rendant la référence à la violence, pourtant protéiforme dans les textes, presque insignifiante. La brièveté de cette scène de violence en fait une sorte de vignette sur laquelle le lecteur ne s'arrête qu'un instant.

Enfin, dans *Let the Great World Spin*, la combinaison du recours à la surenchère, au décalage et à l'apparition soudaine de la violence dans le texte a tendance à rendre la scène plus grotesque que choquante. Le personnage de Tillie impose la violence au lecteur par l'évocation du souvenir des circonstances lorsqu'elle évoque la mort de son proxénète. La forme de la section du livre qui lui est dévolue est importante, car elle se

¹⁰⁵ La dichotomie très marquée entre les pronoms sujets / pronoms compléments / adjectifs possessifs masculins et pluriels d'un côté, féminins et singuliers de l'autre (he/his, they/their/them vs. she/her) accentue ce fossé entre le personnage agressé et ses bourreaux, et rend ces derniers anonymes.

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Figures III, Op. Cit.*, p. 26.

caractérise par un collage de passages courts, tous séparés par des tirets et sans lien apparent (ce qui trahit la confusion mentale du personnage), et dont la succession hasardeuse ne permet pas d'anticiper la violence du passage suivant :

Jigsaw walked into three neat bullets. I saw him lying there, on the wet ground. He had one in the center of his forehead, where it blew his brains open. And when the paramedics opened his shirt it was like he has two extra eyes in his chest. There was blood splattered on the ground and on the lamp post and on the mailbox too. This guy from the pizza shop came out to clean the passenger-side mirror of his van. He was scrubbing it with his apron, shaking his head and muttering under his breath, like someone had just burnt his calzones. As if Jigsaw *meant* to leave his brains on the guy's mirror! Like he did it deliberate! (LGWS, 206-207).

Tillie ne laisse pas la possibilité au lecteur de se préparer à lire ces lignes, car la description, bien que brève, est soudaine. La parataxe « There was blood splattered on the ground *and* on the lamp post *and* on the mailbox too » permet de signifier efficacement l'étendue des dégâts avec une économie de mots. La description sanguinolente que Tillie fait de la scène est simultanément triviale parce qu'elle s'attarde sur le détail des traces que le patron de la pizzeria va devoir nettoyer. Ce ne sont donc pas les circonstances du crime qui sont évoquées, ni le rapport à la mort d'ailleurs, mais bien plutôt les problèmes logistiques que cet événement entraîne. La mort ne traumatise pas, et la scène se voit vidée d'intensité dramatique, au point d'en devenir comique. Outre son association au langage du quotidien, le fait qu'elle se déroule en face d'un *fast-food*, couplé aux récriminations du patron (qui pourraient être celles qu'il émettrait si ses *pizzas* avaient brûlé) lui confèrent une dimension grotesque.

Dans la littérature grotesque en effet, « l'image de la mort est exempte de toute nuance tragique et effrayante »¹⁰⁷, car « la mort est un moment indispensable dans le processus de croissance et de rénovation du peuple. C'est l'autre face de la naissance »¹⁰⁸. Or juste après, Tillie met l'accent sur l'appétit (une régénérescence symbolique) : « He went back into the shop and the next time we went in the shop for a slice, he was like : 'Hey, no hookers in here, get outta here' [...] » (LGWS, 207). Cette anecdote suggère que dans l'environnement violent du Bronx, la mort est tout à fait naturelle et que la vie reprend rapidement ses droits.

¹⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 404.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Dans les trois scènes que nous venons d'analyser, l'apparition soudaine de la violence se fait par leur qualité visuelle, car l'image est l'essence de l'écriture pour McCann :

I very seldom try to wrap an image around an idea. So I don't have the idea first. [...] I get corralled by an image: it bowls me over and I can't avoid it. [...] It just takes my breath away. It's a lived thing¹⁰⁹. I tend to write in cinemagraphic strokes. In other words I create pictures. From these pictures people emerge. The landscape gives birth to the people and gradually the people take over¹¹⁰.

Or l'image est un médium moins susceptible de susciter l'émotion que le texte :

Le récit d'une aventure pathétique nous arrache plus facilement des larmes que la représentation picturale de ce même événement. C'est que deux principes sont en concurrence. La vue est certes un vecteur d'émotion puissant, mais la peinture donne à voir *une scène* et non *un événement*. Or, [...] le sentiment est une réponse à *quelque chose qui advient*. [Il y a une] supériorité d'un art de la succession sur celui de la simultanéité¹¹¹.

Tout comme des images, les textes de McCann qui montrent la violence ne préparent pas vraiment le lecteur à y être confrontés. L'auteur ne le ménage pas et ne fait pas « advenir » l'événement en une démarche d'anticipation qui serait le prérequis pour créer l'émotion.

Dans un roman traitant obliquement des attentats du 11 septembre, la dernière scène sur laquelle nous nous sommes penchés prend une tout autre dimension, car les restes humains sur le pavé évoquent immanquablement ce que les pompiers du *World*

¹⁰⁹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 150.

¹¹⁰ Anonyme, « *Everything in This Country Must: Interview* ». Site officiel de Colum McCann, Art. Cit. Il explique aussi son processus de création avec Michael Ondaatje : « I do start from images, and then I move towards sound and rhythm » (« *Adventures in the Skin Trade: A Conversation with Michael Ondaatje* ». Site officiel de Colum McCann, Art. Cit.). Il y revient aussi pendant notre entretien : « Generally it's the image that pops up first. I like cinema and I like cinematographers. [...] I go like this: I close my eyes and I can see things. And then I start to paint them. I use words to try and paint them » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.). Ces propos évoquent ceux de John McGahern avant lui, lequel a été une grande source d'inspiration pour McCann (Anonyme, « *This Side of Brightness: Interview* ». Site officiel de Colum McCann, Art. Cit.). Ce dernier a en effet déclaré : « work often begins with an image, or a rhythm, or a line of dialogue that stays in the mind and will not go away until it's written down » (John McGahern, *Love of the World: Essays*, Londres, Faber and Faber, 2009, p. 9).

¹¹¹ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 26-27.

Trade Center on dû découvrir au lendemain du drame. Ainsi, on pourrait penser que McCann répond à la violence des attentats de manière détournée : « [Some] post-9/11 texts [...] contend with the World Trade Center suicides not by explicitly re-imagining them but by obliquely summoning them through alternate dramas »¹¹². McCann utilise donc ici le ressort du spectaculaire, à savoir,

ce « qui frappe la vue, l'imagination » (*Trésor de la langue française*, 1992). Il semble ainsi se différencier du spectacle au nom d'une intensité supérieure dont rend compte le verbe « frapper » ; en ce sens, le spectaculaire relèverait d'un excès de vision, excès qui peut être à la fois un danger et une force agissante à exploiter. Le spectaculaire permettrait de dépasser l'aporie d'une impossible représentation. Le spectaculaire risque également, du fait de l'intensité supérieure qui le distingue du simple spectacle, d'être encore plus éloigné de ce qui est directement vécu¹¹³.

Le spectaculaire permet de faire opérer une certaine distance avec l'événement, un prérequis pour la représentation de l'Histoire, on l'a vu, mais surtout pour le traitement d'un événement traumatique.

L'esthétique spectaculaire se retrouve dans *This Side of Brightness*, où l'état du corps accidenté est aussi donné à voir sans précautions. Au lieu d'éclipser les détails, le narrateur, avec un nombre de mots pourtant limité, joue la surenchère, suscitant davantage le rire que la révolusion. Il semble suivre un principe à l'opposé de la veine elliptique minimaliste et de sa logique du « *less is more* », que l'on pourrait qualifier de « *more is more* ». Ce n'est ici pas tant la soudaineté de l'apparition de la scène que le décalage et la crudité de la description qui sont la cause du spectaculaire. Le protagoniste Treefrog relate la mort par électrocution d'une de ses connaissances d'infortune (ironiquement nommé Faraday). Le surnom, en référence à l'inventeur de la cage qui protège l'homme des ondes électromagnétiques, lui est attribué *ante-mortem* par ses camarades du tunnel, en reconnaissance de ses compétences en matière d'installations électriques. Ce hiatus n'est pas la seule source du grotesque dans le passage qui nous intéresse puisque, comme dans le cas précédent, la mort est envisagée à travers les difficultés pratiques que représente le nettoyage des lieux jonchés de matière humaine :

¹¹² Elizabeth S. Anker, « Allegories of Falling and the 9/11 Novel ». *American Literary History*, Oxford, Oxford University Press, vol. 23, n°3, automne 2011, p. 471.

¹¹³ Marie Bulté, « (Re)présentation spectaculaire de l'histoire immédiate africaine dans des romans postcoloniaux ». *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le spectaculaire », 2 juillet 2012 [consulté le 3 juin 2015]. <<http://www.cellam.fr/?p=3166>>

The current sucked in and his body went lengthwise against the metal [of the rail] and he must have been a corpse of wild blue sparks. Every fluid in his body boiled first, all the blood and water and semen and alcohol drying down to nothing. Six hundred volts of direct current blew a hole in the top of his head. The cops had to turn the electricity off before they could peel him from the rail. They placed a bit of his brain in a blue plastic bag, one of the cops puking up at the sight (*TSB*, 129-130).

Dans ce cas l'empathie est inopérante, car les circonstances atroces de la mort sont atténuées par la représentation du bouillonnement des fluides corporels, qui mêlent sans distinction l'éjaculat et le fluide exogène qu'est l'alcool avec le sang et l'eau. Les deux premiers, des composantes mineures du corps humains, sont mis sur le même plan que les composantes essentielles que représentent le sang et l'eau. Ceci a pour effet de présenter Faraday comme un personnage sexualisé et alcoolique dont le corps mort est méprisable. Il n'est plus un tout cohérent mais un amas de déchets qu'il faut racler pour parvenir à désencombrer la voie, et qui est voué à finir dans un contenant qui ressemble fort à un sac poubelle. La vie entière de ce personnage, déjà réduite à l'errance et à la marginalité, n'est désormais plus que substances viles. Ce *focus* sur les fluides corporels est un élément fondamental du grotesque selon Mikhaïl Bakhtine,

[Le grotesque] s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, tout ce qui cherche à lui échapper. C'est ainsi que toutes les excroissances et les ramifications y prennent une valeur particulière, tout ce qui en somme prolonge le corps, le réunit aux autres corps et au monde non corporel¹¹⁴.

Dans le passage retenu, le cerveau qui s'est répandu sur la chaussée est une illustration parfaite de ce qui « fait saillie, dépasse du corps », lui « échappe ». Le corps de Faraday, loin de l'avoir protégé, est bien « réuni au monde non corporel » au point même de fusionner avec celui-ci et de devoir être décollé de la chaussée (« peeled »).

Les deux dernières scènes que nous avons commentées se rapprochent de l'esthétique *gore*, définie ainsi :

[Gore is] a crude [...] consistent graphic examination of the macabre, [some] encounter with bloodshed. [...] Gore [...] includes the explicitly visible [...] representation of bloodshed or its direct result: the [...] defacement or mutilation of—and/or penetration of objects into—a body, as well as the exposure of blood, sinew, organs, and/or viscera resulting from such action. Gore is therefore intrinsically defined by its bodily context: from the decayed flesh of a corpse to the residual blood splattered [...]. Gore involves a process whereby the human body is

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 315.

in some ways wounded [typically by an exterior force or object] and its natural corporeal state altered¹¹⁵.

Cette définition souligne l'excès que l'on retrouve dans les scènes qui nous intéressent qui sont bien caractéristiques du *gore* (« consistent graphic examination », « explicitly visible », « bloodshed ») : « *gore is more* ». On peut même faire rentrer ces deux scènes présentant des corps morts dans la sous-catégorie que Blair Davis et Kial Natale ont appelée « le *gore* passif » (« passive gore ») :

[There is a] distinction [...] between gore caused by violent acts as they are happening or gore cause by violence that has already occurred. As such the divide between a violent/gruesome performed on-camera (a stabbing or an autopsy, for example) and the gore resulting from unseen, prior violence to a body (a dead body on a crime scene) is distinguished by the separate notions of 'active' and 'passive' gore, respectively¹¹⁶.

L'exagération est aussi l'un des procédés typiques du grotesque, selon Mikhaïl Bakhtine : « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque »¹¹⁷. Elle vise à alléger les tensions et à « libère[r] [le monde] de tout ce qu'il peut y avoir de terrible et d'effrayant, le rend[re] totalement inoffensif, joyeux et lumineux à l'extrême »¹¹⁸. Précisons toutefois que McCann ne parvient pas à rendre la société new-yorkaise de *Let the Great World Spin* ou *This Side of Brightness* « inoffensive » et exclusivement « joyeuse », et que ses textes ne sont donc pas purement grotesques : le grotesque n'est qu'un ingrédient de l'écriture.

Malgré le choix de McCann de représenter la crise en en diminuant l'épaisseur dramatique dans les quatre scènes dont on vient d'analyser les ressorts littéraires, celles-

¹¹⁵ Blair Davis et Kial Natale, « 'The Pound of Flesh which I Demand': American Horror Cinema, Gore and the Box-Office, 1998-2007 ». Steffen Hantke (éd.), *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2010, p. 40.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 302.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

ci demeurent susceptibles de « générer des sentiments »¹¹⁹ autre que l'empathie (l'amusement ou l'écœurement par exemple). Ainsi, la question de la réception se pose ici : comment ces histoires inventées de toute pièce parviennent-elles à toucher le lecteur ? Autrement dit,

Comment [...] des affects peuvent-ils être activés par des événements qui n'appartiennent pas au monde, du moins pas au monde de notre existence et de nos actions ? Comment peut-on réagir à ce dont nous connaissons le caractère fictif ? Comment la conscience de la fictionnalité n'interdit-elle pas le déclenchement de l'affect ?¹²⁰.

Les événements narrés ne sont pas des événements en tant que tels ; ils *ne se passent pas*, car ils sont reproduits par le biais de l'art. Le lecteur averti devrait donc être à même de prendre de la distance. Or,

[...] une manière de résoudre cette énigme est de soutenir que nous n'éprouvons pas de sentiment *à propos* de situations fictives mais à l'occasion de situations fictives. [...] plus précisément, nous avons bien des affects mais les choses fictives n'en sont pas les causes. Elles en sont l'occasion, du fait de la ressemblance qu'elles entretiennent avec des situations réellement vécues. Autrement dit la réponse affective n'est pas provoquée par des objets fictifs, mais par des objets réels qui leur ressemblent¹²¹.

De telles « situations fictives » occasionnent inéluctablement pour le lecteur un rapprochement avec son expérience personnelle, qui guide la lecture et conditionne la réaction. Ainsi, même si le lecteur n'a pas vécu tel ou tel traumatisme, il peut concevoir, à travers la lecture, qu'il n'en est pas à l'abri :

Que vaut cette thèse de la reviviscence ? Soit la scène du film [...] dans laquelle le meurtrier jusque là caché derrière un rideau saisit l'héroïne par derrière et s'apprête à la poignarder. La peur éprouvée ne s'explique évidemment pas par la reviviscence d'une peur éprouvée dans la *même* situation. Dira-t-on qu'elle s'explique par la reviviscence d'autres peurs réellement ressenties mais à propos d'autres objets ? Non, car l'immédiateté de la réaction affective dans le cas de l'émotion empêche ici de penser les choses en termes de comparaison volontaire, et même seulement de rappel involontaire. L'explication reviendrait alors à dire que nous avons eu peur au cinéma parce que le mécanisme de la peur existe en nous¹²².

¹¹⁹ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, *Op. Cit.*, p. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 49-51.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibid.*, p. 52.

La teneur réaliste des crises que McCann choisit de mettre au cœur de ses textes, ainsi que les descriptions très précises des mouvements de la conscience ou la qualité tout à fait visuelle des images, sont donc susceptibles de faire sauter le filtre qu'un lecteur désireux de ne pas suspendre son incrédulité au contact de l'objet littéraire aurait pu vouloir disposer entre son œil et la page.

CHAPITRE 2 – FONCTIONS ET EFFETS DU RÉALISME

It's really no great revelation that the world is dark [...] The true revelation is that you get get something out of the darkness and go somewhere new. I'm prepared to take on the pessimists at their own game [...] by writing realistic fiction that doesn't shy away from some of the ruffle moments of life but then try to find some joy at the end¹²³.

Colum McCann

Selon Philippe Dufour, les textes réalistes « sonde[nt], à la faveur d'une intrigue, l'Histoire contemporaine »¹²⁴, suggérant que la frontière entre récit fictionnel et récit historique y est plus poreuse que dans n'importe quel mode littéraire¹²⁵. Rappelons ici ce qui justifie communément que la frontière entre récit littéraire et récit historique est mince est que les deux types de récits sont scrupuleusement *agencés*. Tous deux « *représente[nt]* [l'Histoire], au sens où il[s] [la] reconstrui[sent], l'organis[ent] et dès lors l'interprèt[ent] »¹²⁶. D'autre part, qu'ils soient envisagés comme des romans réalistes ou non, nombre de textes se basent sur des faits historiques avérés¹²⁷. Enfin, même dans les textes les plus éloignés du genre réaliste, on peut entrevoir des allusions

¹²³ *National Writers Series*, « An Evening with Colum McCann ». *National Writers Series website*, 6 juin 2013 [consulté le 8 juin 2013]. <<http://nationalwritersseries.org/programs/an-evening-with-colum-mccann/>>

¹²⁴ Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Paris, Presses Universitaires de France 1998, p. 23.

¹²⁵ Voir notre chapitre 1 de la seconde partie, intitulé « L'écriture de l'Histoire, ou la rupture avec le discours dominant » (p. 197).

¹²⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 84.

¹²⁷ Voir notre chapitre 1 de la seconde partie, intitulé « L'écriture de l'Histoire, ou la rupture avec le discours dominant » (p. 197).

au monde véritable par le biais d'énoncés qui ne sont pas propres au seul texte littéraire, ce qu'explique John Searle :

Sometimes the author of a fictional story will insert utterances in the story which are not fictional and not part of the story. To take a famous example, Tolstoy begins *Anna Karenina* with the sentence 'Happy families are all happy in the same way, unhappy families unhappy in their separate, different ways'. That, I take it, is not a fictional but a serious utterance. It's a genuine assertion. It's part of the novel, but not part of the fictional story¹²⁸.

Philippe Dufour pose que « le récit réaliste, à sa manière, *pense* l'Histoire, aux côtés de l'historien professionnel, en concurrence avec lui »¹²⁹. Ainsi,

Il n'y aurait pas de contradiction nécessaire entre la volonté de produire une émotion esthétique et le désir d'informer ou de donner à penser sur l'état passé et présent du monde. Ce dépassement signe la possibilité d'une autre forme de mise en question des savoirs par les moyens de l'art¹³⁰.

Les romanciers réalistes « refuse[nt] qu'on dise [d'eux] qu'il[s] raconte[nt] des histoires, le récit réaliste puis[ant] auprès des savoirs reçus une caution de sérieux »¹³¹. Ils tiennent pour impérative la recherche historique en amont de l'écriture¹³² qui est gage de fiabilité, car ils écrivent dans l'optique d'être le plus fidèles possible au réel. Leur préoccupation est le

discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours [...] En lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de

¹²⁸ John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, *Op. Cit.*, p. 73-74.

¹²⁹ Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Alison James et Christophe Reig, *Frontière de la non-fiction : Littérature, cinéma et arts*, *Op. Cit.*, p. 34.

¹³¹ Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, *Op. Cit.*, p. 141.

¹³² *Ibid.*, p. 121 : « Le réaliste se documente avant d'écrire et encore pendant la rédaction. Il lit des livres, plume en main [...] Il va enquêter sur le terrain [...] il sollicite des informations auprès des connaissances ».

transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est¹³³.

On l'aura compris, le texte réaliste vise la fiabilité, ce à quoi aspire aussi Colum McCann (« [...] my work [...] is serious fiction »)¹³⁴.

Pourtant, cette quête du « discours de vérité » a cessé de convaincre à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Le scepticisme postmoderniste, dont la nature révolutionnaire se constate aussi bien culturellement que socialement, met au jour des questionnements ayant notamment trait d'une part à la validité des récits historiques, perçus comme trop généralisants et englobants, et à la légitimité d'une littérature trop présomptueuse et moralisante d'autre part. Indéniablement héritier du courant, mais aussi moins nihiliste que ses défenseurs, Colum McCann revendique l'idée que si le réalisme ne peut se prévaloir de reproduire la réalité, il est tout de même légitime pour « donner à lire, à penser »¹³⁵ la réalité :

One of the primary lessons of Zola's work – the rage which he brought to the page – is a factor often ignored by present-day novelists [... who] seem to have given up the presumption of the social power of our work. Literary life today is [...] certainly less likely to exhibit a nod towards social conscience than the one Zola inhabited, and certainly not since the period between the 1930's and 1950's (Dreiser, Steinbeck, Dos Passos, Orwell etc.) has the social novelist engaged on an equally significant level in necessary public debate¹³⁶.

L'auteur, qui qualifie sa prose de réaliste *poétique* (« poetic realism »¹³⁷), et reconnaît ainsi le fossé qui existe entre le texte littéraire et la réalité, précise toutefois que le lien ténu de certains textes (dont les siens) avec l'Histoire doit faire l'objet d'une réflexion constructive pour le lecteur.

¹³³ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, Op. Cit., p. 7. Cette idée est aussi défendue par Lilian R. Furst : « The realists plac[e] truth-telling at the core of their beliefs, implying thereby a certain directness, simplicity, and [...] sober factuality » (Lilian R. Furst, « Introduction ». Lilian R. Furst (éd.), *Realism*, Londres, Longman, 1992, p. 2-3).

¹³⁴ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

¹³⁵ Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Op. Cit., p. 90.

¹³⁶ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

¹³⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

2.1. Vers la fin de la naïveté réaliste

Dans la foulée du traumatisme de l'après-guerre est apparu une forme de scepticisme culturel et social. Cette période de rupture caractérisée par un doute ontologique et une remise en perspective épistémologique a été qualifiée d'« ère postmoderne »¹³⁸. C'est particulièrement contre le mode réaliste que les postmodernistes se positionnent. Ils condamnent sa propension à « succomber aux dénouements et aux coïncidences heureuses » (« it surrend[s] to the happy ending and to coincidence »¹³⁹) et répètent à l'envi que le réalisme se vautre dans un « idéal »¹⁴⁰ naïf.

Pour eux en effet, la littérature ne saurait guère retranscrire fidèlement le réel : « l'erreur du réalisme a été de croire qu'[...] on [...] pouvait faire une peinture impartiale [du réel]. Comment serait-ce possible, puisque la perception même est partielle, puisqu'à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet ? »¹⁴¹. Plus dubitatifs encore sont ceux qui prônent l'idée que le réel, par essence intangible, ne peut tout bonnement pas être retranscrit :

It is because reality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition is construction. There is no mimesis, only poesis. No recording, only constructing [...] A realistic novel or play never reflect but instead reconstitutes its object; no text or performance can ever attain the status of a definitive reproduction of the real¹⁴².

De ce fait, pour Philippe Hamon,

Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre : *comment la littérature copie-t-elle la réalité ?*, qui est une question devenue sans intérêt, mais [...] à une

¹³⁸ « Postmodernity [is] a way of living with the doubts, uncertainties and anxieties which seem increasingly to be a corollary of modernity » (Patrick Bracken, *Trauma: Culture, Meaning, and Philosophy*, Londres, Whurr, 2002, p. 13-14. Il cite ici Barry Smart, *Postmodernity: Key Ideas*, Londres, Routledge, 1993, p. 12).

¹³⁹ George Levine, « Realism Reconsidered ». Michael J. Hoffman et Patrick D. Murphy (éd.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Londres, Leicester University Press, 1996, p. 235.

¹⁴⁰ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1980, p. 77.

¹⁴² Brian Richardson, « Introduction : The Struggle for the Real – Interpretive Conflict, Dramatic Method, and the Paradox of Realism ». William W. Demastes, *Realism and the American Dramatic Tradition*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1996, p. 1-2.

question du type : *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?* – quels sont les moyens stylistiques qu'elle met [...] en œuvre [...] ?¹⁴³.

Le discours postmoderne refuse donc d'envisager le texte littéraire comme un témoignage sur la société : « c'est important, très important, de se souvenir que personne ne peut – par l'écriture, par la peinture, par n'importe quoi – prétendre être témoin et vrai *reporter* [...] sans être rendu coupable de falsification et d'imposture à travers cette prétention »¹⁴⁴. Cette « incrédulité à l'égard des métarécits »¹⁴⁵ qui « ont pour fin de légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser »¹⁴⁶ évince la réflexion sur le message de l'œuvre littéraire au profit d'une réflexion à propos de sa forme. Le postmodernisme se penche en effet moins sur le contenu de l'œuvre d'art que sur son statut d'*artefact*, car selon les critères du courant, l'ineptie est notamment d'appréhender le texte littéraire comme un support permettant à l'écrivain et/ou au lecteur de parvenir à un mieux-être.

2.1.1. L'avènement d'un optimisme métamoderniste

Il n'en reste pas moins que dans un contexte historico-social aussi marqué par les atrocités de la guerre que celui de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le recours à la littérature représente pour un certain nombre d'auteurs et/ou de lecteurs un moyen de surmonter le traumatisme. Ainsi, une fracture apparaît entre ceux qui continuent d'envisager le texte littéraire comme un reflet cathartique de leurs souffrances et les postmodernistes : « For some writers faced with the breakdown of the grand narratives of the past, this situation leads to a sense of deep confusion and powerlessness, sometimes a nostalgic yearning for the old certainties »¹⁴⁷.

¹⁴³ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii., *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 132.

¹⁴⁴ Jean-François Lyotard, *Heidegger et les Juifs*, Paris, Galilée, 1988, p. 3-4.

¹⁴⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Editions de minuit, 1979, p. 7.

¹⁴⁶ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, p. 36.

¹⁴⁷ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles Since 1969: (De)constructing the North*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 23.

Ses détracteurs accusent l'œuvre d'art postmoderniste d'être devenue trop lucide et trop préoccupée par sa propre esthétique, perdant ainsi toute fonction socio-politique :

l'art cesse [...] d'être un moyen de critique et de transformation sociales [...] L'art est conduit dans un cul-de-sac où les options qui lui restent sont de faire la satire des arts du passé ou d'esthétiser le matériau de la vie quotidienne [...] [Le discours postmoderne est] un discours qui s'anéantit lui-même¹⁴⁸.

Ainsi, dès le début du XXI^{ème} siècle, de plus en plus d'artistes se sont émancipés de la posture aporétique postmoderne et ont manifesté un certain optimisme dans leurs travaux, lequel a donné lieu, en 2010, à l'émergence d'un nouveau courant baptisé « métamodernisme » par Timotheus Vermeulen et Robin Van Den Akker:

We will call this discourse, oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism [...]. The postmodern mindset [can be conceived] as apathetic and/or skeptic [while] the current generation's attitude [...] can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism [...] The metamodern is constituted by the tension [...] of a modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all¹⁴⁹.

Ce mouvement s'explique par la volonté croissante de mettre fin au pessimisme ambiant des années 2000, lié au réchauffement climatique, aux débordements sur les marchés financiers et à un contexte international perturbé depuis les attentats du 11 septembre 2001 :

The ecosystem is severely disrupted, the financial system is increasingly uncontrollable, and the geopolitical structure has recently begun to appear as unstable [...] CEOs and politicians express their "desire for change" at every interview and voice a heartfelt "yes we can" [...]¹⁵⁰.

Pour autant, le métamodernisme ne se conçoit pas comme une régression vers l'esthétique moderniste, et s'en distingue par la conscience accrue de l'artificialité de l'œuvre d'art, revêtant donc certaines des caractéristiques du postmodernisme :

¹⁴⁸ Joseph J. Tanke, « Défis récents au paradigme postmoderne : le cas du régime esthétique », communication faite lors d'une journée d'études organisée par l'Institut National d'Histoire de l'Art intitulée *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, Paris, Grand Palais, 30 mai 2008 [consulté le 5 juillet 2013]. <http://hics.a.univ-paris1.fr/documents/file/3_Postmoderne-Tanke.pdf>, p. 21.

¹⁴⁹ Timotheus Vermeulen et Robin Van Den Akker, « Notes on Metamodernism », *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, 2010 [consulté le 6 février 2015]. <<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>>

¹⁵⁰ *Ibidem*.

New generations of artists increasingly abandon the aesthetic precepts of deconstruction, parataxis, and pastiche in favor of *aesth-ethical* notions of reconstruction, myth, and metaxis. These trends and tendencies can no longer be explained in terms of the postmodern. They express an (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse¹⁵¹.

À ce titre, George Levine pourrait être considéré comme un métamoderniste d'avant-garde, car dès les années 1990, il prend, dans « Realism Reconsidered », la défense du mode réaliste, si intensément décrié durant l'ère postmoderne :

Realism would seem now to be a tired subject, and to revive it is to risk repetition and boredom. [...] However, the word 'realism' is only tired, not dead, and whatever it refers to seems also more or less alive [...] Realism seems to be a term from which there is no escaping in discussions of fiction, even now¹⁵².

Pour Levine, le mode n'est ni éculé, ni hors de propos, et il ne mérite pas d'être balayé de la scène littéraire ou banni des conversations universitaires. Joe Cleary va dans ce sens lorsqu'il insiste sur la dimension dynamique et évolutive du réalisme :

[Realism should not be] conceived [...] as a late nineteenth-century period style definitively stamped once and for all by Zola or Ibsen. Instead, [it should be...] viewed as a relatively mobile and mutable aesthetic that can, within limits, be modified over time as it intersects with other aesthetic modes. In other words [...] it is best viewed not as a static essence but as a literary mode that can be re-invented to considerable degree in various circumstances¹⁵³.

Si Elmer Kennedy-Andrews défend autant que Levine et Cleary le mode réaliste, il reconnaît toutefois qu'il gagnerait à dialoguer avec d'autres modes : « [there should be] a dialogue [between realism and] other dominant literary modes, and [critics should] offe[r] re-examination rather than outright rejection of the humanist concerns of realism »¹⁵⁴. Or le dialogue avec le postmodernisme est précisément ce qui qualifie le métamodernisme.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² George Levine, « Realism Reconsidered ». Michael J. Hoffman et Patrick D. Murphy (éd.), *Essentials of the Theory of Fiction*, *Op. Cit.*, p. 235.

¹⁵³ Joe Cleary, *Outrageous Fortunes: Capital and Culture in Modern Ireland*, Dublin, Field Day Books, 2007, p. 113.

¹⁵⁴ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles Since 1969: (De)constructing the North*, *Op. Cit.*, p. 20.

2.1.2. *Le réalisme simultanéiste, réalisme d'un nouveau genre*

Colum McCann cherche moins à donner l'impression à son lecteur que ce qu'il écrit est *vrai* qu'à l'encourager à circonscrire le contexte de l'intrigue du texte littéraire. Le personnage mccannien est en effet indissociable de son milieu social, dont il porte les marques physiques, comportementales et surtout linguistiques (dans *Let the Great World Spin*, Tillie est l'illustration même du personnage dont la langue trahit l'environnement) :

les voix de personnages apparaîtront comme d'autant plus authentiques que l'auteur[e] se sera efforcé[e] de restituer à la fois la réalité socioculturelle des discours (inflexions, lexique, contenu lié à des appartenances et positions de classe, à une origine ethnique ou à une éducation spécifique), et les idiosyncrasies propres à chaque être parlant¹⁵⁵.

Plus généralement, l'écrivain du roman réaliste classique recherche la « transparence »¹⁵⁶ en retransmettant des traits de langage caractéristiques, mais également en déterminant avec précision la psychologie des personnages¹⁵⁷ : « les comportements [et...] [l]es incidents, apparemment fortuits, nous transmettent, avec économie, des messages concernant leur personnalité »¹⁵⁸ (on pense ici au personnage de Claire, dans *Let the Great World Spin*, dont les flux de pensée sont si précisément retranscrits¹⁵⁹). Dans le roman classique, les narrateurs sont pédagogues au point parfois d'être péremptoirs (à l'image de Ciaran dans *Let the Great World Spin*¹⁶⁰) :

Le discours réaliste se présentera comme fortement démodalisé et assertif (pas de guillemets, d'italiques, de procédés d'emphase, [...] pas [...] de locutions ou d'adverbes comme : peut-être, probablement [...] Dans le programme réaliste, le

¹⁵⁵ Monica Michlin, « Les voix interdites prennent la parole ». Pierre Iselin et Elisabeth Angel-Perez (éd.), *Poétiques de la voix : Angleterre, Irlande, États-Unis*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, p. 197.

¹⁵⁶ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, *Littérature et réalité, Op. Cit.* p. 156-157.

¹⁵⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, coll. « Écriture », Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 52-53.

¹⁵⁸ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 49.

¹⁵⁹ Pour plus d'informations, voir la sous-partie 1.1.1. intitulée « Texte court et *kairos* dans *Let the Great World Spin* » (p. 340).

¹⁶⁰ Pour plus d'informations, voir la sous-partie 3.1.3. intitulée « Fonctions métatextuelles du silence » (p. 301).

monde est descriptible, accessible à la dénomination [et...] se caractérise aussi par sa volonté d'exhaustivité¹⁶¹.

L'intrigue que portent les textes réalistes y est de ce fait très prévisible¹⁶², et le mode comporte des contraintes. Les « procédés divers comme la prédiction, le pressentiment, la fixation d'un programme, le projet, l'indice, la lucidité, la malédiction, le mandement, l'établissement d'un contrat, le désir, la prise en considération d'un manque, etc., [...] laisse[nt] prévoir [l']a-venir »¹⁶³ du texte. Seule l'entrée abrupte dans le texte par un *incipit in medias res* est susceptible de surprendre le lecteur, voire de le prendre au dépourvu, lui donnant « l'illusion que le personnage et la situation évoqués par le récit ne l'ont pas attendu pour exister »¹⁶⁴. Ce procédé « motiv[e] » (ren[d] naturelle) l'entrée dans la fiction [réaliste] »¹⁶⁵, car il combine les topoï « de l'inconnu », « du nouveau » et « du dévoilement »¹⁶⁶. Dans la suite du texte réaliste, le lecteur ne doit pas être en retard sur le narrateur et dispose des informations nécessaires pour pouvoir assurer ses opérations d'anticipation :

Le texte réaliste est un texte « pressé » [...] L'apparition d'un personnage nouveau [...] sera suivie aussitôt de l'information à laquelle il renverra dans la suite du texte. On pourrait donc dire que le discours réaliste a horreur du vide informatif, et qu'il refusera les procédés dilatoires en général : rien de plus étranger au discours réaliste que toute intrigue « à suspense », ou « déceptive » [...] et que toute structure « à ellipses » qui sauterait un maillon nécessaire à la cohésion logique globale du discours¹⁶⁷.

Le terme « procédé dilatoire » recouvre le suspense, la manipulation et l'ellipse, mais pas les digressions qui, elles, contribuent au contraire à *faire* le texte réaliste : « parmi les procédés assurant la cohérence globale de l'énoncé, nous pouvons

¹⁶¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 150-151 et 162.

¹⁶² *Ibid.*, p. 146 : « Le texte réaliste se caractérisera donc par une forte redondance et prévisibilité des contenus [...] le charcutier sera décrit dans sa charcuterie fabriquant son boudin ».

¹⁶³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁴ Vincent Jouve, *Poétique du roman* (1997), Paris, Armand Colin, 2007, p. 18.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 160-161. On peut d'emblée noter ici que les silences présents dans l'œuvre de McCann l'écartent de la *doxa* réaliste, un point sur lequel nous revenons un peu plus loin.

enregistrer le *flashback*, le souvenir, le résumé, le traumatisme d'enfance, l'obsession, la mention de la famille, d'une hérédité, de la tradition, la référence à un cycle, à un ancêtre, etc. [...] »¹⁶⁸. Léo Bersani explique que c'est parce que le récit réaliste est organisé selon un temps chronologique que les digressions n'empêchent pas sa cohérence : « le romancier réaliste peut digresser [...] autant qu'il le veut [...] Etant donné que le roman réaliste reste fidèle, en général, au temps chronologique, la suite des événements elle-même devient un principe ordonnateur »¹⁶⁹. Enfin, la transparence est assurée par le fait que les « date[s] et [l]es lieux précis [...] ancrent le récit dans un monde familier »¹⁷⁰, ce qui contribue également à la lisibilité et à la prévisibilité de l'intrigue, car les connaissances culturelles du lecteur lui permettent d'envisager ou d'exclure certaines hypothèses :

le récit est embrayé sur une méga [...] Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine et crée chez le lecteur des lignes [...] de prévisibilités, un système d'attentes. [...] Les références à un ailleurs seront [...] réduites, et le héros réaliste voyagera sans doute fort peu loin de son milieu [...] Par cet embrayage systématique sur un arrière-plan historique, le texte se constitue comme prévisible et réduit sa capacité combinatoire¹⁷¹.

La quête de transparence, de justesse et de véracité des réalistes classiques, qui a souvent fait l'objet de critiques, se poursuit avec les réalistes dits « simultanés », mais avec quelques variations. Ces derniers visent davantage l'authenticité *textuelle* et font voler en éclats la structure rigide et monolithique du roman réaliste, par la suppression du narrateur unique et son remplacement par plusieurs narrateurs :

Face aux apories du réalisme classique [...], une [autre] voie s'est dessinée [...] s'inspirant des romanciers américains (Faulkner, Dos Passos, Hemingway) [...] : le roman simultanés. Schématiquement résumée, cette technique consiste [en] une polyphonie de voix narratives : le récit se focalise successivement sur une série de personnages dont il épouse le point de vue situé et limité. La linéarité du récit se trouve ainsi brisée en une série de fragments juxtaposés qu'aucune voix ne relie ou n'articule explicitement entre eux : loin de présenter la parfaite intelligibilité du roman traditionnel, l'histoire apparaît ici comme obscure, pleine de vides et d'incertitudes, sujette à interprétations divergentes. Ce que le roman perd en lisibilité, il le gagne cependant en réalisme et en efficacité. [...] Car cette technique

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁹ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 49.

¹⁷⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman, Op. Cit.*, p. 18.

¹⁷¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 137.

narrative, loin de proposer les réponses univoques et contraignantes du roman à thèse, produit un récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement¹⁷².

Le réalisme simultanéiste serait donc un réalisme plus contemporain, qui aurait tiré les leçons du postmodernisme et se fondrait même dans ce dernier courant, contredisant de ce fait l'incompatibilité et la rupture affichée entre réalisme et postmodernisme.

Le roman réaliste simultanéiste préfère le particulier et le fragmenté au global. Ce choix a « [...] partie liée avec l'idéologie individualiste, avec le rejet des universaux et la particularisation du temps et de l'espace »¹⁷³. S'il apparaît donc que le réalisme simultanéiste n'a pas la naïveté du réalisme classique, il ne semble toutefois pas véhiculer la même désillusion que le postmodernisme. Il se veut au contraire optimiste¹⁷⁴, notamment parce qu'il cherche non pas à pointer la cacophonie du monde en soulignant la dissonance des voix textuelles, mais à en révéler l'harmonie par le biais d'une chorale de voix : « [...] Le trait dominant [du mode] est [aussi] la cohérence, avec son corrélat obligé, la « pan-signification » : face au désordre social, on veut créer une hiérarchie structurée, une totalité harmonieuse et intelligible »¹⁷⁵. Ainsi, le roman réaliste simultanéiste vise aussi bien la « valorisation du particulier [...] que] la cohérence »¹⁷⁶. En cela, bien que plus fidèle à la diversité que reflète la pluralité de voix et aussi plus conscient de la division du monde que le réalisme classique, le roman simultanéiste est encore animé par l'utopie des réalistes, qui tentent « de maintenir la cohésion de ce dont ils perçoivent très bien la désintégration. L'aspect lâche ou élastique de la forme romanesque est un signe de cette perception. [...] Ils défendent jusqu'au bout la structure rédemptrice »¹⁷⁷.

¹⁷² Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *Op. Cit.*, p. 86-87.

¹⁷³ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁷⁴ Nous renvoyons ici à la conclusion de la thèse. Selon Benoît Legemble, les textes de McCann ne sont pas que souffrance : « [...] la souffrance que McCann dégage de son œuvre est [...] située du côté de la condition humaine [...] mais réduire la lecture de son œuvre à cette grille serait dangereux. [...] Nouriev s'élève socialement dans *Danseur* [...]. La douleur est ailleurs chez l'auteur de *Zoli* : elle est consubstantielle au fait que l'humanité est mortelle. À ce titre, tout est appelé à passer et à finir de façon catastrophique » (Benoît Legemble, « Le cœur obscur des inconsolés ». *Le matricule des anges*, n°108, novembre/décembre 2009, p. 25). Eóin Flannery va également dans ce sens dans son ouvrage au titre évocateur : *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*

¹⁷⁵ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

2.1.3. Dirty Realism : au fond des bas-fonds

Toutefois chez McCann, l'optimisme hérité du mode réaliste simultanéiste que relaie la structure composite de ses textes est contrecarré par leur contenu. Ses textes présentent en effet une société inégalitaire et divisée, et une prédilection pour les personnages issus des milieux défavorisés, un prérequis dans le roman réaliste :

[...] realist [...] narratives may offer immensely gritty depictions of how those dwelling in urban slums may live – we may get a detailed sense of the sights, sounds and smells of such a milieu and of the typical problems that beset those dwelling there [...] the audience feels a liberal humanist sympathy for the plight of the poor¹⁷⁸.

S'il arrive que McCann dépeigne des personnages qui évoluent dans un milieu aisé, ces derniers voient souvent leur confort social gâché par la solitude ou le déclin (il en va ainsi de Claire et Solomon Soderberg dans *Let the Great Word Spin*, ou du sénateur Mitchell dans *TransAtlantic*). Ces choix contextuels émanent d'une volonté de l'auteur réaliste de ne pas s'élever au-dessus des réalités de l'existence et de chercher à envisager celle-ci sans concessions, en en retranscrivant les aléas :

His primary focus [is] to chase away the ghosts of the romantics and the idealists, to put the novel on the ground, in the muck and the mire, and to find a value there, not just in the brothels and the mines and the markets, but in the rooms of commerce and so-called high society too¹⁷⁹.

La tendance du texte réaliste à remuer la boue des bas-fonds ou à défaire les hautes strates sociales de leurs ornements peut s'expliquer par le fait que « le réalisme reproche à [la littérature] d'avoir été sélective, d'avoir idéalisé le réel »¹⁸⁰. Nulle réhabilitation du mal-né, nulle rédemption de l'aristocrate dévoyé, ni même de héros dans le roman réaliste : c'est le déterminisme social qui prime :

Zola aimait à dire que le roman réaliste, fatalement, tue le héros. [...] Si l'auteur réaliste met trop l'accent, différenciellement, sur un personnage héros, le risque est

¹⁷⁸ Joe Cleary, *Outrageous Fortunes: Capital and Culture in Modern Ireland*, Op. Cit., p. 118.

¹⁷⁹ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

¹⁸⁰ Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Op. Cit., p. 64.

grand de provoquer aussi une déflation de l'illusion réaliste et de réintroduire le romanesque, l'héroïque et le merveilleux¹⁸¹.

Quand les personnages très ordinaires, ou parmi les plus défavorisés, sont ancrés dans un contexte moderne et consumériste comme c'est souvent le cas chez McCann, le réalisme devient « sale » et l'on parle de *dirty realism* :

The characters are usually run-of-the-mill, everyday people – the lower and the middle class workers, the unemployed, the alcoholic, the beaten-down-by-life [...] Dirty Realism is telling the dirty truth, about unattractive people who get drunk, puke, fight, shit their pants, sleep with strangers and do the wrong thing and suffer the consequences. Dirty Realism is about the everyday things most people would rather sugar coat or forget¹⁸².

[The characters are] people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deers and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble [...] They are] drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism¹⁸³.

Dans le *dirty realism*, le malaise sociétal qui transparaît s'exprime autant structurellement que stylistiquement, en un texte dépouillé au point d'en être décharné (« unadorned, unfurnished [...] tragedies »¹⁸⁴), réduit à l'essentiel en somme (« spare to the point of the inarticulate »¹⁸⁵), en fidèle héritier de la tradition minimaliste dont il est

¹⁸¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité*, *Op. Cit.*, p. 152-154.

¹⁸² Michael Hemmingson, *The Dirty Realism Duo*, vol. 70, Rockville (Maryland), Borgo Press, 2008, p. 11 et 46. Stuart Evers complète cette définition dans « Raymond Carver: King of the Dirty Realists? » : [They are] the dispossessed, the other America, the people at the margins (*The Guardian*, 13 août 2008 [consulté le 16 mai 2015]. <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/aug/13/raymondcarverkingofthedir>>). De son côté, Bill Buford écrit : « They [represent] the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict » (« Introduction ». *Granta*, n°8, « Dirty Realism », 1983, p. 4).

¹⁸³ Robert Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, *Op. Cit.*, p. 41-42. Il cite ici Bill Buford, « Introduction ». *Granta*, Art.Cit., p. 4.

¹⁸⁴ *Ibidem*. Il cite ici Bill Buford, « Introduction ». *Granta*, Art. Cit., p. 4.

¹⁸⁵ Stuart Evers, « Raymond Carver: King of the Dirty Realists? ». *The Guardian*, 13 août 2008 [consulté le 16 mai 2015]. <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/aug/13/raymondcarverkingofthedir>>

issu¹⁸⁶ (« [...] branching out from minimalism, the stripping of fiction down to the least amount of words »¹⁸⁷).

Il est vrai que le style de McCann n'est pas toujours aussi épuré que celui des textes des grandes figures du *dirty realism* comme Ray Carver, Charles Bukowski ou encore Richard Ford. Il ne fait pas, comme eux, l'économie d'adjectifs et d'adverbes et, contrairement à eux, accorde de l'importance à la description de ses décors, mais sa façon de traiter de la tristesse sociale est la même. De surcroît, chez McCann comme chez les pionniers du *dirty Realism*, la distance du narrateur ou les remarques des personnages allègent des situations dramatiques : « they write about [the ugliness of modern life] with a disturbing detachment, at times verging on comedy »¹⁸⁸. Et comme chez les pionniers du *dirty realism*, ce détachement n'empêche nullement que le lecteur ressente une certaine compassion pour les personnages : « Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction »¹⁸⁹. Cette nouvelle voix/e littéraire privilégie l'objet par rapport à l'humain (« a concentration on the object »¹⁹⁰), un choix qui est aussi parfois celui de McCann, qui (ab)use de détails référentiels comme les marques ou autres noms propres apparemment superflus pour la bonne compréhension de l'intrigue.

2.1.4. Blank fiction : la marque des objets

Le matérialisme ordinaire s'impose de manière frappante dans les textes de McCann, toujours dans la logique de rendre la prose plus réelle (« ordinariness is more real »¹⁹¹). Les événements les plus dramatiques sont reliés à diverses formes de consommation, comme l'illustrent ces lignes : « When Prokofiev died there were no

¹⁸⁶ Dont nous avons parlé dans la sous-partie 2.1.2. intitulée « Incompatibilité, incommunicabilité et faillite du couple » (p. 110).

¹⁸⁷ Michael Hemmingson, *The Dirty Realism Duo*, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ Bill Buford, « Introduction ». *Granta*, Art. Cit., p. 4.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Michael Hemmingson, *The Dirty Realism Duo*, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁹¹ George Levine, « Realism Reconsidered ». Michael J. Hoffman et Patrick D. Murphy (éd.), *Essentials of the Theory of Fiction*, *Op. Cit.*, p. 238.

flowers left in Moscow. They had been all bought for Stalin's funeral » (*D*, 193)¹⁹². L'argent est une ressource problématique, soit parce qu'il vient à manquer à de nombreux protagonistes, soit parce qu'il est négligé et que son usage est détourné, servant de support tantôt pour écrire (« Followed the directions Michael had written on the back of a dollar bill » (*FSBR*, 7)), tantôt pour consommer de la drogue (« [...] the boy gave her back the five-dollar bill – he had soaked it in lysergic acid. They ate the bill together over the course of the next three days » (*S*, 86)). Dans la société que dépeint McCann, les objets ont une place de choix, et l'une des particularités des textes est qu'ils « se trouvent d'îlots référentiels »¹⁹³,

[c]es signes qui renvoient à une réalité du monde extérieur [...] ou à un concept [...] Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret [...] On reconnaît de tels signes¹⁹⁴.

[Ils sont] mi[s] en disponibilité d'une population de mots jusqu'ici affectés à des faits particuliers et désormais utilisables dans la production de légendes ou de fictions¹⁹⁵.

Ces îlots référentiels renvoient sans cesse le lecteur à la société consumériste. Pour caractériser les textes réalistes qui ont recours à des noms de marques afin de produire l'illusion référentielle, James Annesley parle donc de « *blank fiction* » :

The range of mass cultural references not only characterizes blank fiction, but also positions it very precisely in a particular time and place. Crucially, however, this sense of context is developed not through detailed description, or specific reconstruction, but through the text's incorporation of the commercialized products of a particular epoch. It's not dates that matter, nor is it situations or personalities, it's the commercial features of the environment that provide these novels with their

¹⁹² Cette scène rappelle étrangement une scène tirée de la nouvelle de Richard Ford intitulée « Quality Time » (*A Multitude of Sins*) dans laquelle le personnage se souvient qu'il n'avait pu acheter de fleurs pour l'enterrement d'une amie car l'événement avait coïncidé avec la mort de Lady Di : « The next day he learned that his friend's wife had died in Oxford. [...] Only, no one could send flowers » (Richard Ford, « Quality Time ». *A multitude of Sins*, *Op. Cit.*, p. 25).

¹⁹³ Christine Montalbetti, *La fiction*, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁹⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ». Roland Barthes et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 121.

¹⁹⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *Op. Cit.*, p. 55.

reference points. Blank fiction does not just depict its own period, it speaks in the commodified language *of* its own period¹⁹⁶.

Dans l'optique d'illustrer plus précisément le poids que représente la société de consommation et les objets dans les textes de McCann, nous avons réalisé plusieurs tableaux¹⁹⁷, dont voici le premier :

| Véhicules | Appareils électroniques | Vêtements et ornements | Divers objets |
|---|--|--|---|
| Rolls Royce (<i>LGWS</i> , 205) | Sony (<i>LGWS</i> , 177) | Halston dresses (<i>D</i> , 237) | Instruments Steinway (<i>LGWS</i> , 11) Hohner (<i>TSB</i> , 2) |
| Oldsmobile (<i>LGWS</i> , 152) | Minolta S R-T 102 (<i>LGWS</i> , 171) | Tiffany jewellery (<i>D</i> , 237) | Armes Kalashnikov (<i>LGWS</i> , 113) |
| Pontiac (<i>LGWS</i> , 116, 119, 120, 127, 137, 150) | A Nikon (<i>LGWS</i> , 171) | A Hansen (<i>TSB</i> , 206) | Petit matériel / entretien Lysol (<i>LGWS</i> , 5) A Ziploc bag (<i>TSB</i> , 24, 204, 246) A Zippo (<i>TSB</i> , 221, 246) Perspex window (<i>ETCM</i> , 91) |
| Meta-Sokols (<i>Z</i> , 80) | PDP 10 (<i>LGWS</i> , 84, 175) | Gucci (<i>TSB</i> , 61 et <i>LGWS</i> , 255) | Loisirs Monopoly (<i>LGWS</i> , 77) Lonely Planet (<i>S</i> , 72) |
| ZIL (<i>D</i> , 98, 322, 323) | Zephyr printer (<i>Z</i> , 123) | Teva sandals (<i>S</i> , 72) | |
| Harley Davidson (<i>TSB</i> , 200) | Lomo (<i>D</i> , 108) | Wellingtons (<i>FSTR</i> , 180) | |
| Buick (<i>TSB</i> , 141) | Leica (<i>S</i> , 19 et <i>LGWS</i> , 171) | Louis Copeland (<i>FSTR</i> , 132) | |
| Packard (<i>TSB</i> , 87) | Loyola (<i>S</i> , 18) | Doc Martens (<i>FSTR</i> , 9) | |
| Cadillac (<i>TSB</i> , 87 et <i>LGWS</i> , 137, 205) | | | |

¹⁹⁶ James Annesley, *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, Op. Cit., p. 7. James Annesley ajoute que le contexte des « blank fictions » est urbain : « [the] novels [of blank fiction writers] are predominantly urban in focus [...] The New York of the 1980s is a central reference point for the majority of these writers » (p. 2). Or, les intrigues de *Dancer* et de *Let the Great World Spin* se déroulent en partie ou majoritairement à New York durant cette décennie, tandis que de longs passages mettent San Francisco au cœur de la prose dans *Songdogs*, et que plusieurs nouvelles de *Fishing the Sloe-Black River* retranscrivent la topographie de Dublin. Voir l'annexe 4 (p. 550-551).

¹⁹⁷ Dans tous les tableaux, les références sont données dans l'ordre chronologique des publications de McCann (*Zoli* et *TransAtlantic* n'y figurent pas, sauf si cela est précisé), puis dans l'ordre de leur apparition dans le livre en question, du bas vers le haut. Il s'agit d'un relevé illustratif qui ne prétend pas à l'exhaustivité.

| | | | |
|---|--|--|--|
| Camagnolo (<i>FSBR</i> , 150) | | | |
| Beemer (<i>FSBR</i> , 132) | | | |
| TOYOTA (<i>FSBR</i> , 87) | | | |
| Vauxhall (<i>FSBR</i> , 56 et <i>S</i> , 79 et <i>ETCM</i> , 74 et <i>D</i> , 193) | | | |
| Opel Kaddets (<i>FSBR</i> , 56) | | | |
| Ford Cortinas (<i>FSBR</i> , 56) | | | |
| Saab (<i>FSBR</i> , 39) | | | |
| Pick Up (<i>FSBR</i> , 39) | | | |
| Raleigh (<i>FSBR</i> , 28) | | | |

Ce tableau permet de théoriser la fonction des objets dans la prose de McCann : il apparaît clairement que ceux-ci sont mentionnés de façon ostentatoire quand ils ne remplissent pas leur rôle. Ce n'est pas tant la profusion des marques de voitures et de deux-roues qui nous intéresse ici que le fait que leur occurrence se produise surtout dans des textes qui présentent des personnages peu mobiles. Dans le recueil *Fishing the Sloe-Black River*, les nouvelles qui contiennent le plus grand nombre de références automobiles et cyclistes sont « Fishing the Sloe-Black River » et « Along the Riverwall ». Or dans la première nouvelle, les protagonistes sont des hommes et des femmes vieillissants englués dans un quotidien qu'ils n'ont pas choisi, tandis que dans la seconde, l'ironie est plus marquée encore car le personnage de Fergus est cloué dans un fauteuil roulant après un accident de vélo. Enfin, dans *Let the Great World Spin*, la *Pontiac* est aussi mentionnée de manière quasi-obsessionnelle dans un contexte où les propriétaires de la voiture en question ont tué deux personnes en la conduisant, et la répétition écholalique de la marque matérialise le traumatisme¹⁹⁸. De la même manière, les diverses références aux marques d'appareils photos dans le même roman sont faites par un jeune photographe qui n'arrive pas à se faire un nom.

Un second tableau, qui présente les marques de biens consommables, nous fournit encore d'autres éléments, que nous interprétons à suivre :

¹⁹⁸ Voir ce qui a été dit à propos de la répétition en boucle subséquente au traumatisme dans la sous-partie 2.2.2. intitulée « Après le traumatisme : hantise et rémanence » (p. 272).

| Tabac | Boisson | Nourriture | Médicaments | Cosmétiques |
|--|---|---|---|---|
| Parliaments (<i>LGWS</i> , 5) | Coca-Cola / Coke (<i>LGWS</i> , 5, 38, 298 et <i>S</i> , 56, 65, 69 et <i>TSB</i> , 73) | Wonder Bread sandwiches (<i>LGWS</i> , 339) | Clindamycin (<i>LGWS</i> , 137) | A bottle of Chanel (<i>D</i> , 324) |
| Lucky Strikes (<i>D</i> , 228, 236, 289 et <i>LGWS</i> , 81, 82) | Château d'Yquem (<i>D</i> , 204) | Saltine (<i>LGWS</i> , 314) | Benzedrine (<i>LGWS</i> , 123, 124) | Vaseline (<i>D</i> , 258) |
| Sweet Afton (<i>ETCM</i> , 4) | 7-Up (<i>S</i> , 200) | Velveeta (<i>LGWS</i> , 314) | Tuinals (<i>LGWS</i> , 123) | Brylcreem (<i>FSBR</i> , 163) |
| Majors (<i>S</i> , 25, 93) | Fanta (<i>S</i> , 182) | A Reuben sandwich (<i>LGWS</i> , 172) | Valium (<i>LGWS</i> , 123) | Max Factor (<i>FSBR</i> , 158) |
| Red Man (<i>FSBR</i> , 86) | Bushmills (<i>S</i> , 77 et 160) | Fritos (<i>LGWS</i> , 5) | Rolaid (<i>LGWS</i> , 87) | Estée Lauder (<i>FSBR</i> , 70) |
| Skoal (<i>FSBR</i> , 86) | Irish Mist (<i>S</i> , 160) | Crisco (<i>D</i> , 258) | Dexedrine (<i>D</i> , 292) | |
| Marlboros Lights (<i>FSBR</i> , 29) | Paddy's (<i>S</i> , 160) | Mounds bar (<i>TSB</i> , 58) | | |
| Woodbines (<i>FSBR</i> , 2) | Smithwick's (<i>FSBR</i> , 122) | Goldgrain (<i>S</i> , 93) | | |
| | Pernod (<i>FSBR</i> , 150) | Brennan's (<i>FSBR</i> , 55) | | |
| | Miller (<i>FSBR</i> , 96) | Weetabix (<i>FSBR</i> , 28) | | |
| | Gatorade (<i>FSBR</i> , 91) | | | |
| | Jameson's (<i>FSBR</i> , 55 et <i>S</i> , 160) | | | |
| | Club Orange (<i>FSBR</i> , 43) | | | |
| | Thunderbird (<i>FSBR</i> , 14) | | | |
| | Bushmill's (<i>FSBR</i> , 13 et <i>S</i> , 77) | | | |

Sans rentrer dans le détail, nous pouvons d'abord constater que la société que dépeint McCann est marquée autant par le souci de l'apparence que par l'addiction. Si les références aux aliments (transformés ou naturels) sont rares dans les textes de McCann¹⁹⁹, la boisson – notamment l'alcool – y occupe une place de choix, ainsi que les cigarettes, les médicaments et les cosmétiques. À y regarder de plus près, on remarque que *Fishing the Sloe-Black River*, l'ouvrage le plus ancien (1994), est aussi celui qui est le plus marqué, avec *Let the Great World Spin* (2009), par la présence des noms propres d'objets consommables. Ces deux informations nous conduisent à déduire que si le quotidien morne des années 1970-1980 (qui est au cœur des intrigues des deux ouvrages) se gère avec la consommation d'alcool dans le premier ouvrage (il en va ainsi dans *Songdogs*, également), il se négocie avec la prise de médicaments dans l'avant-dernier roman de l'auteur.

¹⁹⁹ Pour davantage d'informations à ce sujet, voir la sous-partie 3.2.3. intitulée « Signifier autrement : le jeûne et le festin » (p. 319).

Tout se passe donc comme si McCann voulait mettre l'accent sur les dérives potentielles que la société peut engendrer, car les consommables représentent un soulagement temporaire envisagé comme palliatif face à une société impitoyable. Le monde qu'il dépeint est violent, comme en témoignent les réflexions de Solomon (*Let the Great World Spin*) à propos du pandémonium new-yorkais :

He wondered how the city had become such a disgusting thing on his watch. How it lifted babies by the hair, and how it raped seventy-year old women, and how it set fires to couches where lovers slept, and how it pocketed candy bars, and how it shattered ribcages, and how it allowed its war protesters to spit in the face of cops, and how the union men ran roughshod over their bosses, and how the Mafia took a hold on the boardwalks, and how fathers used daughters as ashtrays, and how barfights spun out of control, and how perfectly good businessmen ended up urinating in front of the Woolworth Building, and how guns were drawn in the pizza joints, and how whole families got blow away, and how paramedics ended up with crushed skulls, and how addicts shot heroin into their tongues, and how shysters ran scams and old ladies lost their savings, and how shopkeepers gave back the wrong change, and how the mayor wheezed and wheedled and lied while the city burned down to the ground, got itself ready for its own little funeral of ashes, crime, crime, crime (*LGWS*, 256).

Fuyant une réalité insupportable, bon nombre des protagonistes se droguent, à l'image de Blaine et Lara :

After a while most of the money was going toward our habit. Coke, speed, Valium, black beauties, sensimilla, 'ludes, Tuinals, Bensedrine, whatever we could find. [...] sex parties. Swap parties. Speed parties. At studio 54, we inhaled poppers and gorged on champagne. [...] A fashion designer made me a purple dress with yellow buttons made from amphetamines. Blaine hit the buttons one by one as we danced. The more stone he got, the more open my dress fell (*LGWS*, 123)²⁰⁰.

²⁰⁰ Cici et Louisa, respectivement l'amie des parents de Conor Lyons (*Songdogs*) et la belle fille de Nathan Walker (*This Side of Brightness*), ainsi que Lara et Blaine (*Let the Great World Spin*) se droguent quotidiennement : « Cici no longer saw me as a visitor. She left the door of the bathroom open when she went to the toilet. The nightdress hitched up on her legs when she sat on the sofa. I turned my back when she got out her needles, filled the bowl of the bear's-claw pipe, floated away » (*S*, 115) ; « Louisa is there and she is sitting on the toilet seat, bent over. At first all they notice is a hunched body but then they see that her skirt is lifted and she is ferreting around her thighs for a new place into which to shove a needle » (*TSB*, 178). Quant à Nureyev, il est un fervent consommateur de drogue, tout comme les autres membres de sa troupe de ballet : « drugs, pills and poppers and powders they've been hoarding away for the drugs of the evening, [...] small cups of Crisco and jars of Vaseline being passed along, a man roaring about a pickpocket, a drag queen screaming at a lover, young boys jumping down from the back tailgates, older queens being shunted upwards, all of it like a strange and magical war zone, a human hide-and-seek » (*D*, 258-259) ; « Patrice uses the needle between his toes so nobody can see the marks. Before he goes onstage he cuts his finger and sprinkles salt into the cut (excruciating agony) to wake himself up from his stupor » (*D*, 218).

McCann adhère en cela à la fascination culturelle américaine de la fin du XX^{ème} siècle pour l'excès²⁰¹ (qu'il s'agisse de consommation en tout genre ou de violence), qui est une conséquence du consumérisme : « violence [...] is [...] taken as a metaphor for the deadening impact of commercialization in the late twentieth century »²⁰². Son œuvre, comme celle de plusieurs de ses contemporains américains (Bret Easton Ellis, Brian D'Amato, Dennis Cooper entre autres), trahit donc une certaine méfiance à l'égard de la société de consommation : « The fundamentally introspective character of *fin de siècle* writing reveals a general hostility towards the material world »²⁰³. Cette « hostilité envers le monde matériel » dont parle James Annesley est très perceptible dans la nouvelle « Sisters », puisque l'un des personnages rêve de quitter la société pour vivre en auto-suffisance dans le désert (au point d'envisager de recycler son urine pour la boire²⁰⁴), et préfère prendre de l'essence dans des commerces indépendants plutôt que dans les grandes chaînes : « looking for a New Hampshire petrol station. Michael refuses to go to the ones that lick the big interstate. He prefers a smaller town. [...] He still believes in simpler, more honest things » (*FSBR*, 11).

Un troisième tableau permet précisément de pointer les commerces et les services mentionnés, lesquels constituent des indicateurs de la « consommation ostentatoire » : « conspicuous consumption of valuable goods is a means of reputability to the gentleman of leisure »²⁰⁵ :

²⁰¹ « Contemporary American culture[']s preoccupation with violence, indulgence, sexual excess, decadence, consumerism and commerce [...] so much a part of the general flow of late twentieth-century culture, find[s] a particularly precise expression in recent American writing [...] » (James Annesley, *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, *Op. Cit.*, p. 1).

²⁰² Il tire cette analyse des œuvres de Bret Easton Ellis (*American Psycho*), Dennis Cooper (*Frisk*) et Brian D'Amato (*Beauty*) (James Annesley, *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, *Op. Cit.*, p. 37).

²⁰³ *Ibid.*, p. 112.

²⁰⁴ « Dig two holes and piss in them. Put a tin can in the bottom. Cover the holes with a piece of plastic, where it'll run towards the center, then drop in the tin can, making water. After a day we can drink from each other's bodies » (*FSBR*, 10).

²⁰⁵ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Dover Thrift Editions, 1994, p. 47.

| Restaurants | Magasins | Divers services |
|--|---|--|
| Starbucks (<i>LGWS</i> , 344) | Woolworth (<i>LGWS</i> , 4) | <u>Technologies</u> Verizon (<i>LGWS</i> , 338) |
| Trader Vic's (<i>LGWS</i> , 124) | City Lights Bookstore (<i>S</i> , 115) | <u>Energie</u> Con Ed (<i>LGWS</i> , 338) Honeywell (<i>LGWS</i> , 84, 88) |
| William Greenberg's (<i>LGWS</i> , 82) | Spar (<i>S</i> , 40, 92, 186) | <u>Transport</u> Hertz (<i>LGWS</i> , 177) Avis (<i>LGWS</i> , 177) The 45 or the 7A (lignes de bus dublinois) (<i>LGWS</i> , 15) Greyhound (<i>FSBR</i> , 4) |
| Hard Rock Café (<i>TSB</i> , 200) | Dunnes Stores (<i>FSBR</i> , 137 et <i>S</i> , 182) | <u>Soins du corps</u> Sam's Barbershop (<i>LGWS</i> , 4) |
| Burdocks Chipper (<i>FSBR</i> , 151) | Sonic (<i>FSBR</i> , 81, 87) | <u>Education</u> University of Texas (<i>FSBR</i> , 80) UCC (<i>FSBR</i> , 28) |
| The Stag's Head (<i>FSBR</i> , 151) | 7-eleven (<i>FSBR</i> , 81) | <u>Lieux de culture</u> National Gallery (<i>D</i> , 178) Tate (<i>D</i> , 178, 180) Kirov (<i>D</i> , 55, 78) Maryinsky (<i>D</i> , 43, 71) Symphony Space (<i>TSB</i> , 66) |
| Clery's (<i>FSBR</i> , 71) | Reid's (<i>FSBR</i> , 80) | <u>Médias</u> Radio Eireann (<i>LGWS</i> , 11) BBC (<i>LGWS</i> , 11) Vogue (<i>D</i> , 200) L'Humanité (<i>D</i> , 193) Newsweek (<i>D</i> , 184) Time (<i>D</i> , 184) Daily Express (<i>D</i> , 179) Le Monde (<i>D</i> , 173, 175) Connaught Telegraph (<i>S</i> , 100) Radio Luxembourg (<i>FSBR</i> , 2) |
| Dawson Lounge (<i>FSBR</i> , 8) | | |

Encore une fois, ce sont *Fishing the Sloe-Black River* et *Let the Great World Spin* qui font le plus cas des marques et autres noms officiels. Dans le recueil de nouvelles, les enseignes de restaurants et de magasins sont essentiellement irlandaises, comme pour rendre compte des changements économiques qui bouleversent le territoire irlandais dominé par le Tigre celtique dans les années 1990, au moment de l'écriture. Notons aussi que les références aux lieux de culture et aux médias s'accroissent dans *Dancer*, ce que confirme également le tableau suivant, à propos des noms propres liés au domaine des arts et de la culture :

| Cinéma | Sport | Peinture | Théorie philosophique et sociologique | Politique | Religion |
|--|-----------------------------------|--|--|------------------------------------|------------------------------|
| Marilyn (Monroe) (LGWS, 201) | Mickey Mantle (LGWS, 293) | Thomas Benton (LGWS, 126) | Ludwig Wittgenstein (LGWS, 107) | Ted Kennedy (D, 247) | Thomas Merton (LGWS, 25) |
| Richard Pryor (LGWS, 74) | Evel Knievel (LGWS, 94) | John Steuart Curry (LGWS, 126) | Johann Wolfgang Von Goethe (D, 164, 200) | Princess Grace (D, 186) | Dorothy Day (LGWS, 25) |
| Ruben Alves (LGWS, 25) | Big Jack Doyle (LGWS, 49) | Andy Warhol (D, 213, 247 et LGWS, 207) | Jacques Derrida (D, 172, 191) | King of Norway (D, 186) | Marcus Garvey (TSB, 87) |
| Lenny Bruce (LGWS, 3) | Vitas Gerulaitis (D, 243) | Francis Bacon (D, 197) | Karl Marx (D, 27, 83) | Princess Margaret (D, 186) | Martin de Porres (ETCM, 66) |
| Roman Polanski (D, 215) | Roland Petit (D, 243) | William Turner <i>The Chain Pier</i> (D, 180) | | Jackie Kennedy and J.F.K. (D, 183) | Archbishop Romero (FSBR, 19) |
| Audrey Hepburn (D, 215) | Martha Graham (D, 191) | Joan Miro (D, 179-180) | | Mao Zedong (D, 83) | |
| Brigitte Bardot (D, 201) | Anna Pavlova (D, 175) | Pablo Picasso (D, 171, 179-180) | | Andreï Yeremenko (D, 9) | |
| Rock Hudson (D, 200) | Tamara Karsavina (D, 175) | Michelangelo (D, 54) | | Aleksandr Vasilevsky (D, 9) | |
| Ed Sullivan (D, 183) | David Herd (D, 123) | Salvador Dali « The Melting Clock » (TSB, 25) | | Nikita Khrushchev (D, 9) | |
| Marlene Dietrich (D, 178) | George Eastham (D, 123) | Frederic Remington (FSBR, 112) | | Joseph Stalin (D, 9) | |
| Don Ameche <i>Suwanee River</i> (TSB, 88) | Alexandre Pushkin (D, 83, 85, 86) | | | Charles Haughey (FSBR, 168) | |
| Charlie Chaplin <i>Tillie's Punctured Romance</i> (TSB, 36) | Margot Fonteyn (Dancer) | | | | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| James Dean (<i>S</i> , 83) | Gil Hodges (<i>TSB</i> , 114) | | | | |
| Daniel Day Lewis <i>The Last of Mohicans</i> (<i>FSBR</i> , 127- 128) | Ronnie Whelan (<i>FSBR</i> , 149) | | | | |
| Tom Cruise (<i>FSBR</i> , 117, 131) | Shamrock Rovers (<i>FSBR</i> , 144) | | | | |
| Gay Byrne (<i>FSBR</i> , 28) | Eamon Coughlan (<i>FSBR</i> , 143) | | | | |
| | Buddy Baer (<i>FSBR</i> , 66) | | | | |
| | Tyrone Jacobs (<i>FSBR</i> , 60) | | | | |

En citant tous ces noms, McCann assure une connivence avec son lecteur, d'abord parce que, comme les marques, « les noms propres [...] qui renvoient à des entités sémantiques stables, [...] assurent des points d'ancrage [...] permettant l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global »²⁰⁶, mais également parce qu'il fait le choix d'un large éventail de domaines et de nationalités, et qu'il ancre ses romans dans la culture populaire, comme s'il cherchait à toucher un lecteur universel. Ce classement, qui montre que McCann fait la part belle au cinéma et au sport, est également le reflet de ses affinités culturelles (il dit devoir beaucoup au cinéma²⁰⁷ et s'est intéressé de près au sport dès son enfance, car son père était footballeur professionnel et journaliste sportif²⁰⁸). Plus encore que tous les domaines susmentionnés, ce sont les références à la littérature qui abondent dans ses textes :

²⁰⁶ Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 137.

²⁰⁷ « I'm influenced by cinema in certain ways » (Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.).

²⁰⁸ « His father, a pro footballer who went on to become literary editor at the Dublin Evening Press » (Hermione Hoby, « Colum McCann, a Life in Writing ». *The Guardian*, 25 mai 2013 [consulté le 25 mai 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/culture/2013/mai/25/colum-mccann-life-in-writing>>). On peut aussi lire : « His father was a professional soccer goalie and later became a sportswriter for the BBC » (Joel Lovell, « Colum McCann's Radical Empathy ». *The New York Times*, Art. Cit.).

| Ecrivains américains | Ecrivains irlandais | Ecrivains d'autres nationalités |
|--|--|--|
| John Steinbeck <i>Of Mice and Men</i> (LGWS, 210) | Oscar Wilde (LGWS, 107) | Djalâl-ad-Dîn Rûmî (LGWS, 60) |
| Walt Whitman (LGWS, 107) <i>Song of Myself</i> (S, 84) | Samuel Beckett (D, 201) | Philip Larkin (LGWS, 33) <i>High Windows</i> (FSBR, 97) |
| Wallace Stevens « Anecdote of the Jar » (LGWS, 75) | James Joyce (D, 85) <i>Finnegans Wake</i> (LGWS, 125) | Antonin Artaud (D, 177) |
| Allen Ginsberg <i>Howl</i> (LGWS, 23) | John M. Synge <i>The Playboy of the Western World</i> (FSBR, 73) | Eugène Ionesco (D, 181) |
| Truman Capote (D, 218) | Sean O'Casey (FSBR, 73) <i>The Plough and the Stars</i> (FSBR, 117) | Jean Cocteau (D, 171) |
| Tennessee Williams (S, 110 et D, 192) | William B. Yeats (S, 106) « Stolen Child » (FSBR, 102) | Victor Hugo (D, 94) |
| Ernest Hemingway <i>A Farewell to Arms</i> (D, 173) | Brendan Behan (FSBR, 14, 38) | Percy Shelley (D, 91) |
| Theodore Dreiser (D, 83) | Patrick Kavanagh « On Raglan road » (FSBR, 7, 10, 61) | Lord Byron (D, 91) |
| Mitchell Wilson (D, 83) | | Fiodor Dostoyevsky (D, 85, 91) |
| T.S. Eliot « After this our exile » (ETCM, 140) | | Maxime Gorki (D, 83) |
| Henry D. Thoreau « Walking » (FSBR, 63) | | Mikhaïl Lermontov (D, 83) |
| Mark Twain <i>Life on the Mississippi</i> (FSBR, 55) | | Vladimir Mayakovsky (D, 83) |
| Jack Kerouac <i>The Dharma Bums</i> (FSBR, 6 et Z, 295 et S, 145) | | Boris Pasternak (D, 43, 156) |
| John Muir (FSBR, 6) | | Dante <i>Inferno</i> (D, 83) |
| | | Anton Chekov (D, 83) |
| | | Nicolas Gogol <i>Diary of a Madman</i> (D, 75, 85) |
| | | Quentin Crisp (S, 217) |
| | | John Keats « Ode to a Grecian Urn » (FSBR, 147) |
| | | William Shakespeare <i>Hamlet</i> (FSBR, 126, 130, 135) |

On peut d'emblée noter que les écrivains cités par McCann sont tous très renommés, à l'exception peut-être de John Muir, Mitchell Wilson ou Mikhaïl Lermontov. Ce choix des grands classiques pourrait se justifier par une volonté de

l'auteur de ne pas compliquer la tâche de son lecteur, toujours dans l'optique de faciliter l'accès universel à ses textes²⁰⁹. Les allusions aux écrivains américains surpassent celles faites aux écrivains irlandais, la preuve que McCann a depuis longtemps fait sienne la culture littéraire américaine. Ce regard davantage porté sur la culture américaine se confirme avec notre dernier tableau, qui recense les noms propres liés à la culture musicale²¹⁰ :

| Chants / chanteurs / musiciens américains | Chants / chanteurs / musiciens irlandais | Chants / chanteurs / musiciens d'autres nationalités |
|---|--|---|
| Joan Baez « We Shall Overcome » (<i>T</i> , 272) | Tommy Makem (and) The Clancy Brothers (<i>LGWS</i> , 59) | Miriam Makeba (<i>T</i> , 272) |
| Bill Broonzy « Lookin' up at down » (<i>LGWS</i> , 218 et <i>TSB</i> , 85) | The Saw Doctors (<i>FSBR</i> , 138) | « Ye Cannie Shove Yer Grannie aff the Bus » (Scottish song) (<i>LGWS</i> , 65) |
| Frank Sinatra « Feet of Clay » (<i>LGWS</i> , 122) « Love and Mariage » (<i>FSBR</i> , 162) | Chris de Burgh « The Lady in Red » (<i>FSBR</i> , 137-138) | Donovan (<i>LGWS</i> , 59) |
| « Raindrops Keep Fallin' on My Head » (<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>) (<i>LGWS</i> , 65) | « A Chusla Mo Chroí » (<i>FSBR</i> , 66) | John Lennon (<i>D</i> , 247) |
| Marvin Gaye (<i>LGWS</i> , 64) | « Molly Malone » (<i>FSBR</i> , 62, 149 et <i>S</i> , 71) | Yoko Ono (<i>D</i> , 247) |
| Tom Waits (<i>LGWS</i> , 59) | « Rose of Mooncoin » (<i>FSBR</i> , 55 et <i>T</i> , 122) | Mick Jagger (<i>D</i> , 211, 247) |
| Motown('s bands) (<i>LGWS</i> , 46) | U2 « I havent found what I'm looking for » (<i>FSBR</i> , 21) | Edith Piaf (<i>D</i> , 171) |
| Diana Ross (<i>D</i> , 216) | Van Morrison « Raglan Road » (<i>FSBR</i> , 10) | Ludwig Von Beethoven (<i>D</i> , 74) |
| Sammy Davis (<i>D</i> , 183) | | « Song of the Cranes » (<i>D</i> , 63) |
| Charlie Parker (<i>D</i> , 182) | | « The Internationale » (<i>D</i> , 63) |
| Leonard Bernstein (<i>D</i> , 171) | | Antonin Dvorak (<i>D</i> , 62) |
| Stevie Wonder (<i>TSB</i> , 227) | | Johann Sebastian Bach (<i>D</i> , 62, 75, 80) |
| Kool'N' the Gang (<i>TSB</i> , 227) | | The Rolling Stones (<i>S</i> , 145) |
| Jimi Hendrix (<i>TSB</i> , 185 et <i>D</i> , 215) | | « Las Golondrinas » (<i>S</i> , 58-59) |
| James Brown (<i>TSB</i> , 185) | | « Juanita » (<i>FSBR</i> , 71) |

²⁰⁹ Un point que nous traitons dans le chapitre à suivre.

²¹⁰ Au contraire des autres tableaux, celui-ci inclut le dernier roman de McCann, *TransAtlantic*.

| | | |
|--|--|--|
| Nat King Cole (TSB, 122) | | « Mairi's Wedding » (FSBR, 64, 66) |
| Rex Stewart (TSB, 122) | | |
| Henry Red Allen (TSB, 122) | | |
| Mary Lou Williams (TSB, 122) | | |
| Louis Armstrong (TSB, 108) « When the Saints Go Marching In » (LGWS, 65) | | |
| Elvis Presley (S, 141) « Heartbreak Hotel » (S, 143) | | |
| Ray Charles « Hit the Road, Jack » (S, 192) | | |
| Cole Porter « You're the Top » (S, 114) | | |
| Billie Holiday (S, 80) | | |
| « A spoonful of sugar and the medicine go down » <i>(Mary Poppins)</i> (FSBR, 140, 141) | | |
| Van Halen (FSBR, 97) | | |
| Al Jolson (FSBR, 72) « Swanee » (S, 80 et TSB, 89) | | |
| « Ain't We Got Fun? » <i>(foxtrot américain)</i> (FSBR, 66) | | |
| Hoagy Carmichael (FSBR, 20 et LGWS, 11 et T, 266) « Ol' Buttermilk Sky » (S, 138 et FSBR, 70²¹¹) « Up a Lazy River » (FSBR, 5, 21-22 et LGWS, 339, 342) | | |
| Bob Dylan (FSBR, 15) | | |
| Leonard Cohen (FSBR, 15) | | |

Le jazz et le blues, qui sont les références musicales dominantes dans les textes, accompagnent ce qui pourrait être envisagé comme une sorte d'optimisme mélancolique :

²¹¹ Il y a ici une erreur de paroles : « Can't you see my little *donkey* and me, we're as happy as a Christmas tree, heading from the one I love, the one I love » (*FSBR*, 70, nos italiques). En effet, « doggie », et non pas « donkey », est le terme originellement choisi par Hoagy Carmichael.

There's a way in which the blues deals with tragedy but is always optimistic. The blues gives voice to many of those people and those feelings who don't always get a voice. There is a feeling here that it's deeply an American work that is connected to a tradition that binds all of us here in popular culture²¹².

Eóin Flannery perçoit cette trame musicale comme une multitude de signifiants politiques plus que les indices d'une ligne idéologique artistique : « What is also notable is the nature of the musical culture invoked by McCann, because this impacts upon our readings of the cultural politics of the novel. Music and lyricism [...] are] deployed to specific political ends by the author »²¹³. Les artistes américains mentionnés par McCann sont issus, pour une, partie de la culture afro-américaine (et donc d'une minorité longtemps opprimée), pour une autre du mouvement de la contre-culture (Baez, Dylan, Hendrix, Waits, Cohen). Enfin, les pionniers du *rock-and-roll*, un temps phénomène alternatif, figurent également au premier plan, ce qui coïncide parfaitement avec l'objectif littéraire de l'auteur, qui consiste à donner la parole aux minorités.

McCann entreprend aussi d'inventer des chansons, dans *Zoli* notamment, avec les poèmes chantés de la protagoniste, et dans *This Side of Brightness*, *Everything in This Country Must* et *Fishing the Sloe-Black River* où celles-ci représentent une façon pour les personnages de dire autrement ce qu'ils souhaitent dire :

Singing [...] remains the gesture of emotion, unlike speech, which flattens, regularizes grammatizes and declaims. [...] Singing announces the secret wishes and desires that cannot be spoken in straightforward speech, and these wishes arise from the flesh. Music, especially sung words, embellishes and re-energates prosody with emotion. Music is corporeal, not linguistic²¹⁴.

Les sons, le bruit et les voix sont donc omniprésents, notamment dans *Let the Great World Spin* où, quand ce n'est pas le tintement des cloches de la bourse de *Wall*

²¹² Colin Channer, « American Literature and New York's Redemption: an Interview with Colum McCann ». *Radio Open Source*, Art. Cit.

²¹³ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 97-98. Sans en faire l'analyse précise, le même Flannery a également noté avant nous la redondance des mêmes références musicales d'un texte à l'autre : « From an intertextual point of view, the space that music arrogates for itself within the figurative economy of *This Side of Brightness* marries it to the musical figurations present in *Fishing the Sloe-Black River*, *Zoli* and *Dancer* » (*Ibidem*).

²¹⁴ Allan Hepburn, « Noise, Music, Voice, *Dubliners* ». Sebastian Knowles (éd.), *Bronze by Gold: The Music of Joyce*, Londres, Garland Publishing, 1999, p. 205-206. Eóin Flannery abonde dans ce sens : « Music is connective and it is regenerative. [...] There is also a vividness to the catalyzing effects of music on human emotions » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 99).

*Street*²¹⁵ qui se distingue, c'est le brouhaha de la ville qui fait résonner le texte²¹⁶, lequel retranscrit jusqu'au bruit du vent²¹⁷ et rend le silence audible : « It was a silence that heard itself, awful and beautiful » (*LGWS*, 3)). Cette sonorité contribue bien évidemment à l'esthétique réaliste de l'ensemble, qui entend coller le plus justement possible au monde dépeint. Elle dénote également la quête littéraire de McCann, pour qui l'orchestration écrite des sons, des voix et des mots est l'essence du texte, de la même façon que l'arrangement sonore de ces derniers, donne naissance à une partition musicale :

One writes a story like one writes a song²¹⁸.

Increasingly I think of myself as some strange and solitary conductor, introduced to a group of very dynamic musicians who happen to be my characters, and I have no idea how they are going to play together, and I have certainly no idea how I am going to put manners on them. I stroll out there into the emptiness of the pit and ask them for music²¹⁹.

[With *Dancer*] I wanted to see what might happen to a story if it became a chorus, even a dissonant one, where everyone gets up and sings in different voices²²⁰.

Le fait que nombre des romans soient polyphoniques s'explique donc par l'intérêt de l'auteur pour le travail d'harmonisation de tous les sons que font le texte : « the sound

²¹⁵ « [...] the clanging bells of finance. They could tell how the day was going in the markets by the decibel level around them » (*LGWS*, 251).

²¹⁶ « He entered the noise of the city. The concrete and glass made a racket. The thrup of the traffic. The pedestrians moving like water around him » (*LGWS*, 161) ; « ... and the rumors began again, a collision of curse and whisper, augmented by an increase in sirens » (*LGWS*, 6).

²¹⁷ « [...] he tuned himself to the wind. He listened not just for the gust, but for the anticipation of the gust. It was all down to whispers. Suggestion. He would use the very moisture in his eyes to test for it. *Here it comes*. After a while he learned to pluck every sound from the wind. Even the pace of insects instructed him. He loved these days when the wind rushed across the meadow with a fury and he would whistle into it » (*LGWS*, 161).

²¹⁸ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

²¹⁹ Deborah Treisman, « This Week in Fiction: Colum McCann ». *The New Yorker*, 9 avril 2012 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/04/this-week-in-fiction-colum-mccann.html>>

²²⁰ Declan Meade, « Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

of the line is very important to me. The way the words bump up against each other »²²¹. Les allitérations telles que « the city wore it now, the swirls, the whirls. Fumes of the fresh » (*LGWS*, 71) sont légion, tout comme les changements de rythme²²², que McCann justifie ainsi : « this is the way I like to write – to change the tempo, sometimes sound out the contrabass, sometimes bring in the creaky old cello, every now and then have the violin become an upstart »²²³.

Toutefois, il peut arriver que cette recherche d'authenticité produise l'effet inverse de celui désiré. Par exemple, les descriptions topographiques saturées d'ilôts référentiels du type « Past *the Benanio Bufano 'Peace' statue* – the mosaic face of all races – at *San Francisco International*, handcuffed, they escorted me to *JFK*, on to an *Aer Lingus Boeing 747* » (*FSBR*, 7, nos italiques) sapent le procédé d'illusion référentielle en révélant l'artificialité du texte :

McCann's celebrated prose style can also be intrusive. He favours pure visual detailing, with paragraphs composed of little more than lists of observed things. While this generally works to good effect, passages of note description sometimes cause the eye to scuttle down the page searching for the exact right note²²⁴.

À force de confrontations à des références extratextuelles authentiques, le lecteur peut être tenté d'aller vérifier la validité des choix de l'auteur et de lui faire payer le prix de sa minutie si des erreurs apparaissent²²⁵.

²²¹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p.149.

²²² Il arrive souvent que des passages très rapides comme ceux qui suivent s'immiscent dans une narration au rythme plutôt lent : « Thank jaysus that green man isn't red. Onwards. Upwards. Away. Quick, quick, quick. One two three. Alongside the graffiti. One two. Panting. One. One. Two. Leaning against the wall. Gasping now. Looking backwards. LeBlanc reaching out for him » (*FSBR*, 78). « Things to do. Hurryhurry. Toilet. Toothbrush rib. A light swish of make up. Some blush. A little eyeliner and a lipstick dab. Never one to fuss with make up » (*LGWS*, 74).

²²³ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 162.

²²⁴ Charles Foran, « In his Ocean-jumping New Novel, Colum McCann Bridges Literary Traditions ». *The Globe and Mail*, 31 mai 2013 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.theglobeandmail.com/arts/summer-entertainment/in-his-ocean-jumping-new-novel-colum-mccann-bridges-literary-traditions/article12282993/>>

²²⁵ Il nous semble d'ailleurs qu'à deux reprises au moins, le nom de lieux soit erroné ; « Nacadoches » (*FSBR*, 180) s'écrit plutôt « Nacogdoches » et « Mendicino » (*FSBR*, 6) s'écrit « Mendocino ».

2.2. Gros plan sur le corps : isotopie de la décrépitude

L'artificialité du texte mccannien est aussi révélée par le traitement très cru et figuratif que l'auteur fait du corps, et qui fait penser à l'hyperréalisme dans les arts visuels. Si le terme est communément employé dans ce domaine, il « demeure à ce jour, et ce malgré son utilisation de plus en plus fréquente dans le contexte littéraire, trop peu détaillé pour décrire de manière précise des phénomènes propres à la littérature »²²⁶. Alors que dans l'art visuel, l'hyperréalisme a vocation de tout donner à voir et se caractérise par la froideur de ses descriptions²²⁷ et par sa précision²²⁸, dans la prose, il constitue un regard absolu qui, lorsqu'il ne pénètre pas littéralement au cœur du corps, le scrute sous tous les angles, et de toujours plus près. « La description, emblème du réalisme traditionnel, sert l'hyperréalisme »²²⁹ ; elle se manifeste comme des « incisions » qui ne sont pas nécessairement motivées »²³⁰. Dans l'œuvre de McCann, l'hyperréalisme réside précisément dans l'insistance exagérée sur le corps des personnages, laquelle a pour effet de ralentir le rythme de la prose dans ce qui semble avoir pour seul but de présenter l'humain sous son jour le plus vile.

2.2.1. Face à l'évidence de la sénescence

Dans les textes qui nous intéressent, le corps est souvent perçu sous son jour le plus vulnérable en raison du grand âge, et certains personnages cacochymes sont

²²⁶ Maud Labelle, « Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005) », mémoire de M.A. sous la direction d'Elisabeth Nardout-Lafarge, soutenu à l'Université de Montreal en septembre 2009, p. 4.

²²⁷ « Il vise la représentation neutre d'un fait visuel ». Gérard Durozoi, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, coll. « Hyperréalisme », Paris, Hazan, 1992, p. 299.

²²⁸ L'« extrême précision » est soulignée dans Alain et Odette Virmaux, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Paris, Éditions du rocher, 1992, p. 165. Ian Chilvers parle de l'acuité des détails de l'hyperréalisme : « sharpness of detail » (*A Dictionary or Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 597).

²²⁹ Maud Labelle, « Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005) », *Op. Cit.*, p. 16-17.

²³⁰ *Ibidem*.

victimes de réactions corporelles qu'ils ne peuvent pas toujours maîtriser. L'expérience d'un vieillissement prématuré revient plusieurs fois dans les textes de McCann. Ainsi, les jeunes pêcheurs de la nouvelle « Breakfast for Enrique », qui sont très marqués par le labeur qu'exige leur métier (« Even the younger ones look old, the hair thinning » (*FSBR*, 23))²³¹ ; le corps trentenaire de Nureyev (*Dancer*) est altéré par la pratique sportive de haut niveau et les excès en tout genre (« At thirty-six, I had acquired crow's feet and there were beginnings of dark bags beneath my eyes » (*D*, 147)). La trentaine est aussi présentée comme un tournant critique dans l'apparence physique des personnages de *This Side of Brightness*, puisque c'est à cet âge que Con O'Leary et Eleanor Walker constatent que leur corps n'a plus la même résistance ni le même aspect qu'avant²³².

La sénescence a ceci de frappant qu'elle confère un caractère répugnant à la nourriture dans *Songdogs*. En effet, une différence de traitement y est faite entre les jeunes personnages et ceux d'âge mûr lorsqu'ils ingèrent maladroitement leurs aliments. Le grotesque qui, selon Mikhaïl Bakhtine, est le plus à même de survenir durant

les actes du drame corporel – le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiement,

²³¹ Chez McCann, la perte des cheveux est le signe d'un affaiblissement des personnages, car Brigid et Enrique (*Fishing the Sloe-Black River*) souffrent tous deux de ce phénomène alors qu'ils sont très malades : « on the bedsheets there is a cluster of stray black hairs » (*FSBR*, 33). « [...] her body was betraying her. The bedside ashtray filled with hair » (*FSBR*, 18). Quant aux dents cariées ou manquantes, elles sont le signe de mauvaises conditions de vie dans les textes de McCann, comme c'est le cas pour la famille Nureyev (*Dancer*), dont la mère souffre d'une dent cariée : « She works her tongue around in her mouth, moves it against a black tooth that has been loose for weeks, pushes at the tooth with force [...] Her tongue pushes against the loose molar [...] a pain shooting through her gums » (*D*, 42). Dans *Let the Great World Spin*, la mauvaise hygiène de vie de Tillie se voit à ses dents : « I am not afraid to say it – I'd had enough beauty to get taxi drivers fighting. But I could feel the late nights draining me. My teeth were turning a tinge darker from too much Benzedrine [...] » (*LGWS*, 124). Au cours de son errance, Zoli s'arrache une dent infectée (*Z*, 159) tandis que les vieillards alcooliques qui fréquentent le pub du village dans *Songdogs* paient aussi le prix de leur négligences en étant édentés : « Plenty of old men in there though, moving their dentures up and down in their mouths, the oval dawns of yellow nicotine stains on their hands [...] Their] quiet suggestion of lechery with dentures moving up and down in their mouths » (*S*, 97 et 161). En déboîtant de la sorte leur appareillage, ils sont réduits à des figures grotesques, à des mâchoires qui seraient comme détachées du corps, en train de claquer, comme prêtes à dévorer Juanita, l'objet de leur fantasme.

²³² « His body is a father to his real age, rheumatism in it, feeling seventy although he's only thirty-four. His belly giggles as he walks » (*TSB*, 13) ; « Although she's thirty-eight years along [...] her body has begun perambulating downwards » (*TSB*, 123).

le dépeçage, l'absorption par un autre corps – [...] et de concerner particulièrement le] début et la fin de la vie²³³,

survient surtout chez les personnages d'un âge avancé. En effet, si Conor observe sans sourciller une petite fille dont la glace dégouline le long de son menton (« A young girl stared at them, vanilla stream from an ice cream runnelling down the front of her chin » (S, 178)), l'impression est tout autre quand Mrs O'Leary, la vieille propriétaire du pub du village, fait maladroitement couler de la bière brune sur ses vêtements : « Mrs O'Leary would miss her lips with the drink and a necklace of black would spill down the front of her apron » (S, 162) [...] And once] she reached for a bottle of Guinness at the same time, took a slurp that dribbled down the front of her dress » (S, 177).

Ici, le grotesque intervient à cause du comique de répétition, certes, mais aussi parce que le personnage lui-même est saugrenu : sa cécité est presque totale, sa poigne notoire, et sa bigoterie couplée à des jurons incessants donne l'impression qu'il est tout droit tiré d'une farce :

[...] her eyes were giving way, so that she could hardly recognize the labels of bottles anymore, sometimes mistaking Jameson for Paddy's, Bushmills for Irish Mist, causing an uproar of universal sorrow among the men who stuck to whiskeys like limpets to sea rocks » (S, 160). 'Get the fucken bejesus outa here!' she shouted, then blessed herself for the blasphemy. 'Sorry, Father,' she said to the ceiling (S, 177).

Dans le même roman, Michael Lyons aussi manque sa bouche, mais cette fois en mangeant un œuf : « He dribbled egg down the front of his chin this evening at dinner [...] He says the tops of his fingers are a little bit numb » (S, 61). La vision est plus dérangeante, d'abord parce que la scène témoigne de l'incurie et de la diminution physique de Lyons, mais également parce que l'œuf (un aliment à la texture visqueuse) est symboliquement associé à la filiation empêchée parce qu'il « contient en germe la multiplicité des êtres »²³⁴. Non seulement l'œuf cuit n'éclora jamais, mais il est tout bonnement avalé par le père, qui est donc le seul responsable de la stérilité de sa relation avec son fils.

²³³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Op. Cit., p. 315-316.

²³⁴ Jean Chevalier et Alain Gherbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffond/Jupiter, 1982, p. 690.

Nathan Walker (*This Side of Brightness*) suscite lui aussi une réaction de dégoût mêlée de pitié chez le lecteur, car son corps abimé par de son métier de *sandhog* le fait grandement souffrir :

Pain is his companion (*TSB*, 179). The slowness of these days. It's almost *as if he doesn't inhabit his body, but hovers somewhere beyond it*, a wheel of energy watching himself beginning to break down. He likes to remain *perfectly still* sometimes, just standing in the kitchen with his body bent in such a way that *he can no longer feel any pain*. The doctor has said that it will only get worse. It will gnaw at his elbows, slip into his hips (*TSB*, 110, nos italiques).

L'arthrite rend vaine toute tentative de sortie du domicile, et l'inertie du personnage se traduit par plusieurs allusions à la mort : comme dans l'expérience de mort imminente, l'âme semble ici migrer hors du corps raidi par la maladie et planer au dessus de lui. La référence à l'immobilité et à la raideur cadavérique (« perfectly still ») et l'engourdissement du corps et des sens (« he can no longer feel any pain ») rappellent l'insensibilité qui gagne un corps sur le point de mourir. Nathan Walker achève de négliger sa santé à la suite des épreuves familiales qu'il subit, passant ses journées à mâcher du tabac qu'il crache avec lassitude dans un récipient (qu'il remplit quotidiennement à ras bord) :

Louisa puts a hand on his shoulder and he slaps it away, letting a dribble of tobacco run down his chin » (*TSB*, 153) [...] Beside him, a spittoon grows full and brown with chewing tobacco. He spits out a decayed tooth one morning, thinks nothing of it. He shoves aside plates of food. His daughters and Louisa bring him cups of tea which grow cold at his elbow. [...] Over the weeks he grows wasted and haggard, and huge bags develop under his eyes. The spittoon overflows and stains the armrest (*TSB*, 151).

Les dégradations physiques inhérentes à la vieillesse transparaissent dans l'amaigrissement du corps. Dans *Let the Great World Spin*, « Corrigan [est] si maigre que ses côtes pointent sous sa chemise »²³⁵ : « and the bones of his ribcage were like some odd musical instrument » (*LGWS*, 41). La comparaison de la cage thoracique à un instrument musical est récurrente chez McCann, puisqu'on la retrouve tantôt lors de l'expérience synesthésique de Kevin, qui imagine toucher son oncle en tenant dans ses

²³⁵ Sophie Vallas, « It's about being connected : il est sept heures, New York s'éveille – *Let the Great World Spin* de Colum McCann ou la coïncidence entre une homme une ville ». *Miranda*, n°9, 2014 <<http://miranda.revues.org/5760>>, p. 9-10.

main la photographie de celui-ci (« Hunger Strike »)²³⁶, tantôt dans *Songdogs*, avec Michael Lyons qui s'amaigrit tellement à mesure qu'il vieillit que son torse ressemble à un xylophone²³⁷.

Fishing the Sloe-Black River est un recueil qui s'intéresse au corps amaigri. On y retrouve les mêmes images du visage creusé et des lèvres exsangues que dans *Songdogs*²³⁸, dans « A Basket Full of Wallpaper » (« Dark eyes falling down into sunken cheeks, a full mouth without any colour » (*FSBR*, 37)) ou dans « Sisters » (« Age has absailed her cheekbones » (*FSBR*, 20). « [She is] a house of bones » (*FSBR*, 3)²³⁹). Dans cette dernière nouvelle, la description de la chevelure de Brigid (« ashtrayed hair » (*FSBR*, 20)), qui paraît d'abord incongrue, prend tout son sens plus loin, lorsque la narratrice explique qu'elle n'ose soulever sa sœur de peur de la voir de désintégrer : « If I tried to lift her I would find a heap of dust in my hand » (*FSBR*, 20). Tout comme le rapport du corps de Brigid à la cendre a pour effet de présenter le personnage comme déjà mort, la description d'Enrique (« Breakfast for Enrique ») véhicule la même idée. Le drap du lit recouvre un corps devenu si frêle qu'il remplit

²³⁶ « He patted the photo in his pocket and it felt as if his fingers were moving over his uncle's ribs. They felt prominent like the ribs of a hungry horse. The bones made a sound like some musical instrument and, when he shoved his fingers deeper into the pocket, he could feel the water swish his uncle's belly » (*ETCM*, 113).

²³⁷ « His chest was a xylophone of bones sticking out against his skin. [...] His neck was a sack of sag and his trousers were huge on him » (*S*, 15). « He had put on his swimming togs [...] Pulled the string tight until the material valleyrippled around his waist, but even then they were miles too big. I was almost afraid to think of him rubbing the sponge against himself. See him turn to dust. Maybe crumple in his own fingers (*S*, 203).

²³⁸ Cici est devenue très maigre à cause de sa consommation de drogue (« thin as a rib » (*S*, 83)) tandis que les soldats qui combattent pendant la guerre civile espagnole ont non seulement le visage émacié mais aussi les lèvres pâles (« their cheeks gaunt [...] and] a fury of poverty in discoloured lips » (*S*, 55)).

²³⁹ La métaphore qui dépeint le corps comme une vulgaire construction est utilisée à trois reprises dans *Fishing the Sloe-Black River*, toujours pour pointer la corps en souffrance, comme pour mieux dissocier et mettre à distance l'enveloppe corporelle du reste de l'être. Dans « Cathal's Lake », le corps d'un adolescent victime d'une bombe est décrit ainsi : « still alive in [a] house of burnt skin » (*FSBR*, 174) tandis que dans « Breakfast for Enrique », le corps d'Enrique, qui est très malade est évoqué ainsi : « a house of sweat » (*FSBR*, 35)). Elle est aussi employée pour décrire le corps sénéscent de Lyons dans *Songdogs* : « [a] skinhouse » (*S*, 61) ; « A boat of bones sinking » (*S*, 205) ; Ses mains sont présentées ainsi : « huge boats with dirt under his fingernails » (*S*, 86).

symboliquement une fonction de linceul²⁴⁰ (« He is continually thinning [...] and soon the sheets will hardly ripple » (*FSBR*, 26))²⁴¹.

McCann signifie aussi le délabrement de l'état de santé de ses personnages par ses allusions à des organes qui dysfonctionnent (l'appareil respiratoire ou l'appareil digestif, notamment). Les bronches de Cathal²⁴² (« Cathal's Lake »), celles de Maura O'Leary²⁴³, Nathan Walker²⁴⁴, Treefrog²⁴⁵ (*This Side of Brightness*), Juanita²⁴⁶ ou Michael Lyons²⁴⁷ (*Songdogs*) sont encombrées par des mucosités tandis que les intestins de ce dernier le trahissent souvent :

'Oops!' he said. 'Barking spider around here somewhere!'
But I could tell he was embarrassed by the smell – even got a bit of a flush in his cheeks as he walked upstairs to his bed (*S*, 77-78).

²⁴⁰ Dans une même logique, le père de Nureyev (*Dancer*) semble se faire recouvrir toujours plus par son manteau : « Father seems to fall further and further down into his overcoat » (*D*, 139).

²⁴¹ Le motif de la mort anticipée est repris dans *Let the Great World Spin*, où les vieillards et les invalides sur lesquels veille Corrigan sont si chétifs et inarticulés qu'ils pourraient être pliés en même temps que leurs fauteuils roulants : « men and women [...] who could have been folded up just like their wheelchairs » (*LGWS*, 33).

²⁴² « [...] He] lets a gob of phlegm volley out over the river, where it catches and spirals (*FSBR*, 148) [...] then lets another volley from his throat out over the water (*FSBR*, 148) Cathal coughs up a tribute of phlegm (*FSBR*, 174) [...] He coughs again, spits out the window (*FSBR*, 175) [...] leaves another gob of phlegm in the sink » (*FSBR*, 176).

²⁴³ « already her lungs seem to have migrated from her chest, weighed down with so much phlegm. She carries a number of large handkerchiefs and, embarrassed, she drops the phlegm into them, closes the cloth as if sealing a vital letter » (*TSB*, 86).

²⁴⁴ « Walker coughs and brings up a string of black dust from his lungs. A remnant of the tunnels » (*TSB*, 173). Comme lui, les ouvriers du métro ont les poumons endommagés : « legacies of blackening lungs [...] If they could reach down into their throats they could chisel out diseases from their lungs. They could hold a piece of flue-coloured tissue and say: This is what the tunnels have done to me » (*TSB*, 6).

²⁴⁵ « [...] coughs and spits. More blood in his phlegm than ever before » (*TSB*, 239-240).

²⁴⁶ « She spat when working – a continuation of the habit she had picked up working with the chicken in Mexico, when dust got in every pore » (*S*, 159).

²⁴⁷ « [...] he sat up and leaned his head against my shoulder, put my hand at the back of his hand. When he pulled back from my shoulder there was a little bit of phlegm on my t-shirt. I didn't want to move, but he saw it and, using the handkerchief, he started to wipe it off. 'Jesus Christ,' he said, 'ah, Jesus' » (*S*, 155). La texture de ses crachats évolue avec le temps, laissant entendre son délabrement : « Before he lit up he reamed up from his chest and let a gob out towards the river. It landed near the bank, close to where I was sitting. The spit was strung through with blood » (*S*, 183).

La gêne de Lyons (lequel essaie de cacher son embarras avec une plaisanterie maladroite) trouve un écho plus loin dans le roman :

A smell filled the room and I knew straight away why he was trying to send me downstairs. The smell suffocated its way through the air, blocking out everything, the acridness of his breath, the unbathed effluvium of his body. He had some matches by his bed and he rolled over and struck one, coughed on it to blow it out, but I knew what he was doing, and even after the sulphur filtered off, the odour remained, hovered, mocked him with its pungency (S, 153).

Les tentatives que fait le personnage pour masquer ses flatulences tendent ici encore vers le grotesque. D'après Mikhaïl Bakhtine en effet,

le ventre et le phallus, [...] sont ces parties du corps qui sont l'objet de prédilection d'une exagération positive, d'une hyperbolisation [dans le grotesque] ; elles peuvent même se séparer du corps, mener une vie indépendante, car elles évincent le restant du corps relégué au second rang²⁴⁸.

Or le personnage de Lyons est à plusieurs reprises réduit à ses parties basses, et son fils le surprend même endormi au milieu de la cuisine dans une position suggestive, qui laisse penser que la fatigue de l'âge l'a empêché de finir ce qu'il avait entrepris : « When I came back from O'Leary's, he'd collapsed in the chair. His fly was open like a wound and his hands were down by his crotch. His handkerchief was tucked into the nape of his neck. It was as if he's been about to serve himself, then forgot » (S, 97). À sa posture indécente fait écho son manque d'hygiène. Tout au long du roman, Conor remarque la nécessité que son père aurait de se laver²⁴⁹, et finit par lui en faire part :

²⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Op. Cit., p. 315.

²⁴⁹ « He smelled terrible » (S, 95). « Stale shrimp won't help the smell of him any, I thought, once it unfreezes in his pocket, it'll really stink him to high heaven » (S, 99-100). Si l'on a ici choisi de ne traiter que de *Songdogs*, on tient à insister sur le fait que les odeurs corporelles dérangeantes sont plusieurs fois évoquées ailleurs dans les textes de McCann, notamment dans « Wood » : He smelled a bit like he needed a bath » (ETCM, 34) ; « Around the Bend and Back Again » : « Dolores, giving her a bath yesterday, said she was a bit ripe under the armpits » (FSBR, 117) ; et *This Side of Brightness* : « He notices that all the seats are taken except those around him and he knows how badly he must smell and for a moment he thinks about [...] going to stand between the two carriages to let the wind drive the scent of him away » (TSB, 240).

‘Dad,’ I said, at the bottom of the stairs. ‘Can I tell ya something?’
 ‘Course ya can.’
 ‘I’m a bit embarrassed.’
 ‘Why’s that?’
 ‘Well, I’m heading off tomorrow afternoon.’
 ‘Yeah?’
 ‘And I think . . .’
 ‘Ya think what?’
 ‘I mean, the bath.’
 ‘What’s that?’
 ‘You’re a bit ripe, these days.’
 ‘For Crissake, Conor.’
 ‘I was thinking that maybe I’d run the water for you.’
 ‘Ah, for crying out loud. Go away out of that. I don’t need a bath. The last thing I need is a fucken bath. What would I need a bath for?’
 ‘Okay.’
 ‘The bath can wait.’
 ‘Whatever you want. Okay. Okay.’
 ‘Ah, Jaysus,’ he said (S, 189-190).

Ce passage a cela d’intéressant qu’il reflète l’incapacité des personnages à communiquer : après avoir posé la question phatique « ‘Can I tell you something?’ », Conor peine à faire l’aveu de sa gêne à son père. Ce choix rhétorique a pour effet de mettre le père et le lecteur sur la mauvaise piste. Comble de l’échec de Conor à verbaliser sa pensée, la parole s’enraye, comme l’indiquent les points de suspension. Enfin, l’hésitation laisse place à une spontanéité maladroite, puisque Conor invite son père au bain avec la phrase : « ‘You’re a bit ripe these days’ » (« ripe » rappelant par double-entendre l’âge avancé du personnage, devenu matière pourrissante le temps de la conversation). Toutefois, après avoir tourné à vide un moment, le dialogue redevient dynamique et Michael Lyons finit par obtempérer²⁵⁰.

Dans *This Side of Brightness*, la propreté est fantasmée par Treefrog, dont le statut de sans domicile fixe ne lui permet pas de se laver quotidiennement. Celui qui se condamne à l’exil dans les souterrains, à la suite de la mort accidentelle de son grand-père (dont il se sent responsable), paie le prix de ce choix qui a des conséquences indéniables sur son corps. La douleur qu’il ressent chaque jour au réveil est paradoxalement le signe qu’il est vivant : « There is a moment upon waking when he thinks he might not wake forever. Treefrog touches his liver to make sure he is still

²⁵⁰ ‘You really think I need a bath?’
 ‘Yeah, I suppose you do.’
 ‘I’m a bit on the smelly side, amn’t I?’
 ‘A bit.’
 ‘I noticed it last night’ » (S, 194).

alive [...] A jab of pain rocks his stomach » (*TSB*, 22). Le foie de Treefrog est endommagé par le mode de vie de ce dernier qui, une nuit, fait le rêve que son amie Angela est à l'intérieur de lui pour le nettoyer :

She chunks away at the wall of his liver, shoveling and bucketing out the sickness and disease, so delicate with her shovel that he doesn't feel a thing. Angela scrapes all the residue from him and when a spot is clean she leans across and kisses it and sends a shiver through the rest of his body (*TSB*, 71).

En plus de vivre un quotidien de sans-abri, il s'inflige les pires sévices :

His chest is scrimshawed with stab wounds and burns and scars. So many mutilations of his body. Hot paper clips, blunt scissors, pliers, cigarettes, matches, blades – they have all left their marks. The most prominent one is on the left side of his belly. Treefrog once stuffed a man with a knife and it slid through the gap in his ribs [...] and that was way back in the bad days, the worst days, when Treefrog felt that he had to stab himself on the opposite side of the ribcage. On a New York City bus he punctured himself half an inch with his knife just to get the balance. He had to knock the end of the knife in with both fists. A peculiar warmth spilled over his belly and blood ran all over the back of the bus (*TSB*, 30).

L'acte d'automutilation a une valeur double d'absolution autoproclamée et d'échappatoire qui permet de se concentrer sur un mal moins diffus, plus éphémère et donc plus facile à appréhender :

The idea of punishment [is] a strong motivation for self-injuring and this is often linked with self-loathing [... This is] the act of rendering visible [a] psychological distress²⁵¹. [It may also represent an] escapism [...] shut[ting] out the outside world, leaving [people] to concentrate on what [they are] feeling²⁵².

Dans une mesure moindre, Nureyev (*Dancer*) met aussi son corps à rude épreuve, en particulier parce que le milieu dans lequel il évolue professionnellement exige qu'il soit toujours plus gracieux et compétitif. Son corps, pourtant l'instrument de sa réussite, est maltraité, comme le sont ceux des autres danseurs du roman, qui voient leurs fonctions corporelles ponctuellement affaiblies : « their legs were the worst [...] their feet were covered with sores and scabs. Most of the time they could hardly walk

²⁵¹ Ani Ritchie, « Harming or Healing? The Meanings of Wounding among Sadomasochists Who Also Self-Injure ». Vivien Burr and Jeff Hearn, *Sex Violence and the Body: The Erotics of Wounding*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 83.

²⁵² *Ibid.*, p. 80.

straight » (*D*, 18)²⁵³. Mais Nureyev poursuit l'automutilation en dehors de la scène de ballet, comme lorsqu'il se mutile en hommage masochiste au compositeur Sergueï Prokofiev, dont il vient d'apprendre la mort : « [...] in the bathroom sink, he scrapes the soles of his feet against the metal mouths of the taps so savagely that they bleed. He emerges dancing for nobody, blood on his slippers, sweat spinning from his hair » (*D*, 61). Il exprime ici sa passion démesurée pour la danse et son admiration pour ceux qui contribuent à faire vivre ce milieu.

Treefrog et Nureyev éprouvent aussi l'envie de nuire à ceux qui les importunent. Là où l'un fantasme d'éliminer les membres d'un groupe d'intellectuels dont il abhorre la suffisance (« I left them alone when really I should have stuck my tongue down their throats to pierce their empty hearts » (*D*, 172)), l'autre imagine différentes façons de terrasser quiconque oserait s'aventurer dans son abri de fortune :

He should spread water on his catwalk and it would ice over and then nobody would come calling to his nest for sure, they would slip and fall and snap their necks and he would be left in peace for ever (*TSB*, 65). He hammered nails in the wall and then meticulously filed the nails down into spikes, so that if rats jumped up and tried to steal the food they would rip their feet to bits on the sharp nails (*TSB*, 67).

Le fantasme d'anéantissement se retrouve dans *Songdogs*, où Conor sent poindre une envie irrépressible de blesser son père alors qu'il l'aide à prendre son bain à la fin du roman, un moment pourtant censé consacrer le rapprochement entre les deux personnages :

He let out a long whistle and closed his eyes, and my fingers worked themselves into the soft spots on his head and he almost pushed his head back into my hands and I thought how easy it would be to hurt him, just by mashing my fingers into his head. [...] I was using both my hands, my fingers converging on his spine – thinking that if I pushed too hard I could crack his whole nervous system (*S*, 206-207).

²⁵³ « Her feet were cold as always. With older dancers it is often this way – having tortured their feet for so many years, the blood just refuses to journey » (*D*, 44). Dans un entretien avec l'auteur bosniaque Aleksandar Hemon, McCann a fait part de sa fascination pour la violence de la danse : « What attracted me about dance [...] was the violence of it. I mean, there's a tremendous violence committed on the body in order to achieve the appearance of ease », dans Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon », sur *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. Il reprend plusieurs fois cette idée pour qualifier l'écriture: « The major problem was trying to make it all seem simple. But that's the art of dance as well... making all that violence that you impose upon the body seem simple » (Declan Meade, « Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly Magazine* ». *Colum McCann's Official Website*, Art. Cit.

Cette tentation malsaine est favorisée par la situation spatiale et sociale des deux hommes, le fils en position de force, jeune, debout et habillé, se tenant derrière son père assis dans le bain, anachorète nu et exposé²⁵⁴.

Du fantasme de violence au passage à l'acte il n'y a qu'un pas, que certains personnages mccanniens franchissent, notamment quand le pouvoir et le désir entrent en ligne de compte.

2.2.2. *Le corps annexé*

Dans les textes de McCann, le corps en tant qu'objet de désir et de fantasmes est mis en danger, notamment quand l'un ou l'autre des sentiments apparaît dans un contexte qui implique des transactions commerciales. Tillie, la prostituée de *Let the Great World Spin*, et ses compagnes d'infortune sont régulièrement battues²⁵⁵. L'ascendant qu'ont leurs clients sur elles entraîne non seulement leur mise en danger, mais aussi la réification de leur corps. Elle se traduit par une description fragmentaire des parties érotisées, qui peut prendre une dimension inquiétante : « Below, by the underpass, a long line of women [...] an angled arm, in the shadow light, reached the top of the expressway. A stiletto climbed up the top of a barbed-wire fence. A leg stretched half the length of a city block » (*LGWS*, 24). Il est frappant de constater que l'intérêt est porté aux bras, aux jambes et aux pieds, les parties du corps qui sont rattachées au tronc, ce qui n'est donc pas sans évoquer le démembrement des victimes des pires exactions. L'article indéfini « a » (« an arm », « a leg », etc...) confère à la description du corps une dimension morbide, suggérant que les prostituées sont la proie

²⁵⁴ Dans *This Side of Brightness*, le jeune Clarence Nathan Walker se laisse aussi à imaginer tuer son grand père en le rasant : « The razor feels cool against his throat. He imagines it going deeper and deeper into his neck, right down to the tendons and the veins and beyond – when the veins are open and deep » (*TSB*, 146).

²⁵⁵ « Once, this guy, this asshole, this quadruple motherfucker, he used a telephone book on me. You want to know something about the telephone book? Lots of names and not one of them leaves a mark » (*LGWS*, 29). « Your first daddy, you don't forget. You love him until he beats you with a tire iron. Two days later, you're changing wheels with him [...] One of the things you learn early on is you don't let your hair fall down in the open window. You do that, the crazy ones grab you by the locks and put you in and then they beat you silly » (*LGWS*, 200). « The only thing is, if he loves you more, he beats you more too. That's just the way it is » (*LGWS*, 203).

de prédateurs dangereux et des dépouilles par anticipation²⁵⁶. Ce passage pourrait être envisagé sous le même angle que certaines scènes des romans de Bret Easton Ellis (*American Psycho*), Dennis Cooper (*Frisk*) ou Brian D'Amato (*Beauty*), dont James Annesley dit ceci :

[These] images of the brutalized body [...] develop a wider perspective on dehumanization, objectification and reification. [...] Violence [...] is not read in direct relation to violence in American society, but considered in abstract terms and taken as a metaphor for the deadening impact of commercialization in the late twentieth century²⁵⁷.

Souvent, McCann signifie le désir d'un personnage pour un autre en dévoilant de manière parcellaire le corps convoité. Ainsi, dans *Dancer*, Victor choisit ses futures conquêtes en fonction de son intérêt pour l'une ou l'autre des parties de leur corps (« Victor darts his attention to a leg in the shower, or the hollow of a back, or the curve of a chestbone, or the arc of a mouth, or the turn of a hip, and he wanders until he feels his body reviving up, blood boiling, desire rising » (*D*, 250)). Yulia, qui se sent soudain attirée par Rudolf lorsqu'elle le voit danser, découpe le corps de ce dernier en morceaux :

As Rudi's performance crescendos, so does Yulia's emotional and visceral response; she returns to describing the contours of Rudi's body as 'a thing of the most captivating beauty [...]. Watching this dancing body in motion, she 'tried to quell whatever emotion was overcoming [her]. [She] was holding the edge of the chair far too tightly, nails gripping the wood [(D, 126)]²⁵⁸.

²⁵⁶ Ce point a aussi été noté par Eóin Flannery : « this passage is a shadowed dismemberment of female bodies and the prostitutes' bodies are projected objects of male sexual desire » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 222).

²⁵⁷ James Annesley, *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel, Op. Cit.*, p. 37.

²⁵⁸ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 157. Plus loin, il rajoute : « The beauty and the artistry of the performance that catalyzes Yulia could not be more removed from the stilted choreography of the sexual act that follows: "When I entered the room Iosif was sitting at the table, drunk. I put my hands on his shoulders and kissed him. [...] I tried to guide him into making love to me against the wall, but he was hardly able to hold me, drunk as he was. Instead, he pulled me to the floor [(D, 148)] ». Yulia's sexual assertion [...] is enabled by her experience of the sublimity of Rudi's dancing body, which, as she reveals, "still spun in me – Rudi had stood upon that stage like an exhausted explorer who had arrived in some imagined country and, despite the joy of the discovery, was immediately looking for another imagined place, and I felt perhaps that place was me [(D, 148)] » (p. 158).

L'attirance momentanée de Margot pour son partenaire de danse se comprend également par la focalisation fragmentaire sur son corps :

She watches Rudi's slow rise from the water, head first, then shoulders, then chest, his tiny waist, his penis large even after the chill of the water, his giant thighs, the tough calves, the Michelangelo of him. She has seen him naked many times before, in his dressing room, unperturbed as a child getting ready for a bath, and she could make a map of his body if she desired. She has, in dancing, touched every part of him. His clavicle, his elbow, the lobe of his ear, his groin, the small of his back, his feet (*D*, 189-190).

À propos de cette scène, Eóin Flannery précise :

His body is detailed, even objectified, in Fonteyn's systematic representation of its parts. [...] In her description, Rudi's body becomes an object of art, a sculptural emergence from the sea [...] Having moved from Fonteyn's intimate appreciation of Rudi's beauty, his physical allure is trumpeted on an international scale through a mass-media publication [*Cosmopolitan*]. Rudi is firmly ratified as a rarefied object of aesthetic value by this high circulation magazine. [...] [h]is body has entered global circulation as an object of high aesthetic currency [...] Rudi's physical prowess is core to the narrative of celebrity, of objectification and of commodification²⁵⁹.

Comme le corps des prostituées de *Let the Great World Spin*, celui de Nureyev devient, avec la célébrité, un bien « vendable », que tous observent comme on disséquait un corps²⁶⁰.

L'objectification du corps est d'autant plus l'une des clés de lecture de *Songdogs* que Michael Lyons est féru de photographie. Il ne voit le monde qu'à travers le prisme de son appareil et perçoit les corps comme autant de matériaux qui pourraient lui permettre de devenir célèbre. Même sa femme ne représente qu'un trophée, un faire-valoir et une source de revenu potentielle : « Maybe he will put on a gallery exhibition in an avant-garde place, he thinks, show her to the world » (*S*, 144). Un des clichés de

²⁵⁹ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 148-150.

²⁶⁰ L'œil est précisément un outil central dans l'œuvre de McCann, où les miroirs, les fenêtres, les oculi sont omniprésents. Plusieurs personnages cherchent d'ailleurs à préserver leur intimité, comme Adelita (*Let the Great World Spin*), la compagne illégitime du prêtre Corrigan, qui refuse de prendre le risque que ses enfants la voient au lit avec lui : « There is a spyhole in every door of my apartment. The landlord, it seems, once got a good deal on these doors, and hung them all around. You can look from one room to the other and the curved glass makes it either narrow or wide, depending on what side you happen to be on » (*LGWS*, 278). La transgression visuelle est clairement mise en cause dans ce roman et quand la curiosité atteint son paroxysme, les condamnations sont sans appel : « Community service was handed out to a man who'd put a peephole into the apartment below him – what the Peeping Tom didn't know was that the woman was a Peeping Tom too and she peeped him, peeping her » (*LGWS*, 259).

Michael Lyons pris durant la guerre civile espagnole attire particulièrement l'attention de son fils :

One of the shots shows a line of men in a tent, Germans, Spaniards, Moroccans, impatient with sweat, waiting in queue for a thin pockmarked whore in baggy underwear, panties around one ankle. She is kneeling down in front of an equally thin soldier with her mouth at his crotch. At the back of the queue another soldier raises an air-punch in anticipation of the soldier's climax. His fly is already open and his scrotum leaks out like an underwater polyp (S, 21-22).

L'assujettissement de la prostituée au visage grêlé est poussé à l'extrême avec l'impression que la scène ressemble à une violente conquête, voire même à un viol collectif. Le bras levé d'un soldat qui attend son tour en observant l'acte sexuel rappelle la posture d'un chevalier avant l'assaut, et le *focus* sur les bourses, qui trahit un niveau d'excitation paroxystique à l'idée de s'approprier ce corps, est susceptible de provoquer chez le lecteur deux formes de dégoût – physique et moral :

[...] dans le cas de l'horreur suscitée par une scène d'anthropophagie par exemple, dégoût moral et dégoût physique sont inextricablement mêlés. Mais cela ne signifie pas pour autant [...] que les deux affects ne puissent être ressentis indépendamment l'un de l'autre. [...] Les excréments, les viscères, une limace ou un récipient rempli d'eau croupie occasionnent un dégoût physique, mais aucune répugnance morale ; un individu agissant de manière méprisante et cynique, inspire un dégoût moral mais non une nausée ou un haut-le-cœur²⁶¹.

L'image de la conquête est reprise dans la nouvelle « Everything in This Country Must », où le corps de la protagoniste Katie est envisagé par les personnages masculins comme un territoire à disputer : « The girl's emergent female body is transformed into a political document onto which the competing ideological freights of the 'Troubles' are projected »²⁶². Les acteurs de cette bataille symbolique sont en effet un Irlandais (le père de Katie) et l'un des soldats britanniques venus les aider à sauver la jument de la famille. La discorde entre les deux personnages survient lorsqu'une fois l'opération de sauvetage terminée, le soldat britannique propose sa veste à la jeune fille pour éviter qu'elle ne prenne froid. Le père n'admet pas le geste, qu'il perçoit comme une tentative symbolique du Britannique d'entériner l'annexion de la famille, dont deux membres ont été tués par ses prédécesseurs :

²⁶¹ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, Op. Cit., p. 9-10.

²⁶² Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 62.

In the apparently conciliatory gesture of offering her the warmth of a British army jacket [...], Kate's father divines an ulterior transgressive intent [...] Furthermore, the scene is an enactment of a prevailing patriarchal authority, under which the girl's body is subservient to the contestatory designs of two male figures²⁶³.

Enfin, le motif de l'annexion est aussi présent dans *Let the Great World Spin*, où Tillie se targue d'avoir arraché, puis brandi, la perruque de l'une de ses collègues rivales, et par la même occasion, un lambeau de chair : « On a slow day, in the rain, we'd fight a lot, me and the other wives. I ran down the street carrying Susie's wig with a bit of flesh still lodged inside it » (*LGWS*, 203). Cet acte n'est pas sans rappeler le rituel de scalpation des Indiens d'Amérique, longtemps perçu comme une preuve de leur bravoure au combat et comme le moyen de capter le pouvoir des victimes. Certaines tribus voyaient même dans la consommation de la chair ennemie une façon de se renforcer : « manger l'ennemi ser[vait] à la fois à venger ses propres morts mais aussi à acquérir les forces de celui-là »²⁶⁴. Tout se passe donc comme si, une fois en possession du *scalp* de sa concurrente, Tillie légitimait sa présence sur ce bout de trottoir du quartier et s'assurait d'y régner un temps. Plus encore que l'objectification, l'expérience ultime de la déshumanisation du personnage mccannien est la transformation de son corps en viande.

2.2.3. *Le fantasme d'anthropophagie*

À plusieurs reprises, les personnages de McCann deviennent nourriture, et si l'idée de manger un congénère apparaît à Michael Lyons (*Songdogs*) sous la forme d'une plaisanterie grivoise (« 'I'm so hungry I could eat a farmer's arse through a hedge! » (*S*, 122)), d'autres personnages succombent à leur instinct cannibal. À deux reprises (*Songdogs* et *This Side of Brightness*), la langue est arrachée sans aucune forme de procès²⁶⁵ lors de l'échange d'un baiser, moment de faiblesse durant lequel le système de défense de la victime est en veille. Dans le premier roman, la mutilation prend encore des allures de rituel tribal quand, pendant la guerre civile espagnole, une jeune femme

²⁶³ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 117.

²⁶⁴ Kostas Nassikas, *Oralité et violence : Du cannibalisme aux grèves de la faim*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 31.

²⁶⁵ Une autre fois, le nez est aussi partiellement arraché : « A tough man, his face mutilated – one of his nostrils was bitten away in a fight, leaving his nose ruined and scabbed » (*TSB*, 111).

communiste parvient à priver un soldat nationaliste de sa langue : « But the songs were muted when one of the soldiers was kissed by a teenager, a Communist sympathizer, who bit his tongue out and spat it in his face » (*S*, 19). L'acte clairement guerrier rappelle l'exocannibalisme de certaines sociétés cannibales, une forme de cannibalisme consistant à manger non pas les membres de la tribu d'appartenance, mais ceux des tribus adverses afin de pallier la perte des proches tués par celles-ci et de les réintégrer symboliquement au sein de la tribu d'origine :

Dévoré l'ennemi-prisonnier c'est aussi une façon de récupérer les membres du groupe qu'il avait mangés après leur capture [...] C'est aussi ce qui nous permet de dire que le cannibalisme [...] est un acte qui vise à supprimer la mort en tant que représentation et menace pour l'unité de l'Être-social-primitif²⁶⁶.

Dans le second roman, le motif qui pousse Dean (l'un des compagnons d'infortune de Treefrog) à arracher une langue n'est pas idéologique mais intime, puisqu'il mutile son partenaire de la sorte pendant une dispute : « Dean once bit out a man's tongue in a lover's quarrel. Ever since he's been going around with the other man's life in his mouth » (*TSB*, 101). Dès lors, le narrateur, ici Treefrog, ne voit plus Dean du même œil et le considère comme un homme double. Cet acte scélérat, qui porte les traces des rituels de certains peuples cannibales, contribue à étoffer le portrait de Dean comme homme primitif, brossé par Treefrog ici : « Only Dean is out, his *campfire* burning, yellow hair up in *spikes* and his *hunting jacket* tight around him. He stares at nothing, not even looking at the fire *like any normal man would do* » (*TSB*, 101, nos italiques). Le personnage est présenté comme un homme préhistorique, assis autour du feu de camp et vêtu d'une tenue de chasse. Par ailleurs, sa coiffure rappelle les silex et les courtes lances en bois, armes sommaires du Paléolithique. Enfin, la description insiste sur l'anormalité de Dean, car « si une personne pratique le cannibalisme dans notre contexte social, elle sera immédiatement qualifiée d'« anormale »²⁶⁷. Le primitivisme se retrouve chez les soldats de *Dancer*, que la guerre a réduits à des êtres sans repère moral, proche des morts-vivants, ce qui peut se lire dans l'*incipit* du roman.

²⁶⁶ Kostas Nassikas, *Oralité et violence : Du cannibalisme aux grèves de la faim*, *Op. Cit.*, p. 92.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

2.2.4. *Le corps-outil, ou la saturation de la violence dans Dancer*

Four winters. They built roads through drifts with horses, pitching them forward into the snow until the horses died, and then they ate the horsemeat with great sadness. The medics went into the snowfields with vials of morphine taped beneath their armpits so the morphine wouldn't freeze, and as the war went on, the medics found it harder to locate the veins of the soldiers – they were wasting away, dying long before they had really died. [...] They had seen other soldiers – frostbitten toes dropping suddenly from their feet – and they began to think that they could tell a man's future by the way he walked [...] When they touched bare metal the flesh tore away from their hands [...] They looked out over the steppe and saw the bodies of fellow soldiers frozen to death, a hand in the air, a knee in a stretch, beards white with frost and they learned to steal the dead man's clothes before he became forever stiffened in them. They heard the enemy were using the dead to make roads, laying down the bodies since there were no trees left, and they tried not to listen as noises came across the ice, a tire catching on bone, moving on [...] More dead were heaped upon the dead and frozen bones were heard to crack and the bodies lay there in their hideous contorsions. Often in the evenings the wolves came from the forests (*D*, 7-10).

Cette scène aux allures d'apocalypse présente un monde où les corps se désagrègent et où les infirmiers ont des difficultés à trouver chez les survivants la preuve que leurs veines fonctionnent encore. La chaîne alimentaire des espèces est complètement bouleversée : les loups se repaissent de restes humains et les corbeaux leur succèdent, eux-mêmes mangés ensuite par les survivants : « Crows patrolled the aftermath, fat on the dead, and then the crows themselves were shot and eaten » (*D*, 11)²⁶⁸. Les corps des soldats morts, dont seuls les craquements au passage des convois rappellent l'humanité, deviennent matériau providentiel pour remplacer le bois qui manque cruellement. L'intégrité du corps des soldats, déjà compromise par le fait que le texte ne leur prête pas de voix²⁶⁹ et par les diverses amputations qu'ils

²⁶⁸ La vulnérabilité des personnages mccanniens est par deux autres fois signalée par l'inversion de la relation de pouvoir entre l'humain et l'animal : C'est le cas dans *This Side of Brightness* (« And then Treefrog remembers how once, in springtime – back in the bad days, the worst days – he fell asleep with a piece of bread near his pillow. When he woke up, a rat had taken a small chunk from the top of his rightear. The blood ran down the side of his face and hardened in his beard » (*TSB*, 161)) et dans « Through the Field » : « [ants] can also kill a baby if enough of them get on the baby's body » (*FSBR*, 92).

²⁶⁹ Un point que souligne Eóin Flannery : « The anonymous soldiery undergo punishing exertions and the effects of the war are indelibly scripted onto the surfaces and the dismembered appendages of their bodies. These bodies are described without any of the soldiers being identified, none is allowed to become our primary focalizer, and, consequently, the opening section becomes representative of 'the body in history', and the inscription of politics onto the human body » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 153).

subissent²⁷⁰, est donc irrémédiablement annihilée quand ils sont transformés en objets²⁷¹.

On lit plus loin que les soldats encore vivants sont infestés de poux et de lentes : « The men reached into their armpits or groins to take out handfuls of lice, and pitched the lice into the fire (D, 12). The parasites were on them and the rot was setting in » (D, 16)²⁷². Cette confrontation avec « la prolifération et la désagrégation des êtres, et par extension tout ce qui se [...] décompose, ce qui grouille, pullule, ce qui adhère et s'agglutine »²⁷³ est à-même de susciter une réaction de dégoût chez le lecteur. Ce passage qui porte sur l'organicité pourrait être qualifié d'obscène, les deux unités distinctes du terme (« ob » et « scena ») rassemblées venant à « désigner ce qui est hors de la scène, ce qui n'est pas habituellement représenté sur la scène »²⁷⁴. En effet, l'accent est davantage mis sur la déliquescence du corps des soldats que sur leur héroïsme patriotique. Leur image se dégrade encore à la lecture des grotesques succédanés dont ils usent pour compenser la solitude :

To piss, they hitched oilskin sacks under their trousers so they didn't expose themselves to the weather and they learned to cradle the warmth of the piss bag between their legs and sometimes the warmth helped them think of women, until the bag froze and they were nowhere again [...] (D, 8).

²⁷⁰ L'amputation s'ajoute aux multiples plaies : « In Siberia he had chopped off his toe with an axe to prevent gangrene, so he walked with a limp » (D, 74) ; « All men had letters and photos in their pockets, of course, but there were some strange things too – one of them even had a little finger, curled up and shriveled » (D, 17).

²⁷¹ McCann semble s'intéresser au corps comme réceptacle, car il avait déjà expérimenté cette fonctionnalité du corps dans « Hunger Strike », où, dans une moindre mesure, le corps est utilisé, cette fois pour devenir une radio en hébergeant d'abord les composantes de la machine, puis devenant émetteur et récepteur des ondes : « There were radios in the prison, he had heard, small crystal sets. The parts were smuggled in and the prisoners tucked them away, hid them in their beards, their armpits, the crook of their elbows, even their arses. They re-assembled them in their cells, and sometimes the best reception came when they put the crystal parts in their mouths and leaned close to the windows, so that their whole bodies became the news of what was happening to them » (ETCM, 86).

²⁷² Quand les lentes se saisissent par poignées et les parasites prolifèrent dans les corps des soldats écorchés dans *Dancer*, les asticots font leur nid dans la bouche d'un pêcheur dans *Songdogs* : « Gabriel tucked bait in his mouth to keep it warm. Worms, or sometimes even maggots, were held between his gum and lip, causing the lower lip to bulge out. It was as if he carried an extra tongue with him, jutting out over a cleft in his chin. [...] warm bait, he claimed, made for a better catch » (S, 31).

²⁷³ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, Op. Cit., p. 8-9.

²⁷⁴ Nawelle Lechevalier-Bekadar, *L'esthétique de la cruauté dans Altmann's Tongue de Brian Evenson*, mémoire de Master sous la direction de Florian Tréguer, soutenu à l'université de Rennes 2 en septembre 2010, p. 59-60.

La chaleur éphémère des sacs qui contiennent leur urine les amène à se remémorer la douceur d'une présence féminine. L'humain fait couple avec l'objet dans la steppe glacée où tous les repères disparaissent, et de la même façon que les corps deviennent outils, les outils deviennent corps et leur fonction est dévoyée.

C'est selon la même logique de monstration qui plonge le narrateur au cœur du système digestif de Treefrog dans *This Side of Brightness* que le narrateur de *Dancer* l'amène au milieu du champ de bataille. D'après Corinne Maier,

Pour qu'il y ait de l'obscène, il faut qu'il existe une volonté de montrer [...]. L'obscène s'exhibe [...] L'obscène s'adresse à quelqu'un, à vous, à moi, il est là pour [...] susciter la gêne. Aussi un fait pur, un événement, ne peut pas être intrinsèquement obscène : il ne le devient que s'il est pris dans les rets du filet d'un faiseur d'images ou d'un montreur de spectacles²⁷⁵.

Et lorsque l'obscène intervient dans l'art, il peut devenir abject :

Pour désigner les objets de l'art susceptibles de susciter le dégoût [...] nous utiliserons l'adjectif *abject*. Ce terme présente un autre avantage : il dit mieux que celui de dégoûtant, que l'objet en question est donné à voir, proposé, voire imposé par surprise à la vue, par l'auteur de l'œuvre ; c'est en quelque sorte du dégoûtant habité par une intention de monstration²⁷⁶.

L'anéantissement des soldats est poussé à son paroxysme quand la tombe de ceux qui ont pu être enterrés est profanée et que leur dépouille devient un objet ludique – ce dont est témoin Yulia, l'une des narratrices du roman. Des années après la fin du conflit, elle observe, depuis sa fenêtre donnant sur un terrain vague de Saint-Petersbourg, un groupe de jeunes hilares en train de creuser dans le sol pour récupérer un objet qu'elle n'identifie pas à première vue, et s'en servir comme ballon de football. C'est seulement lorsqu'un personnage accourt, bouleversé, pour faire cesser le jeu, qu'elle se rend compte que la trouvaille n'est rien d'autre qu'un crâne humain : « They picked through the dirt until they found a white ball and began kicking it. With a dreadful shiver, I realized that it was a skull » (*D*, 161).

La scène n'est pas sans évoquer les tableaux de vanités (le terme de *vanitas* suggère le vide et le désir futile d'être approuvé par les autres), catégorie de natures mortes moralisées qui, au XVII^{ème} siècle, se donne pour but de rappeler le spectateur à

²⁷⁵ Corinne Maier, « La dynamite de l'obscène et le hic de la perversion » ». *Littérature et poétique*, date inconnue [consulté le 7 avril 2013]. <http://www.litteraturepoetique.com/pdf/maier_obsc.pdf>

²⁷⁶ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, *Op. Cit.*, p. 9.

sa propre mortalité. La vanité n'est pas exactement l'orgueil, en ce que, selon Henri Bergson, elle est une manifestation de l'incertitude à propos de soi que seuls les éloges peuvent apaiser, quand l'orgueil est l'amour solitaire de soi-même, le désir d'être au-dessus des autres :

Il n'y a pas de bonheur sans sécurité, je veux dire sans perspective de durée pour un état dont on s'est accommodé. Cette assurance, on peut la trouver ou dans une mainmise sur les choses, ou dans une maîtrise de soi qui rende indépendant des choses. Dans les deux cas on jouit de sa force, soit qu'on la perçoive du dedans, soit qu'elle s'étale au dehors : on est sur le chemin de l'orgueil, ou sur celui de la vanité²⁷⁷.

Qu'une telle scène soit donnée à voir à Yulia prend tout son sens car le personnage cherche souvent à éveiller l'intérêt d'un mari qui l'ignore le plus clair de son temps. La vision de la tête de mort agit donc sur Yulia comme un *memento mori*, une prise de conscience qui est censée se produire chez celui ou celle qui contemple les tableaux de vanités, car elle comprend à quel point son existence a été vaine jusqu'alors :

The floor seemed to sway. [...] I pulled the curtains together, watched Iosif snore. [...] I wanted to wake Iosif, to say that we would survive, that we would get through this, we could transform, we could learn. I wanted him to do something soothing and kind for me, but I didn't wake him, nor did he stir, and I knew then that the opportunity was lost. I was thirty-eight years old and leaving (*D*, 161).

Ainsi, celle qui vit l'enfer dans sa relation conjugale décide immédiatement de quitter le domicile et son mari violent.

Colum McCann, qui ne souscrit pas au discours des postmodernistes quant à l'impossibilité de corréler littérature et réalité, entreprend d'utiliser le texte littéraire pour plonger au cœur des problématiques sociétales qui l'intéressent. Pour McCann, la littérature doit dire « quelque chose à propos de ce que les systèmes dominants mettent entre parenthèses et qu'ils ne peuvent par conséquent introduire dans la vie quotidienne qu'ils organisent »²⁷⁸. En nous attirant vers la fange, l'auteur fait surgir à la vue du

²⁷⁷ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 153.

²⁷⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *Op. Cit.*, p. 135

lecteur ce qu'il serait plus facile à ce dernier d'ignorer. Il prend donc le risque de créer chez lui un sentiment de malaise, lequel est susceptible de se transformer en crispation lorsqu'au choix thématique de traiter de la marge s'ajoute celui esthétique de décrire le corps dans toute son organicité. Le souhait de McCann de se situer toujours plus près du sordide dans son art remet en question la déclaration de Jacques Rancière, selon laquelle « le roman a [...] l'obligation de repoétiser un monde qui a perdu sa poéticité »²⁷⁹. La poésie n'est pas hors de propos chez McCann, mais elle n'est pas nécessairement là où on l'attend. L'auteur rend le laid beau, fidèle au principe du *Dirty Realism* selon Michael Hemmingson : « Dirty realism is a discourse on the ugliness of modern life, poetry on the beauty of the human grotesque »²⁸⁰. Le souci de l'auteur de mettre la lie et la souillure au cœur de sa prose participe de sa mission littéraire qui consiste à valoriser les laissés-pour-compte, une tâche artistique d'autant plus efficace que le réalisme de la prose est parfois couplé à un procédé paradoxal de déréalisation qui tend à en universaliser sa portée.

²⁷⁹ Jacques Rancière, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 87.

²⁸⁰ *Ibidem*.

CHAPITRE 3 – VOCATION UNIVERSELLE DE LA PROSE

*The literature that we hand
down to future generations is the
literature that we value, usually
because it has something important
to tell us, some universal truth²⁸¹.*

Colum McCann

Pour donner de la visibilité à sa mission artistique, qui consiste à s'intéresser au bas de la pyramide sociale et à la mettre en lumière, la prose de McCann élargit délibérément sa portée, dépassant le réalisme pour atteindre une forme d'universalisme. Pour ce faire, l'auteur a recours au symbole, un terme issu du verbe grec *symbollein*, qui signifie « joindre », « assembler » ou encore « se rencontrer ». Originellement, le symbole (*sumbolon*) est un tesson de poterie cassé en deux qui représente une promesse énoncée ou un pacte scellé. Les deux bénéficiaires qui gardent vers eux le symbole peuvent prouver leur engagement mutuel lorsqu'ils se retrouvent et que les morceaux s'emboîtent parfaitement. Le symbole est à ce titre d'abord un signe certain de reconnaissance. Il matérialise donc un lien et remplit une fonction de médiation entre ceux qui se réunissent autour de lui. Il est aussi l'allégorie du lien social et de l'alliance, et se constitue comme un lieu de retrouvailles. En somme, le symbole a une fonction universalisante car il permet de favoriser la communication et d'estomper les différences culturelles, corrélant les significations et unissant les systèmes de références.

²⁸¹ Patsy J. Daniels, *The Voice of the Oppressed in the Language of the Oppressor*, New York, Routledge, 2001, p. 3.

L'usage du symbole prend tout son sens et déploie toute sa potentialité dans la prose de McCann, car l'auteur entend « dépasser la singularité de [l']histoire individuelle »²⁸² en lui conférant une dimension universelle : « He often diagnoses subtle and keen correspondences between local lives and communities and those that traverse the globe »²⁸³. Les recours à l'onomastique, au zoomorphisme, au réalisme magique et au personnage-type sont autant de procédés qui rendent la lecture des textes de McCann accessible et qui permettent également de lier entre elles les différentes cultures dont il traite.

On se souvient que Mary Robinson a renvoyé à la Cinquième Province irlandaise comme étant le territoire du cœur, celui de la diaspora :

As everyone knows, there are only four geographical provinces on this island. So where is the fifth? The Fifth Province is not anywhere here or there, north or south, east or west. It is a place within each one of us — that place that is open to the other, that swinging door which allows us to venture out and others to venture in²⁸⁴.

La littérature de McCann voit au-delà de l'Irlande, car la symbolique de ses textes unit les cultures des deux pays qui lui sont chers (l'Irlande et les États-Unis) dans le lieu de l'écriture. Plus qu'une Cinquième Province pour l'Irlande, la prose de McCann définit un troisième pays pour l'auteur : un pays-monde, ou une sorte de Troisième Lieu. Sa littérature a donc une valeur supplétive et comble l'absence d'un espace défini où s'épanouirait la créativité de l'auteur, et qui verrait prospérer l'hybridité de son identité culturelle.

3.1. La déréalisation par le symbole

Dans les textes de McCann, le réalisme côtoie le symbole, de sorte que la crédibilité des intrigues est quelque peu remise en question. Il nous semble que cette cohabitation serve trois desseins. D'abord, elle permet à l'écrivain McCann d'ouvrir le champ des possibles en matière de créativité et de ne pas s'enfermer dans une écriture

²⁸² Sylvie Mikowski, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne, (dir.), *Irlande : insularité, singularité, Op. Cit.*, 2001, p. 165.

²⁸³ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 9.

²⁸⁴ *Stanford Presidential Lectures*, « Mary Robinson's Inaugural Speech », 3 décembre 1990 [consulté le 10 mai 2015]. <<https://prelectur.stanford.edu/lecturers/robinson/inaugural.html>>

historique. Cette liberté l'autorise aussi à poétiser sa prose davantage que par le seul recours au réalisme. Enfin, le symbole, qui est vecteur de communication, permet à McCann d'inclure le lecteur universel au cœur de son texte et de lui signifier qu'il partage les mêmes valeurs et le même paradigme symbolique que lui.

3.1.1. Fonction de l'onomastique

Beaucoup des personnages sont basés sur des figures historiques. Si certains gardent le nom de celles-ci (comme Rudolf Nouriev, Margot Fonteyn, Philippe Petit, Frederick Douglass, John Alcock, Arthur Whitten Brown et George Mitchell), d'autres ressemblent trait pour trait à de vrais acteurs de l'Histoire mais n'ont pas leur nom. Il en va ainsi de Danny Flaherty (« Step We Gaily On We Go »), personnage inspiré de deux boxeurs (l'Irlandais Jack Doyle et l'Américain Jack Bonner) :

Big Jack Doyle [...] was a friend of McCann's grandfather, Jack McCann. [...] Like Flaherty he left his native Cobh, County Cork, for America, with a promise to return as the world's heavy-weight champion. Also like Flaherty, he lost his only major American title fight. Doyle's loss to Bobby Baer occurred on 9 August 1938 [...], a defeat from which he never bounced back; the fictitious Flaherty lost his major bout [...] on 9 September 1938 to a man named Caffola. [...] The writer [also] borrow[s] a detail from a 28 February 1899 boxing match in which a boxer named Jack Bonner smeared mustard oil on his gloves in order to incapacitate his opponent Tommy West. Flaherty's repeatedly mentioning mustard oil suggests his defeat may have come illicitly²⁸⁵.

Dans le cas de Zoli, la vie de la poétesse tsigane Bronisława Wajs, dite Papusza²⁸⁶, sert d'inspiration à McCann²⁸⁷, tandis que pour dépeindre le personnage de Corrigan dans *Let the Great World Spin*, il prend pour modèle le prêtre Daniel Berrigan (« a poet and

²⁸⁵ John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 39-40.

²⁸⁶ Dont parle Isabel Fonseca dans *Bury Me Standing : the Gypsies and their Journey, Op. Cit.* (un ouvrage que McCann a lu, ce qu'il révèle dans un entretien avec Laura McCaffrey, « Zoli Interview: Questions & Answers with Laura McCaffrey ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.).

²⁸⁷ Robert Birnbaum, « Birnbaum vs. Colum McCann ». *Morning News*, Art. Cit.

radical Jesuit priest [...] known for his social and political activism, particularly during the Vietnam war »²⁸⁸) :

After receiving “the most extraordinary and generous letter” from Berrigan regarding *This Side of Brightness*, McCann says, “I got to know him and read his poems and I fell in love with the ideas of Berrigan, his ideas on Liberation theology, his activism, his radical Christ”²⁸⁹.

McCann fait passer certains choix onomastiques pour ceux de ses personnages, transférant vers eux le pouvoir créateur. Dans *This Side of Brightness* par exemple, l’agilité de Clarence Nathan Walker quand il évolue dans les airs sur les chantiers de construction lui vaut le surnom de « Treefrog » par ses collègues. L’un d’entre eux se fait rebaptiser « Cricket » à cause de son accent anglais et de sa passion pour le sport en question. Dans *Let the Great World Spin*, Tillie affuble son proxénète du surnom « Jigsaw » (« because his mind had gone to pieces » (*LGWS*, 59)), tandis que dans *Songdogs*, Eliza, l’Indienne qui héberge Conor, appelle son fils « Kutch » (« ‘dark one’ in her own language » (*S*, 120)) parce qu’elle ne l’a pas désiré. Enfin, dans « Around the Bend and Back Again », Marty Lyons surnomme la patiente dont il s’éprend « Ofeelia », en référence à son tragique destin, qui lui rappelle celui du personnage Shakespearien.

En littérature, on ne saurait affirmer que le recours à l’onomastique est un critère déterminant pour définir le mode littéraire d’un texte. On le rencontre aussi bien dans le texte déréalisant qu’est le conte²⁹⁰ que dans le texte réaliste, lequel se sert du nom comme « un important facteur de lisibilité du texte »²⁹¹ et

[... fait] porter un effort particulier à la fois sur la spécificité et sur la diversité des étiquettes signifiantes de ses divers personnages en évitant, par exemple, les noms propres qui se ressembleraient trop phonétiquement. S’il s’agit de plusieurs

²⁸⁸ John Cusatis, *Understanding Colum McCann, Op. Cit.*, p. 184. Il cite un entretien de McCann avec Joseph Lennon, « An Interview with Fiction Writer Colum McCann ». *Poets and Writers*, Art. Cit. McCann revient sur le lien entre Corrigan et Berrigan avec Don Cazentre, « Colum McCann: Irish Writer Through and Through Kicks Off 2015 Gifford Lecture Series ». *Syracuse.com*, Art. Cit.

²⁸⁹ *Ibidem*. Il cite encore un entretien de McCann avec Joseph Lennon, « An Interview with Fiction Writer Colum McCann ». *Poets and Writers*, Art. Cit.

²⁹⁰ « Le discours merveilleux aime également cette transparence onomastique » (Philippe Hamon, « Un discours contraint ». Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon et alii, *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 137-138).

²⁹¹ *Ibidem*.

membres d'une même famille, on diversifiera soigneusement les prénoms [...], et on s'efforcera de puiser dans un matériel phonétique pas trop étroit²⁹².

Cependant, la prose mccannienne atteint ses limites réalistes quand certains prénoms, du fait de leur connotation religieuse, font dépasser le statut de figures symboliques aux personnages. Dans « Sisters », Brigid a les mêmes qualités que la Sainte irlandaise. Comme elle, elle devient religieuse et ne peut soutenir la vue des démunis (*FSBR*, 9). Dans *Let the Great World Spin*, Gloria semble avoir adapté son apparence physique²⁹³ et son comportement²⁹⁴ à son prénom. Corrigan, lui, porte en son nom la syllabe « cor(r) », qui signifie tout à la fois « cœur » (ce qui pourrait donc expliquer sa dévotion²⁹⁵) et « étrange » : « *Corr* in Irish means odd, queer, peculiar, random, weird. [... Corrigan] is generally perceived [as such] by the middle-class world in his association with prostitutes, drunks and junkies. [He is] odd and other, [and may] represen[t] the unknowable (perhaps spiritual) core of us all »²⁹⁶.

Les choix onomastiques de McCann sont d'autant plus intrigants que certains prénoms reviennent à plusieurs reprises dans son œuvre, comme le montre le tableau suivant²⁹⁷ :

²⁹² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ». Roland Barthes et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, *Op. Cit.*, p. 145.

²⁹³ « [...] looking for all the world that she just woke up from the Lord's bed » (*LGWS*, 233).

²⁹⁴ Ses interjections entre les phrases de ses interlocuteurs, à la manière évangéliste, sont nombreuses. Voir notamment le passage mentionné dans la sous-partie 1.2.1. intitulée « Rideau sur la réalité » (p. 360).

²⁹⁵ « I'm called here » (*LGWS*, 37).

²⁹⁶ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 172.

²⁹⁷ Ce tableau prend en compte la totalité des ouvrages de notre corpus mais il s'agit d'un relevé illustratif qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Les prénoms sont classés par ordre alphabétique et les occurrences sont données dans l'ordre chronologique des romans de gauche à droite. Ce tableau ne s'intéresse pas aux prénoms qui se retrouvent au sein du même roman chez les personnes liées par le sang d'une génération à l'autre (notamment dans *This Side of Brightness* et *TransAtlantic*). Certains noms de famille sont employés plusieurs fois (« Lyons » dans *Songdogs* et « Around the Bend and Back Again », ou « O'Meara » à nouveau dans *Songdogs* et « Breakfast for Enrique »), mais le nombre n'est à notre sens pas assez significatif pour en dresser l'inventaire.

| Noms | Première occurrence | Seconde occurrence | Troisième occurrence | Quatrième occurrence |
|--------------------------|---|--|--|----------------------|
| Angela | amie prostituée de Treefrog (TSB) | amie prostituée de Tillie (LGWS) | | |
| Andrew | personnage principal de « Wood » (ETCM) | fil du sénateur George Mitchell (T) | | |
| Anna / Hannah | professeur de danse de Nureyev (D) -Anna- | l'un des personnages principaux (T) -Hannah- | | |
| Clarence | voisin de Danny Flaherty dans « Step We Gaily On We Go » (FSBR) | fil de Nathan Walker (TSB) | | |
| Conor | personnage principal (S) | fil du chercheur David Manyaki (T) | | |
| Enrique / Enrico / Henri | petit-ami de O'Meara « Breakfast for Enrique » (FSBR) -Enrique- | mari de Zoli -Enrico- (Z) | petit-ami de la fille de Zoli -Henri- (Z) | |
| Georgie | patiente dans l'hôpital psychiatrique où travaille Marty Lyons dans « Around the Bend and Back Again » (FSBR) | chien de Hannah (T) | | |
| Juanita | femme de Danny Flaherty dans « Step We Gaily On We Go » (FSBR) | femme de Michael Lyons (S) | | |
| Kevin | collègue jardinier du narrateur de « Through the Field » (FSBR) | protagoniste de « Hunger Strike » (ETCM) | | |
| Kieran / Ciaran | réparateur du village dans lequel habite Sean dans « A Basket Full of Wallpaper » (FSBR) -Kieran- | petit-fils d'Eileen dans « A Word in in Edgewise » (FSBR) -Kieran- | frère du prêtre (LGWS) -Ciaran- | |
| Marcia | orpheline dans l'institution où travaille Padraic, le narrateur de « Stolen Child » (FSBR) | membre du groupe de parole de Claire (LGWS) | | |
| Maura / Moira | sœur d'Eileen, la narratrice de « A Word in Edgewise » (FSBR) -Moira- | tante de Sean, le narrateur de « A Basket Full of Wallpaper » (FSBR) -Moira- | femme du collègue de Nathan Walker (TSB) -Maura- | |
| Michael | Petit-ami de Sheona dans « Sisters » (FSBR) | père de Conor (S) | | |

| | | | | |
|-------------------|---|---|---|---|
| Paula / Paulie | petite fille d'Eileen, la narratrice de « A Word in Edgewise » (<i>FSBR</i>) | petite sœur d'Andrew dans « Wood » (<i>ETCM</i>) | femme d'un ancien amant de Hannah (<i>T</i>) | |
| Sean / John / Jon | personnage principal de « A Basket Full of Wallpaper » (<i>FSBR</i>) -Sean- | prêtre (<i>LGWS</i>) -John- | premier mari de Lily Duggan (Fitzpatrick) (<i>T</i>) -John- | second mari de Lily Duggan (Ehrlich) (<i>T</i>) -Jon- |
| Stephen / Stevie | délinquant juvénile dans l'établissement où travaille le narrateur de « Through the Field » (<i>FSBR</i>) | soldat britannique dans « Everything in this Country Must » (<i>ETCM</i>) | traducteur irlandais et amant de Zoli (<i>Z</i>) | |

Ce que l'on peut souligner ici, c'est que le premier ouvrage de l'auteur (*Fishing the Sloe-Black River*) contient comme en germe quantité de prénoms que l'auteur réutilise par la suite. Sur la quinzaine de prénoms dont les occurrences sont doubles ou multiples, douze figurent dès l'écriture de *Fishing the Sloe-Black River*. Bien qu'à notre connaissance, ces prénoms ne fassent pas résonner d'histoire particulière qui pourrait justifier le choix de l'auteur, il y a une indéniable constante onomastique dans ses textes, comme si McCann s'était forgé ses propres codes et systèmes. En effet, Jean-François Jeandillou explique que « dans le domaine de l'ononastique littéraire, le nom propre [...] peut aussi bien servir à désigner [...] qu'à signifier, grâce notamment aux contenus de connotation dont il se trouve doté »²⁹⁸. Au vu de cet inventaire, on est tenté de se demander si ces personnages homonymes comportent, au fil des textes, de traits de caractère ou des caractéristiques physiques identiques, ou si leur mode de vie est semblable.

Il se trouve effectivement que plusieurs noms se font écho entre eux, mais toujours de manière assez inattendue. À titre d'exemple, le nom de « Georgie » (tantôt celui d'un personnage humain tantôt celui d'un animal) est curieusement associé à l'urine ; quand la patiente de « Around the Bend and Back Again » souille régulièrement le sol de l'hôpital psychiatrique (*FSBR*, 121), la vieille chienne de *TransAtlantic* se laisse aller plusieurs fois dans des endroits inappropriés (*T*, 277). Il est aussi assez cocasse de constater que les trois dérivés du prénom « Henry » désignent les compagnons de trois personnages, toujours de nationalité différente de la leur. Tout se

²⁹⁸ Nous attirons ici l'attention sur la modalité dans cette phrase, qui indique que le nom propre ne saurait être lu comme nécessairement indicateur (Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Les éditions de minuit, 1994, p. 60 (nos italiques)).

passe comme si les prénoms « Enrique », « Enrico » et « Henri » (assimilables, donc, à la relation amoureuse chez McCann) représentaient le stéréotype masculin de l'Espagnol, de l'Italien et du Français. De plus, alors que le prénom « Angela » est par deux fois celui d'une prostituée, les deux « Juanita » quittent leur mari irlandais dans de mystérieuses circonstances. Quant au « Stephen » mccannien, il représente la figure du traître. La première occurrence du nom se trouve dans la nouvelle « Through the Field » et désigne celui qui piège et tue l'amant de sa mère. La seconde (« Everything in This Country Must ») renvoie à un soldat britannique perçu par le père de la narratrice comme un ennemi, tandis que dans *Zoli*, c'est le nom d'un personnage qui fait du tort à l'héroïne, dont il publie la poésie malgré son refus. Enfin, le prénom « Clarence » est à deux reprises celui d'un personnage pris dans une traque, le premier en étant l'instigateur, le second la victime. L'étymologie latine du prénom (*clarus*), qui convoque l'idée de transparence, fait du prénom un choix très à propos dans les deux cas. S'il s'avère ironique pour le premier, car il cherche à se cacher des autorités après avoir commis un meurtre (mais aussi parce qu'il n'y voit plus clair depuis qu'il a perdu un œil à la guerre), il est parfaitement justifié pour le deuxième, qui se donne pour mission de mettre à jour les activités illicites de son voisin cleptomane. S'il est indéniable que l'onomastique contribue à la difficulté du lecteur de cerner la teneur du texte mccannien, qui semble sans cesse osciller entre réalisme et symbolisme, l'insistance de l'auteur sur l'animalité des comportements humains participe également de cette instabilité de genre et de registre.

3.1.2. *Le sens du bestiaire*

Dans les textes, l'indissociabilité de l'humain et l'animal est soulignée de manière récurrente. Par exemple, *Let the Great World Spin* met en avant les similarités de traitement entre les deux espèces : « At the back of the court, the prisoners were kept in the pens. The abattoir, they called it » (*LGWS*, 258)²⁹⁹. L'association de certains personnages avec l'espèce animale relève de la même volonté que celle qui consiste à

²⁹⁹ Certaines apparences ou certains comportements rappellent ceux d'animaux : « They're just animals like you and me » (*TSB*, 161) ; « She walks underneath his catwalk, a huge fur coat wrapped around herself, the buttons open, so that she looks like an animal that has just been sliced longways, from head to belly button » (*TSB*, 53) ; « Cocking his head sideways like a curious animal, he closed his right eye » (*S*, 13).

mettre en avant les « sous-couches » sociales dans le *Dirty Realism*. Toutefois, l'omniprésence de ces humains-animaux a aussi pour effet de déréaliser la prose et de la faire lentement glisser vers l'allégorie, « permet[tant] au romancier d'échapper à la représentation réaliste et de donner une dimension universelle [à son intrigue], au lieu de l[a] restreindre à un lieu et à une époque précise »³⁰⁰.

Selon Lucile Desblache, la littérature contemporaine marque un retour en force de l'analogie entre l'humain et l'animal, car celle-ci permet de « retrouver le lien qui [nous] rattache [...] à un environnement dont [nous nous sommes] exclus : [l'environnement animal] »³⁰¹. La mise en regard des deux espèces jusqu'à leur corrélation serait une réaction à la société industrielle :

[...] ayant mobilisé notre énergie à [...] contrôler plus qu'à [...] apprivoiser [notre humanité] pendant des siècles, nous cherchons depuis à la connaître et à la conquérir et la littérature transcrit cette quête [...]. Nous sommes par ailleurs emprisonnés par les exigences de l'ère industrielle et technologique qui domine nos vies et nous tient plus que jamais à distance d'une existence au rythme naturel en harmonie avec les autres formes de vie qui nous entourent [...]. Le pouvoir longtemps occulté de l'animal par les sociétés civilisées retrouve sa place dans une culture qui apprend à donner sa voix au primitif³⁰².

S'il est vrai qu'en s'immisçant dans le texte long et prosaïque³⁰³ qu'est le roman, le bestiaire perd peu à peu de ses caractéristiques. À l'origine, il est « composé de courtes fables ou de récits didactiques »³⁰⁴ au ton « moral ou religieux »³⁰⁵ :

³⁰⁰ Sylvie Mikowski, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne (dir.), *Irlande, insularité, singularité*, *Op. Cit.*, p. 160. Elle réitère ce propos dans *Le roman irlandais contemporain*, *Op. Cit.*, p. 219.

³⁰¹ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 10. Elle cite Guy Lobrighon, « La réinvention du bestiaire au XII^{ème} siècle ». Boris Cyrulnik (éd.), *Si les lions pouvaient parler : Essais sur la condition animale*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1998, p. 300.

³⁰² Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁰³ Quand la fable est un « art narratif (en vers) fait de simplicité et de concision » (Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, *Op. Cit.*, p. 9).

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁰⁵ *Ibidem*.

il s'agit d'y conforter l'être humain dans son rôle de roi de la Création et de l'exhorter à dominer les caractéristiques animales qui se trouvent en lui [...] Il est vrai que les textes du Moyen-Âge ont pour but « d'extirp[er] l'homme du monde naturel pour l'arrimer dans l'univers de la pensée théologique »³⁰⁶.

En fonctionnant à l'opposé du bestiaire, le zoomorphisme produit logiquement l'effet inverse. Il n'élève pas l'homme au rang de « roi de la Création », mais l'abaisse à celui de l'animal. Le zoomorphisme est

bien plus méprisable que le prisme distordant de l'anthropomorphisme parce que platement abêtissant et bêtement déshumanisant, avachissant la nature humaine elle-même qui ne peut plus s'y reconnaître tant l'ignoble bannit et dévie tout le noble de l'essence humaine [...] Le zoomorphisme contemporain n'est en fait que le signe non ambigu de l'abominable dégradation des hommes ayant renoncé à toute humanité³⁰⁷.

Certains textes de McCann prennent précisément des allures de bestiaire inversé ; les narrateurs n'anthropomorphisent pas les animaux (ce qui est le cas dans le bestiaire, où ces derniers incarnent des qualités communément attribuables à des humains³⁰⁸), mais dotent au contraire les humains de caractéristiques animalières, appliquant donc le principe du zoomorphisme. Avant de poursuivre notre argumentaire, observons le tableau suivant³⁰⁹, qui détaille selon des catégories zoologiques les nombreuses espèces animales auxquelles l'auteur a recours pour décrire les personnages :

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

³⁰⁷ Camille Loty-Malebranche, « Du zoomorphisme dans la civilisation contemporaine ». *Le grand soir*, 27 juin 2009 [consulté le 22 août 2015]. <<http://www.legrandsoir.info/Du-zoomorphisme-dans-la-civilisation-contemporaine.html>>

³⁰⁸ C'est aussi le cas de la fable qui « racont[e], [...] quelque plaisante ou triste aventure dont les acteurs sont généralement des objets inanimés, des arbres, des plantes, et surtout des animaux se comportant comme des hommes auxquels ils empruntent leur langage » (Léon Levraut, *La fable : évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane, 1905, p. 6).

³⁰⁹ Les références sont données dans l'ordre chronologique des publications de McCann (*Zoli* et *TransAtlantic* n'y figurent pas), puis dans l'ordre de leur apparition dans le livre en question, du bas vers le haut. Il s'agit d'un relevé illustratif qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Enfin, pour faciliter la lecture de ce tableau, nous tenons à préciser que le signe « > » signifie « dit de » (« Oiseau : Tillie>Ciaran » se lit « Tillie *dit de* Ciaran qu'il ressemble à un oiseau »).

| Oiseaux | Mammifères | Poissons | Reptiles | Insectes, mollusques et crustacés (invertébrés) |
|--|---|--|--|---|
| <u>Terme générique</u> LGWS, 223 : Tillie>Ciaran LGWS, 212 : Tillie>elle-même LGWS, 151 : Lara>elle-même D, 304 : Odile>elle-même D, 257 : Narrateur>Victor D, 182 : Chauffeur de Nureyev>Charlie Parker TSB, 56 : Narrateur>Angela S, 89 : Juanita>Cici S, 33 : Conor>Gabriel FSBR, 110 : Narrateur>Dana FSBR, 96 : Narrateur>les enfants de l'orphelinat FSBR, 97-98 : Dana>Padraic FSBR, 10 : Sheona>un balayeur FSBR, 9 : Sheona>des sans- abris | <u>Terme générique</u> Ø | <u>Terme générique</u> D, 73 : Anna>elle-même | <u>Terme générique</u> Ø | <u>Terme générique :</u> insecte LGWS, 94 : Marcia>le funambule D, 37 : Narrateur>un personnage qui fait des échasses ETCM, 41 Narrateur>couple de Lituaniens |
| <u>Corbeaux</u> S, 33 : Narrateur>Gabriel | <u>Girafes</u> LGWS, 217 : Des clients et Tillie>Jazzlyn | <u>Trites</u> S, 135-136 : Conor>une badaude | <u>Serpents</u> TSB, 144-145 : Narrateur>Clarence Walker TSB, 37 : Narrateur>Nathan Walker | <u>Cafards</u> LGWS, 212 : Tillie>les juges et avocats D, 154 : Père de Nureyev>Nureyev |
| <u>Mouettes</u> LGWS, 264 : Narrateur>un greffier FSBR, 25 : O'Meara>Enrique FSBR, 23 : O'Meara>ses collègues de travail | <u>Mules</u> D, 164 : Nureyev>une vendeuse TSB, 92 : Narrateur>Angela | | <u>Caméléons</u> S, 66-67 : Conor>des policiers | <u>Sauterelles</u> TSB, 196 : Collègues de travail>leur collègue britannique FSBR, 98 : Dana>Padraic |
| <u>Rouge-gorges</u> FSBR, 66 : Narrateur>Juanita | <u>Agneaux/Moutons</u> D, 178 : Margot>elle-même et Nureyev | | | <u>Mouches</u> LGWS, 134 : Lara>Blaine D, 141 : Tamara>elle-même |
| <u>Poulets / Poules</u> LGWS, 216 : Tillie>elle-même S, 160 : Narrateur>Juanita et Mrs O'Leary S, 160 : Narrateur>Mrs O'Leary | <u>Cochons</u> D, 136 : Père de Nureyev>lui-même S, 45 : Mère de Juanita>Michael Lyons | | | <u>Chenilles</u> ETCM, 32 : Andrew>ses frères |

| | | | | |
|--|---|--|--|---|
| <u>Chouettes</u> LGWS, 152 : Lara>le passager d'un véhicule S, 197 : Conor>un pompier | <u>Chevaux</u> D, 59 : Narrateur>Nureyev ETCM, 3 : Katie>son père S, 163 : Conor>son père FSBR, 148 : Fergus>les clients d'un pub FSBR, 63 : Flaherty>les passants | | | <u>Vers</u> TSB, 14 : Narrateur>Nathan Walker |
| <u>Pingouins</u> TSB, 82 : Eleanor>elle-même TSB, 81 : Des voisins>Eleanor et Nathan Walker | <u>Chiens</u> TSB, 57 : Narrateur>Elijah S, 82 : Cici>Juanita FSBR, 142 : Marty Lyons>Ofeelia | | | <u>Myxines</u> S, 10 : Conor>le propriétaire d'une boîte de nuit |
| <u>Aigles</u> S, 198 : Conor>son père FSBR, 158 : Eileen>son père | <u>Rats</u> TSB, 125 : Policiers>Treefrog S, 162 : Conor>un comédien | | | <u>Berniques</u> S, 160 : Conor>les clients d'un pub |
| | <u>Chats</u> TSB, 2 : Narrateur>Treefrog FSBR, 139 : Marty Lyons>Ofeelia | | | <u>Crabes</u> S, 33 : Conor>son père |
| | <u>Coyotes</u> S, 120 : Narrateur>Cici FSBR, 4 : Sheona>un passeur | | | |
| | <u>Hyènes</u> FSBR, 131 : Marty Lyons>Ofeelia | | | |
| | <u>Lapins</u> S, 93 : Conor>son père | | | |
| | <u>Bœufs</u> FSBR, 120 : Marty Lyons>Ofeelia | | | |
| | <u>Taupes</u> TSB, 126 : Policiers>Elijah | | | |

Ce tableau s'attache à mettre en exergue non pas tant le nombre et la diversité des comparaisons zoomorphiques, que le cadre dans lequel elles apparaissent ainsi que leurs fonctions. Malgré le rejet notoire des insectes dans le bestiaire³¹⁰, l'un de ses objectifs est de favoriser « l'ouverture à diverses espèces exacerb[ant] la question de

³¹⁰ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Op. Cit., p. 9.

l'identification à l'autre »³¹¹. Ainsi, tout se passe comme si l'auteur était conscient des règles formelles et de la visée du bestiaire, et cherchait, par le zoomorphisme, à élargir l'éventail d'espèces (en incluant les insectes), dans un souci de satisfaire toujours plus sa quête littéraire consistant à interroger l'altérité.

On voit aussi que certaines comparaisons animalières relèvent du stéréotype, ce qui trahit une volonté de faciliter l'accès au sens pour le lecteur. À deux reprises, les figures paternelles sont comparées par leurs enfants tantôt à des aigles (un animal souvent considéré comme le « roi des oiseaux »³¹², et à qui l'on reconnaît « puissance et combativité »³¹³) tantôt à des chevaux (qui « incarne[nt] symboliquement la force et la vitalité »³¹⁴, au fait de leur association « à la guerre par tradition religieuse [et...] militaire »³¹⁵ ainsi qu'à l'agriculture). Toujours de façon prévisible, les quatre personnages féminins que sont Tillie et Lara (*Let the Great World Spin*), Odile (*Dancer*) et Eleanor (*This Side of Brightness*), qui aspirent à d'autres destins que le leur, se comparent à des oiseaux, ces « êtres qui, grâce à leurs ailes, se rapprochent du ciel [et...] personnifient souvent le désir que l'homme nourrit de se soustraire physiquement à la pesanteur terrestre pour atteindre [...] les sphères supérieures »³¹⁶. La bassesse de certains personnages est également signifiée par des comparaisons tout aussi convenues. Dans *This Side of Brightness*, les policiers considèrent les sans-abris qui peuplent les souterrains new-yorkais comme des nuisibles (« rats », « moles ») et Marty Lyons (« Around the Bend and Back Again ») pointe l'impropriété du comportement d'Ofeelia, une patiente de l'hôpital psychiatrique où il travaille, qui lui évoque tantôt la hyène (pour son rire aigu), tantôt le chat agressif, tantôt le bœuf (pour sa force).

Les comparaisons dévalorisantes des personnages humains aux figures animales rappellent une tendance de la littérature romantique, où le recours aux métaphores animales sert alors à « évoque[r] une bestialité négative qui habite l'être humain, l'exile

³¹¹ *Ibid.*, p. 11.

³¹² Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, coll. « La pochotèque », Paris, Le livre de poche, 1996, p. 12.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

³¹⁵ Denis Hüe, « L'orgueil du cheval ». CUERM, *Le cheval dans le monde médiéval*, coll. « Sénéfiance », Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992 [consulté le 7 septembre 2015] <<http://books.openedition.org/pup/3331>>

³¹⁶ Michel Cazenave (dir.) *Encyclopédie des symboles*, *Op. Cit.*, p. 473.

hors de sa nature essentielle et le propulse aux confins de la folie»³¹⁷ ou de la « solitude »³¹⁸. Comme le bestiaire classique, la littérature romantique cherche à faire évoluer le lecteur en le faisant prendre conscience de la dignité de son statut d'homme³¹⁹. Lucile Desblache souligne toutefois qu'avec le temps, le mode de composition du bestiaire évolue et que les mises en opposition strictes entre l'humain et l'animal se gomment peu à peu :

L'animal n'est plus uniquement l'envers de l'humain. L'idée selon laquelle on est l'un ou l'autre se dissout au profit de celle selon laquelle on peut être l'un et l'autre ou l'un par l'autre. La littérature [contemporaine] se donne les moyens de sortir du discours séparatiste ou des oppositions binaires³²⁰.

Les passages zoomorphiques semblent indiquer précisément la fin de la dichotomie entre l'humain et l'animal. Les personnages humains ne sont pas simplement comparés aux animaux, ils *sont* les animaux, comme l'atteste la description présentant Treefrog, la tête dans l'aisselle et en équilibre sur un pied (*TSB*, 247), qui l'assimile à la grue qu'il a sauvée des eaux (*TSB*, 1) :

McCann's avian allusions and images [...] are a foil to the wrecked, imbalanced lives of characters [...] The appearances of birds in McCann's novel supplant the mortals' despair with hope, [especially as cranes have] also been known as "the elder of the avian world and the courier of immortals" [and as in Irish mythology] Finn was saved from falling over a cliff by his grandmother in the guise of a crane³²¹.

³¹⁷ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française, Op. Cit.*, p. 11.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 10. Elle cite Guy Lobrichon, « La réinvention du bestiaire au XII^{ème} siècle ». Boris Cyrulnik (éd.), *Si les lions pouvaient parler : Essais sur la condition animale*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1998, p. 300.

³²⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

³²¹ John F. Healy, « Dancing Cranes and Frozen Birds: the Fleeting Resurrections of Colum McCann ». *New Hibernia Review / Iris Eireannach Nua: A Quaterly Record of Irish Studies*, n°4, automne 2000, p. 109-111. Il cite Peter C. Sturman (« Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong ». *Ars Orientalis*, n°20, 1990, p. 37) ainsi que Peter Berresford Ellis (*A dictionary of Irish Mythology Oxford*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 33 et 223). Ce dernier explique que la place faite par la mythologie irlandaise est significative, car le « Treasure Bag » des Fianna, aussi connu sous le nom de « Crane Bag », a été fabriqué avec la peau d'Aoife, qui est morte sous l'apparence d'une grue.

Un autre passage, extrait de *Songdogs*, illustre particulièrement le fait que l'animal et l'humain se situent sur le même plan dans les textes de McCann, bien qu'ici l'optique soit autrement plus grotesque :

She named the chickens after people in town. The mayor was the fattest, with a huge fleshy chin wattle. [...] The part-time barber was a strange chicken, without a head comb, bald as could be. And the barber's wife was a wild one who flew up in the air at the slightest of sounds. There was also an odd rooster that never crowed in the morning. She called him José after a local character whose lips had been sewn together when he lost a bet in a bar (*S*, 48-49). A chicken had been named after Rolando – he had been delighted at first, came over to the house everyday, leaned over the fence [...] talked about how much uglier the mayor was. But then the rooster had seemed to take an overwhelming fondness for mounting and treading Rolando's namesake, and Rolando was the butt of feral jokes, especially amongst the other drunks. 'You're walking funny today, Rolando.' 'Watch those feathers fly!' 'Have you room for another egg?' He never came over to the house anymore, even after the hen was renamed (*S*, 54).

Dans la micro-société de ce village, la hiérarchie entre les deux espèces est abolie, d'abord parce que les caractéristiques des personnages humains sont projetées sur les gallinacés, mais également parce qu'un renversement significatif s'opère lorsque les comportements des humains viennent à être déterminés, voire même dictés, par ceux des animaux. L'analogie entre les humains et les oiseaux se poursuit de façon encore plus poussée dans la nouvelle « Cathal's Lake ».

3.1.3. Le réalisme magique dans « Fishing the Sloe-Black River » et « Cathal's Lake »

La nouvelle se caractérise notamment par son fort ancrage référentiel, grâce à la mention de marques commerciales (*FSBR*, 176), et à la précision des cadres historique et géographique. En effet, si les allusions du début du texte ne suffisent pas au lecteur pour déduire l'endroit où se déroule l'intrigue, les références claires aux villes de (London)derry (*FSBR*, 173 et 176) ou de Garvagh (*FSBR*, 181) donnent rapidement une idée du conflit qui se joue (les Troubles). Dans un premier temps, le lac autour duquel s'articule l'intrigue semble quelque peu mystique parce qu'il est invisible à certains³²², mais le lieu est tout de suite rendu réaliste par la mention du bruit occasionné par la circulation sur la route qui le longe. La crédibilité du contexte est étayée par des détails, tels que l'âge du protagoniste (« fifty six years old » (*FSBR*, 178)), le jour de l'action du

³²² « The lake can't be seen from the road where traffic occasionally rumbles » (*FSBR*, 175).

récit (« Sunday » (*FSBR*, 173)) et même la période de l'année (« last week, just before Christmas » (*FSBR*, 181)).

Pourtant, la nouvelle est ponctuée d'événements aussi surprenants qu'incongrus, et ce dès l'*incipit* : « It's a sad Sunday when a man has to find another swan in the soil. The radio crackles and brings Cathal the news of death as he lies in bed and pulls deep on a cigarette, then sighs » (*FSBR*, 173). On comprend rapidement que, contre toute logique biologique, le cygne que Cathal déterre, et qui prend aussitôt vie, est la réincarnation d'une victime anonyme du conflit, dont Cathal vient d'apprendre la mort à la radio au début de la nouvelle. En effet, les parallèles entre l'augmentation du nombre de cygnes sur le lac et le nombre de morts qui ne cesse de croître au cours du conflit nord-irlandais engagent le lecteur à accepter que tous les cygnes qui nagent groupés sur le lac de Cathal représentent les victimes réincarnées du conflit nord-irlandais. Et si le doute subsiste encore, il est balayé par la phrase suivante, qui établit un parallèle direct entre le nouveau cygne et l'humain : « Bedamned if there's a whole lot of room for another one – especially a boy who's likely to be a bit feisty » (*FSBR*, 180).

L'insertion d'un ou de plusieurs éléments fantastiques dans un univers vraisemblable, que Maggie Ann Bowers appelle « everyday reality »³²³, est précisément la recette du mode oxymorique³²⁴ que représente le réalisme magique³²⁵. Le style se confirme dans la suite du texte, car on comprend que Cathal est victime d'une malédiction, une sorte de punition divine qui le condamnerait à creuser le temps que dure le conflit :

³²³ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York, Routledge, 2004, p. 27.

³²⁴ Stephen Slemon, « Magic Realism as Postcolonial Discourse ». Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Londres, Duke University Press, 2005, p. 409.

³²⁵ Le terme anglais « neutre » est « magic(al) realism » car il comprend à la fois « magic realism », qui fait référence au mystère complètement intangible, qui émane d'un monde tout autre, et « magical realism », qui fait davantage allusion à l'immixtion du mystérieux dans le trivial. « In magic realism, 'magic' refers to the mystery of life [...] that does not descend to the represented world but rather hides and palpitates behind it » (Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism, Op. Cit.*, p. 3 et 21). « In magical realism, 'magic' refers to any extraordinary occurrence and particularly to anything spiritual or unaccountable by rational science [...] the commingling of the improbable and the mundane », dans *Ibidem*. Le registre du texte nous empêche donc de valider les propos de Michael Storey : « McCann's use of fantasy has interesting, if ambiguous implications. [...] The reader is tempted to view Cathal as deranged, living in a fantasy world, and to view his « solution » as confirmation that any solution to the Troubles is fantastic » (Michael Storey, *Representing the Troubles in Irish Short Fiction*, Washington, Catholic University of America Press, 2004, p. 219-220).

Christ, the things a man could be doing now if he wasn't cursed to dig. Could be fixing the distributor cap on the tractor [...] Or simply just sitting by the fire having a smoke and watching television (*FSBR*, 178) Why all that sweating in the rain, in a clean white shirt, when there's a million and one other things to be done? (*FSBR*, 182).

McCann explique qu'il envisage plutôt Cathal comme une victime expiatoire de toute la violence de ses concitoyens, car il avait en tête le mythe juif des trente-six Saints lorsqu'il a écrit la nouvelle :

'Cathal's Lake' is based not on an Irish myth – everyone always thinks of the Irish myth, *The Children of Lir*. Even though it is, in a certain way, the idea of rebirth through the form of swans, really, it goes back to a Jewish myth of the thirty-six hidden saints, the *Lamed Vavniks*. In that myth there are thirty-six saints in the world, [...] humble men, carpenters, farmers, cobblers and they bear the sorrows of the world [...] and it seems to me that's what Cathal is. Cathal is very much an Irish figure, he's a farmer, but he goes back to this Jewish myth: he is carrying the sorrows of the world [...] Nobody needs to know that to read the story but that's where it came from for me³²⁶.

L'interprétation quant à la situation dans laquelle se trouve le personnage importe moins que l'insistance avec laquelle McCann reprend le thème de la marginalité par le biais du réalisme magique : « Magic realist texts can be seen to be speaking from the margin, [...] by exploring and presenting world-views that diverge from the rational-empirical outlook prevalent in the western world »³²⁷.

Dans les textes du mode réaliste magique, il existe un hiatus entre le ton flegmatique du narrateur et l'extraordinarité de l'événement narré, qui en fait toute leur singularité (« the imperturbable attitude magic realist texts adopt towards the

³²⁶ Alison Garden, « 'Making it up to tell the truth': An interview with Colum McCann ». *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*, Art. Cit, p. 13.

³²⁷ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 117. C'est donc aussi un mode d'écriture que les critiques postcoloniaux se sont approprié, ce qu'elle explique page 2. Théo L. D'Haen va dans ce sens : « [Magic realism is interested in] the notion of the ex-centric, in the sense of speaking from the margin, form a place 'other' than 'the' or 'a' center » (Theo L. D'Haen, « Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers ». Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Londres, Duke University Press, 2005, p. 194-195).

incongruity of their elements »³²⁸)³²⁹. Ce ton, qu'Anne C. Hegerfeldt appelle « rhetoric of banality »³³⁰, ne doit pas permettre au lecteur de distinguer quelque différence de traitement que ce soit entre les faits qui lui paraissent crédibles et ceux qui lui semblent étranges : « the narrator [must] propose real and magical happenings with the same matter-of-fact manner in a recognizably realist setting »³³¹. McCann répond à cette exigence par son narrateur, dont la voix demeure inflexible lorsque Cathal est présenté en train de déterrer le cygne vivant :

Cathal sees the top of a white feather. A tremble of wet soil. [...] Wingnut [his dog] who has seen this happen enough times [...] has learned not to bark. Deftly, he lifts the swan out of the soil, folding back on of the feet against the wing, keeping the other wing close to his chest. He lifts the swan into the air, then throws it away from him. 'Go on now, you little upstart' (*FSTR*, 183).

Ici, le narrateur empêche le lecteur de douter du déroulement d'événements d'apparence pourtant fantastique : « the characteristic manoeuvre of magic realist fiction is that its two separate narrative modes [realism and fantastic] never manage to arrange themselves into any kind of hierarchy [...] Neither manages to subordinate or contain the other »³³². C'est précisément là que se joue la différence entre un texte réaliste magique et un texte fantastique, car dans le dernier, le lecteur ne peut se raccrocher à aucun élément narratif fiable :

³²⁸ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, *Op. Cit.*, p. 53.

³²⁹ Nous allons nous pencher par la suite sur d'autres caractéristiques mais souhaitons d'emblée en mentionner une qui n'apparaît pas chez McCann, mais qui est tout de même intéressante parce qu'elle convoque un mode littéraire que l'on a étudié plus tôt dans notre travail : le *tall tale* (voir la sous-partie 2.1.1. intitulée « *This Side of Brightness* : le verbe au plus près du passé » (p. 251)) : [... the] hazy borders between the credible and the incredible, [...] the presentation of the extravagant as if it were normal [...] are some of the obvious features the two forms share. A further overlap is in the aspect of orality. The tall tale has been seen first and foremost as an oral genre [...] Many magic realist texts mimic situations of oral or written storytelling, [...] through [...] metafictional address of a listener/reader » (*ibid.*, p. 106-107).

³³⁰ *Ibid.*, p. 200.

³³¹ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, *Op. Cit.*, p. 31.

³³² Stephen Slemon, « Magic Realism as Postcolonial Discourse ». Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, *Op. Cit.*, p. 410.

Fantastic literature is a piece of narrative in which there is a constant faltering between belief and non-belief in the supernatural of extraordinary event presented [...] The fantastic relies upon the reader's hesitation between natural and supernatural explanations for the fictional events in the text³³³.

Bien que dans « Cathal's Lake », le narrateur omniscient ne revienne jamais sur la plausibilité de la situation que Cathal est en train de vivre, il bat en brèche l'idée préconçue que les cygnes peuvent chanter :

In the distance the swans drift on, oblivious of the weather. The strangest thing about it all is that they never seem to quarrel. Yet, then again, they never sing either [...] he never hears that swansong. On a television program one night a scientist said that the swan's song was a mythological invention (*FSBR*, 179).

Ce recours au discours scientifique ne sert pas tant à évacuer la probabilité que les cygnes peuvent chanter, qu'à rendre crédible la réincarnation des humains en cygnes, car ce phénomène-ci n'est contredit par aucun discours scientifique.

Dans la nouvelle « Fishing the Sloe-Black River », le réalisme magique domine à nouveau. Les protagonistes, tous des couples d'un certain âge, qui évoluent dans un contexte très vraisemblable (avec la mention du comté de Westmeath ou les indications de distance (« half a mile away »)), ont été délaissés par leurs enfants et sont désormais désœuvrés. Les femmes qui composent ces familles réduites à leur noyau, pratiquent la pêche à la ligne dans l'espoir saugrenu que leurs fils viennent mordre à l'hameçon :

The women fished for their sons in the sloe-black river that ran through the small Westmeath town, while the fathers played football, without their sons, in a field half a mile away. They were casting with ferocious hope, twenty-six of them in unison [...] They had pieces of fresh bread mashed onto hooks so that when they cast their lines the bread volleyed out over the river and hung for a moment, making curious contours in the air [...] The bread landed with a soft splash on the water, and the rippers met each other gently (*FSBR*, 53).

Les vingt-six femmes qui se tiennent sur les berges de la rivière rappelle immanquablement les vingt-six comtés de la République d'Irlande et érige les personnages en autant d'emblèmes des comtés qui se vident de leurs habitants.

Cet *incipit* met donc en exergue un aspect clé de la facture réaliste magique qui est la littéralisation de la métaphore. Toute formule reconnue comme métaphorique hors du mode réaliste magique revêt ici un sens potentiellement littéral :

³³³ *Ibid.*, p. 25.

Magic realist fiction addresses the traditional [...] distinction between the literal and the figurative by rendering figures of speech oddly real on the level of the text : in magic realist fiction, metaphors become literally true [...] Idioms and sayings also must be taken at face value : for example, characters literally burn with love³³⁴, emotions can be touched and smelled, memories are looked for in literal corners or become cooking ingredients³³⁵. [...] Through techniques of literalization, magic realist fiction suggests that metaphor can be as important and true as empirical descriptions of reality³³⁶.

Ainsi, ces femmes peuvent être perçues littéralement comme étant les vingt-six comtés irlandais. Leur occupation constitue un rituel vain, un retour du même stérile qui trouve son écho dans les rencontres footballistiques que leurs maris rejouent quotidiennement, et dont le manque d'énergie est intégralement à l'inverse du mouvement fécond de leurs enfants, partis gagner leur vie à l'étranger : « 'Well fuck it anyway, *we really need some new blood in midfield*' » (*FSBR*, 56, nos italiques). Dans l'optique de la littéralisation, la remarque du joueur désabusé doit être prise au sérieux. Dans le texte réaliste magique en effet, rien ne peut empêcher le vœu de sang neuf qui redonnerait aux joueurs une énergie nouvelle et qui raviverait le village moribond de se concrétiser littéralement, avec un meurtre ou une scène vampirique par exemple.

Une fois n'est pas coutume pourtant, car le texte réaliste magique ne saurait se cantonner à cette littéralisation et c'est précisément ce qui en rend la lecture déstabilisante. On y oscille souvent entre littéralisation et figuration, ce qu'explique Anne C. Hegerfeldt : « At the same time as rendering figures of speech real, magic realist texts retain a distinctly metaphorical or allegorical quality [...] so that the reader constantly is moved back and forth between literalisation and 'figurization' »³³⁷. Ce qu'il faut comprendre, c'est que si les formules apparemment métaphoriques doivent souvent être lues de manière littérale, le texte lui-même, dans sa globalité, est plutôt enclin à transmettre un message symbolique : « [it] enabl[es] the reader to perceive another story behind the one actually told on the level of the text »³³⁸. Dans « Fishing the Sloe-Black River » précisément, la « pêche aux fils » représente l'espoir irraisonné de toute une génération délaissée par ses propres enfants qui ne sait comment agir pour

³³⁴ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Op. Cit., p. 56.

³³⁵ *Ibid.*, p. 57.

³³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³³⁷ *Ibid.*, p. 58.

³³⁸ *Ibid.*, p. 119.

changer la configuration économique du pays et faire que leurs descendants émigrés y reviennent.

D'apparence insaisissable, et malgré son aspect abscons, le réalisme magique permet de signifier la disparition dans la prose de McCann. Dans les deux nouvelles, les absents que représentent respectivement les morts ou les émigrés sont symbolisés par des animaux (les cygnes et les poissons). Ceci se lit comme un moyen pour l'auteur d'universaliser les problématiques touchant assez étroitement à l'Histoire de l'Irlande (les Troubles et l'émigration) et d'optimiser ainsi les chances de capter l'attention d'un lecteur non sensibilisé à l'Histoire irlandaise.

3.1.4. Zoli, le personnage comme prétexte

Dans ce qui semble participer de la même entreprise d'universalisation des sujets dont il traite, McCann fait du personnage de Zoli (pourtant basé sur la vie de la poétesse Papusza) un emblème de l'indépendance. Dans le roman éponyme, le personnage lutte tout à la fois pour s'affranchir des règles strictes que sa communauté lui impose et pour s'émanciper de l'emprise qu'ont sur elle les éditeurs et traducteurs Martin Stránský et Stephen Swann, après avoir longtemps dépendu d'eux. On pourrait avancer l'idée qu'en s'affirmant et en rendant sa voix audible pour des raisons non plus uniquement artistiques mais également politiques, Zoli rejoint le rang des héroïnes des grands classiques britanniques telles qu'Elizabeth Bennett (*Pride and Prejudice*³³⁹) ou Jane Eyre³⁴⁰ par exemple. Toutes, par leur force de caractère, arrivent à imposer leur choix et sortir d'un carcan social oppressant.

Pourtant, le style littéraire de l'auteur et ses préoccupations postcoloniales font qu'il semble *a priori* improbable qu'il ait cherché à s'identifier à ces grands noms de la littérature anglaise classique victorienne. En effet, lorsque Joseph Lennon l'interroge sur la raison du choix du titre de son roman *Let the Great World Spin*, qui est tiré de « Locksley Hall » de Lord Alfred Tennyson, McCann répond :

I read the poem and I thought that the idea of a young man returning home from the war, pondering the nature of the world, might fit. And I was stunned by the aerial imagery. To be honest, I was a bit uncomfortable with the fact that it was

³³⁹ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), Londres, Norton Critical Edition, 2001.

³⁴⁰ Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), Londres, W.W. Norton & Company, 2001.

Tennyson, and there was this implicit talk of [...] an idealization of Britain and Europe. And I would have rather used a title with less colonial/territorial implications, but then the poem had been inspired by the *Mu'allaqat* [...] those seven long pre-Islamic poems. And then texts seemed to dovetail into each other, as if they were in a strange historical gyre. And the *Mu'allaqat* asks 'Is there any hope that this desolation can bring me solace?' So it fit³⁴¹.

Ce qu'il apprécie chez Tennyson, c'est que malgré la teneur hégémonique de son poème, il fasse cohabiter textes anciens et préoccupations politiques de son époque. On comprend toutefois que c'est surtout la source arabe des poèmes de l'écrivain britannique qui a considérablement pesé dans le choix de McCann, et tout laisse à penser que sans celle-ci, il n'aurait pas opté pour ce titre.

Comme Tennyson dans son poème³⁴², McCann aborde dans *Zoli* des considérations politiques contemporaines qui concernent le traitement de la communauté rom, tout en admettant reprendre certains tropes de la littérature classique : « There's something classical [about *Zoli*]. [It] is very much a classical story about a woman outcast, and who then goes on a journey »³⁴³. Certaines similitudes avec le roman de Charlotte Brontë sont en effet frappantes. Elles ne tiennent pas seulement à l'économie générale du roman, ou avec le fait que *Zoli* trouve sa voix/e, mais aussi à de plus petits détails, notamment l'épisode où elle est sauvée du jeûne forcé par un fermier. En effet, c'est après une période de trois jours de marche et d'abstinence de nourriture qu'elle peut enfin s'alimenter avec du pain (*Z*, 161), de la même façon que *Jane Eyre* reçoit du pain des mains d'un fermier après le même nombre de jours d'errance :

A little before dark, I passed a farm-house, at the open door of which the farmer was sitting [...] I stopped and said: – 'Will you give me a piece of bread? for I am very hungry.' He cast on me a glance of surprise but without answering he cut a thick slice from his loaf, and gave it to me³⁴⁴.

Contre toute attente, les figures masculines s'avèrent nourricières et non meurtrières dans les deux romans. Lors de l'errance, l'altérité (tout particulièrement la masculinité) représente plutôt une menace pour les héroïnes, une conséquence du

³⁴¹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann », dans Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 173-174.

³⁴² Voir l'annexe 5 (p. 552).

³⁴³ Cécile Maudet, « Deux Entretien avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

³⁴⁴ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *Op. Cit.*, p. 280.

traumatisme imputable à la violence de leur séparation avec les personnages masculins. Quand Zoli fuit celui qui lui a servi de *mentor* et d'amant en l'encourageant à exploiter son art et à le rendre public, Jane part loin de celui qui a osé faire fi de la bienséance en brisant les barrières sociales par amour pour elle. Or c'est précisément parce que ces derniers ont ignoré les codes et les conventions sociales en cherchant à ce que les deux héroïnes s'élèvent socialement que celles-ci finissent par être rejetées³⁴⁵. Jane et Zoli se sont aussi rendues coupables de leur manque de discernement en acceptant, sous l'influence de ces hommes, de transgresser les *diktats* sociaux.

Une fois exposées et vulnérables pendant leur errance, les deux héroïnes sont rongées par la peur. Zoli cherche à se faire discrète et à ne pas attirer l'attention des gens qu'elle croise, de crainte d'être ramenée en ville où son sort serait pire encore. Elle panique lorsqu'elle rencontre fortuitement des enfants qui la dévisagent : « They will bring back *the adults*, thinks Zoli. Cite me for trespassing. Bring a *sergeant* to arrest me. Fingerprint me. Find out who I am. Take me back to the city. Place me in front of my people again, shame me, humiliate me. Banish me once more » (Z, 158, nos italiques). Ce ne sont pas tant les enfants qui représentent une menace à ses yeux que les intermédiaires auxquels ils pourraient faire appel. Les adultes – et plus précisément les hommes qui représentent l'ordre – l'effraient de la même manière que les figures masculines terrorisent Jane, qui craint de se faire agresser la nuit :

Some time passed before I felt tranquil even here: I had a vague dread that *wild cattle* might be near, or that some *sportsman* or *poacher* might discover me. If a gust of wind swept the waste, I looked up, fearing it was the rush of a *bull*; if a plover whistled, I imagined it a *man*³⁴⁶.

Dans ce passage, la virilité et la masculinité sont mises sur le même plan que l'animalité par Jane, qui craint un viol symbolique de son intimité.

L'écriture de *Zoli* semble donc se situer dans une démarche parodique qui « correspond à une prise de distance critique où l'altérité, loin d'être

³⁴⁵ Par la communauté rom dans le cas de Zoli – sa communauté d'origine, qui lui reproche entre autres d'avoir utilisé l'art à des fins égoïstes, par soif de reconnaissance et de pouvoir – et par l'aristocratie dans le cas de Jane, une communauté convoitée qui ne fait pas de place aux parvenu(e)s.

³⁴⁶ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *Op. Cit.*, p. 275.

détruite, est reconnue, incorporée et remplacée »³⁴⁷. Cette question de l'altérité est essentielle dans le roman, car il ne rend pas seulement hommage à la voix féminine émancipée mais salue aussi la figure du subalterne³⁴⁸. La transformation de Zoli – d'un personnage soumis aux décisions des autres à un personnage dont les choix s'affirment – inscrit le roman dans une logique fondamentalement postcoloniale. De son héroïne, McCann dit ceci :

She never seems to fight back. She takes what comes to her. She walks away. [...] And yet from a Romani point of view, what she does is extraordinary [...]. She forges her own identity. She fights through, not back. And in the end it becomes a personal song of triumph [...] She becomes someone else, something else, someplace else³⁴⁹.

De plus, quand le roman *Jane Eyre* génère des clichés sur le peuple rom (lorsque Rochester se déguise en gitane pour mieux cerner les désirs de Jane³⁵⁰), *Zoli* fait place à une réflexion de l'héroïne sur la perception de sa culture par le groupe dominant.

Ainsi, bien que le roman semble de prime abord succomber au stéréotype du Rom diseur de bonne aventure, tout laisse à penser que l'auteur a à cœur de rectifier la situation. Comme Rochester dans *Jane Eyre*, Zoli a recours au cliché de la voyante à des fins intéressées, car elle cherche à collecter de l'argent afin d'aider une amie qui n'est pas en capacité de s'exiler au Canada tant qu'elle ne peut en monnayer le passage. C'est donc déguisée en voyante qu'elle se rend dans le village situé près du camp de réfugiés où elle est installée pour proposer ses services aux habitants. Cette

³⁴⁷ Bertrand Cardin, « Entre conformisme et résistance : le procédé parodique dans les nouvelles de Colum McCann ». Claire Dubois, Catherine Mignant et Alexandra Poulain, (dir.), *Irlande : Conformismes et résistances*, Actes du colloque international SOFEIR 2009, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 13 et 14 mars 2009. <<http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/axes-de-recherche/irlande-internationalisation-et/publications-en-ligne-69/>> p. 74. Dans *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Linda Hutcheon parle également d'une posture « critique » et « productive » de la parodie (*Op. Cit.*, p. 118).

³⁴⁸ Et comme il en va de l'ensemble de son œuvre, McCann rompt à nouveau avec ce qu'il connaît pour traiter de la question de manière sous-entendue, et en se décentrant de l'Histoire irlandano-britannique.

³⁴⁹ Michael Hayes, « Zoli, Interview with Colum McCann ». *Site officiel de Colum McCann*, date non mentionnée [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/hayes.htm>>

³⁵⁰ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *Op. Cit.*, p. 166-173.

représentation stéréotypée de la culture rom semble *a priori* s'ajouter à d'autres, si présentes dans l'art³⁵¹ :

It could be argued that there is always an inevitable dissociation between any marginal social group and its representation in literature or in the dominant culture, but, in the case of the Gypsies, the gap between people and image has been especially profound³⁵². By the turn of the century, the literary representation of the gypsy has been totally emptied of reference to reality, history and experience. One can think of Heathcliff in *Wuthering Heights* as representing the beginning of this move, and D.H. Lawrence's novella *The Virgin and the Gypsy* [...] as the dead-end of this move away from Gypsy referentiality³⁵³.

Toutefois, Zoli se dit bien vite mortifiée à l'idée d'instrumentaliser sa culture et d'entretenir les stéréotypes à son endroit. Elle se rend compte que son altruisme lui coûte sa dignité : « I said to myself over and over that I was a traitor to everything, even myself (Z, 262). I caught a glimpse of myself in the glass and [...] I knew that in my shame I had lost every shred of dignity that I had ever worked to own » (Z, 268). Elle affirme toutefois éprouver une certaine jouissance à se jouer de ceux à qui elle propose ses services :

There are times I must admit that I had a little giggle at the foot of [my customers'] foolishness [...] Once a trooper came by [...] I told him he should wear socks of a different colour for good luck and the next day he walked past me, flicked a quick look at me, raised his trouser legs, one after the other, blue and brown, and marched on. A number of weeks went by and I lost myself in the telling. Words of my talent spread [...] I filled [people] with promise of cures and good days to come [...] They paid me good money from such foolishness (Z, 266-267).

La réflexion sur la perception de la culture tzigane menée dans *Zoli* relance le débat sur les clichés qui circulent à propos de cette minorité, pas seulement dans la littérature classique, mais également dans la société moderne :

³⁵¹ Susan Tebbutt, « Disproportional Representation : Romanies and European Art ». Nicholas Saul et Susan Tebbutt (éd.), *The Role of the Romanies: Images and Counter Images of "Gypsies"/Romanies in European Cultures*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004, p. 161-162.

³⁵² Deborah Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 15.

³⁵³ Lene Yding Pedersen, « Cultural Images and Cross-Cultural Encounters in Colum McCann's *Zoli* ». Hedda Friberg Harnesk et Gerald Porter (éd.), *Beyond Ireland: Encounters Across Cultures*, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 163.

The failure to represent the Romanies appropriately is due in no small degree to the fact that while the Romanies are, and always have been, perceived as a minority group, this perception itself helps to perpetuate discrimination. [...] Unfortunately, the Romany minority in Europe is still viewed as part of society's underbelly or underclass, its alleged criminal propensities rarely far from the surface³⁵⁴.

La société fait la part belle à ce que Lene Yding Pedersen appelle « the phantom Gypsy »³⁵⁵, cette figure qui existe dans l'imaginaire collectif. Une communauté se constitue autant de manière hétéronome qu'autonome, et il n'y a pas de système de valeurs purement endogène :

People who never met a Gypsy in their lives are nevertheless able to provide a fairly detailed picture of how they think Gypsies look and how they live. Their mental image, partly negative and partly romantic but mostly inaccurate, is the result of the response to a Roma identity which has become institutionalized in the western tradition to the extent that it has become part of its cultural heritage³⁵⁶.

Cette mise à l'écart des Roms s'explique par le fait que leur communauté est surtout dépeinte par des personnes qui n'en sont pas issues : « representations of Romani characters in texts about 'Gypsies' by 'non Gypsy' [people] are often tainted by the dominant anthropological discourse which constructs the Gypsy as an eternal other to civilization and modernity »³⁵⁷.

On pourrait lire *Zoli* comme une sorte de plaidoyer contre l'attitude de toute l'Union Européenne, rétive à accueillir les Roms et coupable de ségrégation à leur endroit :

³⁵⁴ Susan Tebbutt, « Disproportional Representation: Romanies and European Art ». Nicholas Saul et Susan Tebbutt, (éd.), *The Role of the Romanies: Images and Counter Images of "Gypsies"/Romanies in European Cultures*, Op. Cit., p. 161-162.

³⁵⁵ Lene Yding Pedersen, « Cultural Images and Cross-Cultural Encounters in Colum McCann's *Zoli* ». Hedda Friberg Harnesk et Gerald Porter (éd.), *Beyond Ireland: Encounters Across Cultures*, Op. Cit., p. 165.

³⁵⁶ Ian Hancock, « The Struggle for the Control of Identity ». Michael Hayes (éd.), *Road Memories, Aspects of Migration History*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 4. Le personnage éponyme lui-même se demande si sa communauté a été façonnée par le regard réifiant de ceux qui n'en font pas partie : « the worst burden in life is what others know about us. But maybe there is one burden even worse than this. It happens when they don't know about us, it is what they think about us when, in silence, they force us to be what they expect us to be. Even worse is how we become it » (Z, 268).

³⁵⁷ José Lanters, « 'Nothing is Ever Arrived at': Otherness and Representation in Colum McCann's *Zoli* ». Paddy Lyons et Alison O'Malley-Younger (éd.), *No Country for Old Men: Fresh Perspectives on Irish literature*, Op. Cit., p. 32.

If a society recognizes itself, and ultimately critiques itself, on how it treats its most downtrodden, then surely the most significant acid test for the Union is its ongoing treatment of the Roma. They can be found living in the housing projects of Paris; the toxic dumps of Kosovo; the ruined outskirts of villages in eastern Slovakia; the gray flatlands of Dublin. Each place has its own – sometimes tiny – community, but collectively these groups form a 10-million-strong mosaic of poverty and exclusion³⁵⁸.

Après de nombreuses lectures sur la culture rom, McCann s'est donc décidé à s'en faire la voix justicière : « the more I got into it, the more I felt there was a responsibility to write about the Roma because they're so misrepresented »³⁵⁹. À en croire l'auteur, cette « responsabilité » lui aurait d'ailleurs coupé les ailes : « I felt an enormous cultural responsibility toward the Romany people. And the weight of that history dragged me down in many ways »³⁶⁰. La responsabilité que tout-un-chacun peut ressentir envers une communauté minoritaire est ce que Patrick Bracken appelle la « responsabilité envers l'altérité » : « a responsibility to otherness that involves a concern not to silence other voices. [... It] involves a concern not to impose order on the world but instead to allow the emergence of other voices and visions »³⁶¹.

Selon Eóin Flannery, quand une communauté dominante ressent le besoin de se redéfinir elle-même, le sentiment d'une responsabilité envers un groupe minoritaire est susceptible d'apparaître : « The community's urge to 'narrate' the stranger is the obvious point of narrative self-reflection [... and the] community [is then] in the throes of re-inventing itself in order to accommodate the presence of this exotic outsider »³⁶². Or l'écriture de *Zoli* (publié en 2007) coïncide avec les premiers constats des conséquences de l'ouverture de l'Irlande sur le monde. Bien que très favorable économiquement pour le pays, cette ouverture des frontières se solde dans la première décennie des années 2000 par un malaise social, notamment concernant l'accroissement de l'immigration :

[By 2000] Ireland was becoming a more intolerant society also. [...] Refugees and asylum seekers were often subjected to much the same prejudice that had been shown towards native marginalized groups in Ireland. Aside from such uglier

³⁵⁸ Colum McCann, « Gypsies Put EU to the Test ». *The Boston Globe*, Art. Cit.

³⁵⁹ Bridget English, « Imagining the Unknown ». *Irish America*, Art. Cit.

³⁶⁰ Colum McCann, « Adventures in the Skin Trade: a Conversation with Michael Ondaatje ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

³⁶¹ Patrick Bracken, *Trauma: Culture, Meaning, and Philosophy*, Op. Cit., p. 197-199.

³⁶² Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Op. Cit., p. 47.

aspects, there was a great deal of discussion about the new-found confidence of the Irish, the ‘fell-good’ factor and the sense of pride emanating from an economic performance which surpassed that of traditionally dominant European economies³⁶³.

L’inversion du flux migratoire du pays engendre en effet des questionnements de la part d’une population qui, alors qu’elle a longtemps bénéficié de l’accueil de ses pays limitrophes ou d’autres plus lointains, s’interroge désormais sur la place à faire aux étrangers sur son territoire :

There is an uncanny reversal of roles: for centuries, the Irish travelled the world looking for those basic means of survival that immigrants to Ireland now seek here. It presents a new challenge to the Irish. Is Irish identity confident enough, broad enough and caring enough to accord to these immigrants the same rights that the Irish demanded on many a foreign shore?³⁶⁴

Parmi ces étrangers, il y a les Roms, et McCann se sert de *Zoli* pour mettre à mal les stéréotypes qui circulent à leur sujet.

Dans une sorte de mise en abîme métafictionnelle, il inclut dans son roman le personnage d’un journaliste pétri d’idées préconçues, qui se rend dans un camp rom pour essayer d’obtenir des informations à propos de la poétesse. Sa naïveté le conduit à se faire berner par la mise en scène d’un couple qui lui impose de prendre leur nouveau-né dans les bras et qui lui fait croire que la nourriture se fait rare pour le petit :

I’ve nothing with me,’ he said. ‘If I had anything, I’d give it to you, I swear, I wish I had, I’ll come back tomorrow, I’ll bring food, I promise, I will.’ He [...] watched as the tattooed man slapped his fist into his palm and he knew for certain now that they were prison tattoos, and he knew what the teardrop meant, and all seemed suddenly cold (Z, 225).

L’air menaçant de l’homme fait que le journaliste s’imagine sans plus y réfléchir que celui-ci est déjà allé en prison, ce qui le pousse à s’exécuter sans broncher quand ce dernier l’enjoint à aller retirer de l’argent (Z, 226) en précisant : « ‘I won’t gyp you’ » (Z, 228). Cette formulation néologique, qui change la nature du terme « gypsy » pour en

³⁶³ Diarmaid Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, *Op. Cit.*, p. 663-664.

³⁶⁴ Paddy Logue (éd.), *Being Irish: Personal Reflections on Irish Identity Today*, *Op. Cit.*, p. xviii. Sylvie Mikowski va dans ce sens en écrivant : « McCann ne manque pas une occasion de montrer qu’au moment même où les Irlandais sont surnommés « Paddy » sur tous les chantiers du monde où ils travaillent, ils adoptent chez eux la même attitude de rejet face aux étrangers » (« Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». Pascale Amiot-Jouenne (dir.), *Irlande, insularité, singularité*, *Op. Cit.*, p. 164).

faire un verbe équivalant à « arnaquer », « flouer », « détrousser », en fait une sorte d'arme, et le journaliste s'exécute avant de retourner en courant à sa voiture et de s'y enfermer : « his hands slippery with sweat. The keys shook as he shoved them into the ignition. [...] He locked all four locks simultaneously » (Z, 229-230). C'est finalement les bras chargés de diluant pour peinture que le personnage rom ressort du magasin jouxtant la banque, et le journaliste comprend le piège qui lui a été tendu³⁶⁵.

McCann exploite donc certains des stéréotypes concernant les Roms pour mieux les subvertir, et se réjouit qu'« une des plus belles critiques qu'on [lui ait] faites a été de dire que le livre était anti-exotique, [qu'il] n'[a] pas idéalis[é] [les Roms], [et qu'il est] même critique envers la société gitane qui repousse Zoli pour des raisons [qu'il] ne cautionne pas »³⁶⁶. S'il justifie son choix de se focaliser sur une culture autre que la sienne par son altruisme³⁶⁷, celui-ci semble toutefois en inadéquation avec le discours qu'il tient à propos de l'importance pour les communautés d'éviter leur marginalisation en étant elles-mêmes auteurs de leurs histoires :

The Jewish culture is really interesting in the sense that it has always known that it must tell a story over and over and over again. Otherwise you'll have people appropriate it outside, they'll say it's untrue. Writing about the holocaust they've done the most incredible things. They've told it from so many different angles that you can't really deny its truth. Anybody who tries to deny its truth seems ridiculous. If they hadn't told their story, like, say, the Romani culture didn't really tell their story, the truth would have been created for them from the outside. It's like that Sartrean notion of the stereotypes, that society conforms to its own stereotypes. If the truth is formed from the outside, that's a real problem³⁶⁸.

³⁶⁵ Lene Yding Pedersen explique la scène ainsi : « The gypsy knows that the journalist does not know their reality [...] but only what he thinks he knows. This is why he can convince him by telling the touching story about the starving child and the mother who cannot feed it. He also relies on the image of the marginalized and discriminated Gypsy, when he says that he is not allowed inside the supermarket » (« Cultural Images and Cross-Cultural Encounters in Colum McCann's *Zoli* ». Hedda Friberg Harnesk et Gerald Porter (éd.), *Beyond Ireland: Encounters Across Cultures, Op. Cit.*, p. 174).

³⁶⁶ Isabelle Falconnier, « Colum McCann, l'exil est notre histoire ». *Site officiel de la maison d'édition Payot*, septembre 2009 [consulté le 29 septembre 2009]. <<http://www.payot.ch/fr/nosLivres/selections/payot-hebdo/meilleurs-livres-rentree-200709/entretien.html>>

³⁶⁷ « Most really great books were written out of benevolence and decency to want to understand what the other is like » (*Aspen Institute*, « Voices in my Head with Assaf Gavron and Colum McCann ». *You Tube*, 13 juillet 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=yBZ4VA5FA4I>>).

³⁶⁸ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *TransAtlantica*, Art. Cit.

Être réduit au silence ou garder le silence c'est, d'après l'auteur, la pire privation dont puisse souffrir une communauté. Il fait état de l'importance de communiquer afin de ne pas avoir à endurer les erreurs de perception que peuvent entraîner les histoires rapportées par les voix extérieures. Dans la citation, il fait précisément allusion à l'essai de Jean-Paul Sartre intitulé *Réflexions sur la question juive* (1946)³⁶⁹, dans lequel le philosophe cherche à comprendre l'origine de l'antisémitisme. Jean-Paul Sartre y explique que la communauté juive a longtemps été perçue et définie de manière simpliste par des voix qui lui étaient extérieures, parce qu'elle n'a pas toujours cherché à s'exprimer, mais surtout parce qu'elle a longtemps été complètement privée de voix³⁷⁰. En écrivant sur les Roms, une communauté à laquelle il n'est lié autrement que par l'affinité qu'il lui porte, McCann pourrait plaider coupable de parler à sa place et d'avoir succombé à la tentation de se faire le dépositaire de sa culture. Toutefois, son initiative correspond à son aspiration artistique, qui vise la création d'un espace-monde qui faciliterait la communication et la communion des cultures.

3.2. McCann et le principe de communauté universelle

Le souci qu'a l'auteur d'élargir la couverture géographique de ses textes trouve un écho dans son intérêt pour le phénomène de la mondialisation qui permet, dit-il, une meilleure circulation de l'information et une communication plus efficace : « [...] in such a globalised world [...] all the issues are at our fingertips [and... a] ton of information [...] comes across our computer screens »³⁷¹. Moins optimiste que McCann, Jean-Luc Nancy perçoit davantage le danger du phénomène, qu'il envisage comme une menace à l'identité communautaire :

De part et d'autre de la béance du monde creusée sous le nom de « globalisation », c'est bien la communauté qui est séparée [...]. Jadis, les communautés ont pu se penser distinctes et autonomes sans chercher leur assomption dans une humanité

³⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive* (1946), Paris, Folio, 1986, p. 88.

³⁷⁰ Toutefois, Jean-Paul Sartre est critiqué par Albert Memmi (*Portrait d'un Juif*, Paris, Folio, 1962) et, plus récemment, par Jonathan Judaken (*Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and the Politics of the French Intellectual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009) pour avoir malgré lui contribué à véhiculer des stéréotypes à propos d'une communauté qu'il cherchait pourtant à défendre.

³⁷¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *TransAtlantica*, Art. Cit.

générique. Mais [...] lorsque la communauté se met à bégayer une étrange unicité [...], alors [elle] comprend que c'est elle qui est béante [...]³⁷².

Pour Jean-Luc Nancy, une communauté perdrait donc fortement à se fondre dans un agglomérat de communautés. Cette réflexion prend tout son sens lorsqu'on convoque la définition que donne Benedict Anderson de la nation, une forme de communauté : « The nation is imagined as limited because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite [...] boundaries, beyond which lie other nations. No nation imagines itself coterminous with mankind »³⁷³. Benedict Anderson, lui, pose que la communauté formée par la nation est donc limitée. Elle est mise en péril une fois ses frontières dissoutes, puisqu'elle risque de perdre son identité, et ce de manière irréversible :

Transnationalism³⁷⁴ may not lead to expansive new [...] world society; no-one should be looking for projected political community beyond the nation-state. On the contrary, it may speed the fragmentation and differentiation of political arenas and communication into much smaller cells of action and power, with their own logic specific to narrow social groups³⁷⁵.

À l'en croire, le principe d'une communauté mondiale serait donc un leurre, et l'effet d'un regroupement de plusieurs communautés ne pourrait être que contreproductif, menant à une atomisation bien plus grande qu'avant la tentative de réunion. Conformément à ce discours, l'expression « communauté *globale* » relèverait donc de l'oxymore. Pourtant, comme une tentative de réponse au scepticisme sociologique et politique, le concept de *World Literature* s'est développé. Il prône l'idée d'une littérature mondiale qui fait abstraction des différences culturelles et assigne à cette dernière la mission de mieux faire communiquer les cultures en instaurant un dialogue intercommunautaire.

³⁷² Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, *Op. Cit.*, p. 17.

³⁷³ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), Londres, Verso, 1991, p. 7.

³⁷⁴ Le transnationalisme est un terme utilisé pour décrire la place de la culture au sein de la société mondialisée : « The dominant catchword used to describe the contemporary human condition is 'globalization', and the term used to connote the overall status of world culture under the sign of 'globalization' is 'transnationalism' » (John David Pizer, *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006, p. 4).

³⁷⁵ Adrian Favell, « To belong or not to belong: the postnational question ». Andrew Geddes et Adrian Favell (éd.), *The Politics of Belonging: Migrants and Minorities in Contemporary Europe*, Sydney, Ashgate, 1999, p. 218.

3.2.1. Toucher le monde du bout des doigts

Le terme *World Literature* est issu des *Cultural Studies* et se caractérise donc, en conformité avec cette approche, par sa transversalité : « World Literature is a portemanteau expression with two different academic allegiances. Located at the crossroads of history and literature, it is both ‘world’ and ‘literature’, history and aesthetics, cultural document and a value-charged model of high humanism »³⁷⁶. Portant déjà le métissage de disciplines (l’Histoire, la sociologie et la littérature) dans la cohabitation des deux mots, le terme vise un autre métissage, celui des cultures : « the project of a global culture [...] in which all the emancipatory potential of culture can finally be released »³⁷⁷. Si l’expression *World Literature* ne s’est développée aux États-Unis que pendant l’après-guerre, pour ne devenir un concept que dans les années 1990 en réponse à la société mondialisée, elle a été employée bien plus tôt. En effet, dès 1827, Johann Wolfgang von Goethe utilise le terme de *Weltliteratur* pour partager avec son interlocuteur Johann Peter Eckermann l’idée qu’il n’est plus du tout pertinent de penser la littérature simplement comme le résultat de différentes productions nationales, mais qu’il faut désormais faire interagir les textes littéraires afin de les envisager comme un tout cohérent :

I am more and more convinced that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men [...] National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach³⁷⁸.

Dans le projet de Johann Wolfgang von Goethe, la littérature se doit d’être la source d’un dialogue propice à faciliter l’harmonisation entre les nations et à réduire les conflits mondiaux³⁷⁹.

³⁷⁶ Sarah Lawall, « Preface ». Sarah Lawall (éd.), *Reading World Literature, Theory, History, Practice*, Austin, The University of Texas Press, 1994, p. x.

³⁷⁷ Mariano Siskind, « The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global: a Critique of World Literature ». Theo D’Haen, César Dominguez et Mads Rosendahl Thomsen (éd.), *World Literature: A Reader*, New York, Routledge, 2013, p. 344.

³⁷⁸ Johann Peter Eckermann, *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret* (traduit de l’allemand par John Oxenford), vol. 1, Londres, Smith, Elder and Co, 1850, p. 351.

³⁷⁹ Wail S. Assan, « World Literature in the Age of Globalization: Reflections on an Anthology ». Bayapa Reddy (éd.), *Aspects of Contemporary World Literature*, New Delhi, Atlantic, 2008, p. 4.

Ce projet ambitieux – qui consiste à mettre en place un dialogue non pas international (car dans la *Weltliteratur* de Johann Wolfgang von Goethe, le terme de « nation » ne fait plus sens), mais plutôt global – se retrouve dans la *World Literature*, qui prône une « circulation »³⁸⁰ de la littérature. De surcroît, le rôle pacifique qu’assigne Johann Wolfgang von Goethe à la *Weltliteratur* se retrouve dans la *World Literature* : « [it] becomes [...] a discourse capable of leading the way towards global peace »³⁸¹. Dans l’idéal de la *World Literature*, il y a l’idée que les conflits mondiaux puissent être réduits grâce à l’éducation du lecteur à un large éventail de cultures, un gage de son ouverture d’esprit :

World Literature holds out many promises. For the individual reader it promises vicarious experience and personal growth as well as the excitement of an aesthetic voyage among masterpieces. For society and its educational institutions, World Literature offers a pleasurable way to prepare broadly informed, self-confident and adaptable citizens who are meanwhile educated in the cultural values of the home community³⁸².

Le projet de Goethe et, plus tard, celui de la *World Literature*, peuvent sembler utopiques en ce sens qu’une chorale des voix du monde est susceptible de produire un tout discordant³⁸³, mais également parce qu’ils sont plein d’espoir. Et, de fait, le terme d’utopie convoque l’espoir au premier chef :

³⁸⁰ « I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language » (David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 4). Mads Rosendahl Thomsen utilise exactement la même formulation : « All works that circulate beyond their culture of origin » (*Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, Londres, Continuum, 2008, p. 15).

³⁸¹ Mariano Siskind, « The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global: a Critique of World Literature ». Theo D’Haen, César Dominguez et Mads Rosendahl Thomsen (éd.), *World Literature: A Reader*, New York, Routledge, 2013, p. 344.

³⁸² Sarah Lawall, « Introduction: Reading World Literature ». Sarah Lawall (éd.), *Reading World Literature, Theory, History, Practice, Op. Cit.*, p. 1.

³⁸³ « Increased information also spurs a demand for more facts to supplement always incomplete evidence [...] The more data we collect, the harder it is to coordinate a reading of the world » (Sarah Lawall, « Preface ». Sarah Lawall (éd.), *Reading World Literature, Theory, History, Practice, Op. Cit.*, p. ix).

Utopianism is not a blueprint for a perfect society but may be better conceptualized as a moment of hope. It undermines dominant understanding of what is possible and opens up new conceptual spaces for imagining or practising possible futures [...] it is about opening up visions of alternative rather than closing down on « a » vision³⁸⁴.

Mais par-delà ce qui semble être une croyance naïve en un projet globalisant, la *World Literature* pose le constat lucide que seules certaines œuvres dominent la scène littéraire mondiale :

World Literature is always balancing between idealism and realism : the idealism of a world of an unlimited cultural exchange and diversity with respect for differences, and the harsh realism of what is actually being translated, sold, read and taught around the world³⁸⁵.

En imaginant que les ricochets des textes littéraires à travers le monde favoriseraient une plus grande visibilité de la diversité des cultures³⁸⁶, et en souhaitant ouvrir davantage de fenêtres sur le monde³⁸⁷, la *World Literature* s'engage à ne pas véhiculer de stéréotypes culturels : « Its global horizons also suggest a *qualitative* contrast with narrow or parochial thinking and they imply an inherent ability to instill breadth of vision [...] in the reader »³⁸⁸.

Toutefois, tout laisse à penser que la *World Literature* propose de remédier à la stéréotypation des cultures sur des critères qualitatifs, puisqu'elle entend favoriser la circulation de ce qu'elle appelle (sans sembler en baliser les limites) les « grands textes » : « an established body of classics »³⁸⁹, « the great works or classics of all times selected from all the various national literatures »³⁹⁰. L'idée est donc restrictive :

³⁸⁴ Valérie Fournier, « Utopianism and the Cultivation of Possibilities: Grassroots Movements of Hope ». Martin Parker (éd.), *Utopia and Organization*, Oxford, Blackwell, 2002, p.192.

³⁸⁵ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature : International Canonization and Transnational Literatures*, *Op. Cit.*, p. 10-11.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁸⁷ « [...] multiple windows on the world ». David Damrosch, *What is World Literature?*, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁸⁸ *Ibidem* (nos italiques).

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Owen Aldridge, *The Reemergence of World Literature: a Study of Asia and the West*, Londres, Associated University Presses, 1986, p. 55.

[...] the term has often been used, as a simple gesture towards an all-inclusiveness that contrasts strongly with another influential but also simple idea, namely that World Literature is *the best of the world's literature*. As such the term does not state whether it encompasses all the literature of the world, or only a certain kind of literature, that stands out due to its formal qualities, thematic universality or some combination thereof³⁹¹.

L'impression que la *World Literature* équivaldrait à un eugénisme littéraire se confirme à la lecture de cette déclaration de Sarah Lawall : « [...] World Literature is a *list of works* from around the globe that represent, in some indefinable manner, the essential experience of human beings in different cultures »³⁹². Comment, donc, s'opère le choix de cette « liste » de « grands textes », du « meilleur » des textes littéraires, de ces « grands classiques » ? Se peut-il qu'un texte d'une culture perçue comme minoritaire, ou qui a recours à des techniques littéraires peu conventionnelles soit considéré comme « classique », sachant que n'est classique que ce qui fait autorité, qui est considéré comme modèle et/ou qui respecte certaines règles formelles ? Comment, enfin, la *World Literature* peut-elle vouloir tendre vers l'ouverture à la multiplicité si elle fait une sélection arbitraire de la valeur de cette multiplicité ? Owen Aldridge semble également avoir bien perçu les limites de la classification des textes pouvant prétendre à s'inscrire dans le projet de la *World Literature* :

I would use instead Universal Literature as the most comprehensive term [...] as generally understood World Literature possesses two almost contradictory meanings: (1) the masterpieces of the major literatures of the world ; and (2) all of the literatures of the world themselves [...] A distinction must be made between World Literature and Universal Literature confining the former to masterpieces but according to the latter the fullest and broadest significance³⁹³.

À lire ces lignes, le concept de « *Universal Literature* » paraît en effet plus démocratique que celui de *World Literature*.

³⁹¹ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature, International Canonization and Transnational Literatures*, *Op. Cit.*, p. 2 (nos italiques).

³⁹² Sarah Lawall, « Preface ». Sarah Lawall (éd.), *Reading World Literature, Theory, History, Practice*, *Op. Cit.*, p. 1 (nos italiques).

³⁹³ Owen Aldridge, *The Reemergence of World Literature: a Study of Asia and the West*, *Op. Cit.*, p. 49.

3.2.2. *La question de la langue*

En plus des objectifs susmentionnés, la *World Literature* se donne aussi pour mission de lutter contre l'hégémonie culturelle, tout particulièrement contre la mondialisation de la culture anglo-saxonne : « [...] World Literature as a way of thinking that may evade the limits of Angloglobalism. It places *the study of American literature in dialogue with the internationalism of area studies and comparative literature* »³⁹⁴. Cette définition de Jonathan Arac trahit toutefois une certaine iniquité de traitement entre la littérature nord-américaine et celle d'autres pays du monde, car la première semble servir de point de référence et dominer amplement les autres, un constat également dressé par Mads Rosendahl :

The risk, of world literature becoming world literature in English could be seen as immanent [...] The dominance of English could be seen as a threat to the literary experience and the diversity of language. Something is changed, and often lost when read in translation. Yet the range of literatures often needs a common language in order to be truly diverse when it comes to experiencing literature that otherwise would be available only to specialists³⁹⁵.

La tentation hégémonique certainement inconsciente de la *World Literature* apparaît dans la fonction que joue la langue dans le concept. Tout d'abord, son origine anglo-saxonne pose question, car il n'existe pas de traduction définie du terme. Par exemple, le concept de *World Literature* n'est pas identique à celui de « littérature-monde » en français, car ce dernier n'est apparu qu'en 2007 avec l'ouvrage de Michel Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy intitulé *Pour une littérature-monde*³⁹⁶, à des fins tout

³⁹⁴ Jonathan Arac, « Global and Babel : Language and Planet in American Literature ». Wai Chee Dimock et Lawrence Buell (éd.), *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2007, p. 20 (nos italiques).

³⁹⁵ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature, International Canonization and Transnational Literatures, Op. Cit.*, p. 10.

³⁹⁶ Michel Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

autres, celles de pointer les ambiguïtés concernant la classification de la littérature francophone et de la littérature française³⁹⁷.

Le but de la *World Literature*, qui est de faciliter l'accès à toutes les littératures³⁹⁸, a pour effet de desservir le concept. En effet, la traduction est nécessaire pour rendre les textes d'origines très variées accessibles au plus grand nombre de lecteurs. Or nul besoin de préciser que la traduction est susceptible de se faire avant tout vers l'anglais. Le second écueil de la traduction est qu'elle modifie sensiblement les textes. Ainsi, bien que l'on n'objectera pas que les versions originales puissent s'enrichir au contact d'une autre langue, il n'en reste pas moins qu'elles ne sont plus les textes originaux et qu'elles ne peuvent guère refléter avec exactitude la culture d'origine : « [There is an] inevitable displacement [...] in translation between languages and cultures »³⁹⁹.

La question du choix de la langue se pose chez McCann. Dans *Zoli*, par exemple, il ne se sert que de l'anglais alors que diverses langues sont parlées par les protagonistes. Or l'auteur ne précise jamais quelle langue est employée parmi l'anglais, le tchèque, l'allemand, l'italien, le français et, bien sûr, le romani. Seul le gaélique dans

³⁹⁷ Le livre tente de démontrer que, si à l'origine, le terme de « littérature francophone » est censé désigner les écrivains qui écrivent en français, mais dont la nationalité et/ou la langue maternelle ne sont pas le français (par opposition à la littérature française, dans laquelle les auteurs écrivant en français sont de nationalité française), son usage a été détourné. Ainsi, bien qu'ils soient de nationalité française, car issus des D.O.M., des écrivains comme Edouard Glissant ou Aimé Césaire sont rangés dans la catégorie des « écrivains francophones », tandis que Saint-John Perse, également issu des D.O.M., est considéré comme faisant partie des « écrivains français ». En outre, l'écrivain uruguayen Isidore Lucien Ducasse (Comte de Lautréamont), l'Irlandais Samuel Beckett, le Roumain Eugène Ionesco ou l'Espagnol Jorge Semprun se retrouvent dans la section des « écrivains français ». L'argument de ceux qui prônent le concept de littérature monde est que ces catégorisations sont basées sur les chiffres de vente et que seuls les bons chiffres permettent aux « écrivains francophones » d'espérer accéder au statut d'« écrivains français », ce qu'ils critiquent (Michel Bris, Jean Rouaud et Eva Almasy, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007).

³⁹⁸ « These works, moreover, stem from widely disparate societies, with very different histories, frames of cultural reference and poetics » (David Damrosch, *What is World Literature?*, *Op. Cit.*, p. 4).

³⁹⁹ José Laners, « 'Nothing is Ever Arrived at': Otherness and Representation in Colum McCann's *Zoli* ». Paddy Lyons et Alison O'Malley-Younger (éd.), *No Country for Old Men: Fresh Perspectives on Irish literature*, *Op. Cit.*, p. 37. Ce point de vue est aussi celui de Gayatri Chakravorty Spivak dans *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2005.

« Sisters » et l'espagnol dans *Songdogs*⁴⁰⁰ (et « Treaty: Torture and Forgiveness », la dernière nouvelle publiée⁴⁰¹) trouvent brièvement où se loger sur la page chez McCann. Dans « Sisters », le gaélique n'est utilisé qu'une fois, comme un facteur de reconnaissance identitaire entre Sheona et une religieuse qui l'accueille dans le couvent où sa sœur réside :

'Is mise a dhreifeur'
'Bhfuil tu cinnte?'
'Sea Taim Cinnte.'
'Cad a bhfuil uait?'
'Se do thoil e.'
'Tar isteach' (*FSBR*, 16-17)⁴⁰².

Tout se passe comme si Sheona cherchait à apaiser l'hostilité de la religieuse qui trouve initialement sa visite suspecte, en essayant d'établir une connivence avec elle par le biais de la langue. Mais une fois les présentations terminées, le gaélique fait aussitôt place à l'anglais. Le lecteur se voit ici incapable de savoir si les deux personnages parlent dès lors anglais ou si le gaélique est toujours la langue de communication, mais sans que cela soit précisé par McCann (comme dans *Zoli*). Dans le deuxième cas de figure, on pourrait penser que le choix de l'auteur émane d'une volonté de réintégrer le lecteur international au sein du texte.

La langue anglaise constitue encore pour McCann le moyen d'aborder la question de la marge, ce qu'ont fait ses prédécesseurs du *Celtic Revival* en s'en servant pour valoriser la culture irlandaise, un épisode sur lequel il revient :

⁴⁰⁰ « 'Te la pasaste matando moscos anoche, verdad?' she said to me. You spent the whole night killing mosquitoes, true? » (*S*, 66). Notons ici la traduction littérale de « verdad » par « true », quand un *question tag* (« didn't you ») ou un « right » auraient été plus idiomatiques. Tout se passe ici comme si le personnage de Conor était pris au dépourvu pour traduire le segment, ce qui semble refléter les difficultés de la traduction instantanée pour le personnage, mais également de manière plus générale.

⁴⁰¹ Colum McCann, « Treaty: Torture and Forgiveness ». *Esquire*, août 2015 [consulté le 4 septembre 2015]. <<http://classics.esquire.com/treaty>>

⁴⁰² Notre traduction :

I am her sister.
Are you, really?
Yes, I am.
What do you want?
Please.
Come in.

Being an artist of a colonized nation always helped. We took the language foisted upon us and twisted it into our own form of joyful Hiberno-English. Our writers have always reveled in a willed linguistic ambiguity. The English language was a weapon our colonisers gave us and then turned it around⁴⁰³.

Comme l'ont fait les écrivains du tout début du XX^{ème} siècle, McCann se sert de la langue du colonisateur de son pays d'origine pour remettre au centre de l'attention ce qui est d'ordinaire occulté, se concentrant toutefois moins sur la problématique irlandaise que sur les minorités que représentent les tsiganes ou les sans-abris par exemple.

Cet usage de la langue correspond à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé la « déterritorialisation » : « le but de cette opération est de soustraire la langue à tout usage d'assignation et de contrôle, notamment territorial ou identitaire, pour la rendre nomade »⁴⁰⁴. Le phénomène consiste donc en une distorsion et en une stratégie de détournement, ce qu'explique Sylvie Mikowski :

Deterritorialization [...] describes a movement producing change, whereby objects, animals, instruments, places, signs, gestures etc., are liberated from their habitual, conventional « codes » or usage, to be immediately overcoded again, in a subsequent phase of « territorialization » into other meanings, other values, other usages or other lives⁴⁰⁵.

Le processus de déterritorialisation n'aboutit que lorsque ce qui est détourné trouve une fonction ailleurs que dans son usage d'origine, et qu'il y a donc « reterritorialisation », ce qui nécessite non seulement une adaptabilité de l'objet déterritorialisé, mais aussi une certaine transition, la nouvelle « terre [...] se cré[ant] au fur et à mesure »⁴⁰⁶. Avec sa double expérience de migrant et d'écrivain, McCann est le premier concerné par ce phénomène de déterritorialisation/reterritorialisation de la langue.

En choisissant de ne jamais se cantonner à la culture irlandaise, l'auteur crée des ponts entre sa culture d'origine et celle d'autres parties du monde :

⁴⁰³ Anonyme, « *This Side of Brightness*; Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, Art.Cit.

⁴⁰⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de minuit, 1975, p. 29-30.

⁴⁰⁵ Sylvie Mikowski, « Nomadic Artists, Smooth Spaces and Lines of Flight: Reading Colum McCann through Joyce, Deleuze and Guattari ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 132.

⁴⁰⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie 1*, Op. Cit., p. 384.

McCann's works allow recognizable patterns of Irish historical experience to converse with broader global flows of peripheral people, yet what permits them to cohere [...] is the creative space of McCann's [...] art [...] He places Irish history, Irish writing and Irish culture into a productive artistic and ethical dialogue with other marginal cultures⁴⁰⁷.

En « combinant le lieu de l'origine et l'espace de la dispersion en une géographie originale »⁴⁰⁸, l'auteur exploite l'espace de l'entre-deux, où tout devient possible selon Homi Bhabha : « the in-between spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself »⁴⁰⁹. McCann développe davantage encore la liberté créative que lui procure cet espace indéfini en choisissant de se tourner vers une constellation de cultures. Le fait qu'il s'engage dans/pour une culture qui dépasse la sienne⁴¹⁰ contribue à inscrire son œuvre dans la littérature universelle (*Universal literature*).

La littérature universelle n'entend pas normaliser les cultures. Si elle se donne bien en revanche pour but de les harmoniser, c'est pour les faire *cohabiter* aisément, non point pour les *uniformiser*. En effet, la littérature est nécessairement communautaire avant d'être globale : « It is a refraction of national literature, meaning that the idea of literature as something that is not connected to the local roots of the literatures is absurd »⁴¹¹. Elle porte ainsi les traces de ses origines. Celles que portent les textes de McCann sont celles de la culture irlandaise, de la culture américaine et même des cultures russe, française et d'autres encore. Sa littérature qui se fonde donc sans commune mesure dans la littérature universelle trahit bien son sentiment en tant que

⁴⁰⁷ Eóin Flannery, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, *Op. Cit.*, p. 4-5.

⁴⁰⁸ Stéphane Dufoix, *Les diasporas*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 43.

⁴⁰⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (1994), Londres, Routledge, 2002, p. 1-2.

⁴¹⁰ « [it] is [...] an engagement with a world beyond our own » (*ibid.*, p. 16. Il cite David Damrosch, *What is world literature*, *Op. Cit.*, p. 297).

⁴¹¹ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature, International Canonization and Transnational Literatures*, *Op. Cit.*, p. 15. Mads Rosendahl Thomsen dresse un parallèle entre le concept de la *World Literature* et le contexte socio-politique dans lequel il a vu le jour, celui de la mondialisation : « Globalization is not creating a uniform change around the globe [...] It generates new diversity [...] The same logic applies to World Literature, which will always be a world literature as seen from a particular place » (*ibid.*, p. 1).

citoyen, puisqu'il dit se sentir toujours un peu à distance des deux cultures qui sont les siennes (les cultures irlandaise et américaine) : « I am a member of the international bastard brigade, with no real fatherland or motherland. While in Ireland I long for New York and while in New York I often pine for "home." This classic emigrant schizophrenia happens to be both my curse and my joy »⁴¹². L'ailleurs, ce n'est donc pas plus la République Tchèque et la Russie que l'Irlande quand il est aux États-Unis, ou les États-Unis quand il est en Irlande. Il souligne ainsi que sa nationalité joue un rôle majeur dans son choix d'élargir l'horizon de ses textes, ce qu'il rappelle ainsi : « I don't want to be romantic about the Irish [...] but there's something about the collective Irish imagination, which is able to go elsewhere »⁴¹³.

⁴¹² Colum McCann, « Today, Ireland is not What Most Americans Think It Is ». *The Baltimore Sun*, Art. Cit.

⁴¹³ Bridget English, « Imagining the Unknown ». *Irish America*, Art. Cit.

CONCLUSION

*Literature can stop my heart
and execute me for a moment,
allow me to become someone else.
It is another chance at history¹.*

Colum McCann

Emmanuel Bouju écrit que « les pensées et les mots de l'écrivain émigré le confrontent sans cesse à une triple impuissance : celle de l'écartement géographique, de l'écartèlement historique et de l'écart linguistique »². Nous avons démontré que cette triple mise à distance n'entrave pas le processus de création chez Colum McCann, bien au contraire. L'auteur fait de ses liens plus lâches avec l'Irlande un avantage, et il s'en sert pour élargir sa perspective artistique : « the major gain [of distanciation] is perspective [...] Individuals can increasingly view from multiple perspectives events they originally could see only from one »³.

Dans l'œuvre de McCann, la rupture est protéiforme, puisqu'elle a autant à voir avec l'origine de la création de l'œuvre qu'avec sa diégèse et sa structure. Elle est non seulement une force créatrice pour l'auteur, mais elle constitue aussi un espace d'accueil pour le lecteur. La rupture permet de tisser du lien sur le plan individuel d'abord, en incluant le lecteur au cœur de la prose, mais aussi sur le plan politique et intertextuel, avec l'inscription de l'œuvre dans un contexte transnational et dans le faisceau de la *World Literature*.

¹ Colum McCann, « Titles of the Times ». *The New York Times*, 26 décembre 2009 [consulté le 15 décembre 2012]. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/opinion/27mccann.html?_r=0>

² Bouju, Emmanuel, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » : la transcription de l'Histoire dans le roman contemporain ». *Annales HSS*, Art. Cit. p. 429.

³ Michael Schudson, « Dynamics of Distortion in Collective Memory ». Daniel L. Schacter (éd.), *Memory Distortion: How Minds, Brains and Society Reconstruct the Past*, Op. Cit., p. 348-349.

S'il est indéniable que l'auteur a fait des États-Unis sa terre d'adoption, on pourrait pourtant dire qu'il n'y habite que physiquement. Installé au quotidien dans l'espace de création qu'offre son bureau, chez lui, dans l'*Upper East Side*⁴, il s'évade en pensée dans toutes les parties du monde, à toutes les époques de l'Histoire, et dans tous les corps qui l'inspirent, ce qu'il relate avec humour : « [When one of my children] slips a note under the door that says, "Daddy, let's go play soccer," [...] I think, "I'm a sixty-eight year old gypsy woman – I can't go play soccer right now" »⁵. McCann vit à travers sa prose : « What's [...] interesting to me is that you allow a human experience through the function of writing »⁶. Comme Milan Kundera, il envisage donc les écrivains comme des « explorateurs de l'existence »⁷, et fait de l'art un médium essentiel pour saisir le monde⁸.

L'engagement citoyen de McCann

Les textes de Colum McCann constituent pour le lecteur un lieu de questionnement relatif à sa place et à sa contribution dans la société. Ce choix artistique de l'auteur indique qu'il établit un parallèle entre l'acte littéraire et l'acte citoyen, lien dont McCann indique la rareté dans l'entreprise littéraire contemporaine :

There is an acute crisis of disengagement. [...] One of the primary lessons of Zola's work – the rage which he brought to the page – is a factor often ignored by present-day novelists. We seem to live in a tamer world than the one Zola inhabited, where we seem to have given up the presumption of the social power of our work⁹.

⁴ Colum McCann explique travailler dans ce qu'il appelle son placard (« in the cupboard »), qui est un renforcement aménagé dans son bureau et dont il dit que l'étroitesse canalise sa pensée (Joel Lovell, « Colum McCann's Radical Empathy ». *The New York Times*, Art. Cit.).

⁵ Michael, Ondaatje, « Adventures in the Skin Trade, A conversation with Michael Ondaatje ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

⁶ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Op. Cit., p. 51.

⁸ Cette idée est aussi défendue par Jean-Paul Sartre : « L'écriture a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent [...] leur entière responsabilité. [...] La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Op. Cit., p. 31-32).

⁹ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

Il souhaiterait voir « ré-émerger » les textes à vocation sociale¹⁰, qui, de son point de vue, sont les seuls qui peuvent se prévaloir d'offrir un point de vue sur la multitude :

I'm very interested in the kaleidoscopic notion of storytelling and increasingly interested in [...] it as a political idea, especially the notion that it can be an all embracing sort of *democracy* so that if you go to a kaleidoscopic point of view you can see things from several different angles¹¹.

Notons que pour parler de l'écriture qui l'inspire, McCann fait cohabiter les termes « politique » et « récit » d'une manière qui ne lui semble mériter aucune justification. Ceci trahit le fait qu'il considère la littérature comme le lieu de l'engagement citoyen.

On parlera d'engagement littéraire dès le moment où l'écrivain s'efforcera de retranscrire une « variété » de milieux sociaux dans sa prose :

Ce n'est pas seulement par ses idées, écrites ou non, servies par des œuvres ou non, qu'un écrivain est susceptible d'agir politiquement [...]. Il faut chercher la politique ailleurs que dans les arguments et les prises de position [...] Le fait de décrire dans un roman la société comme une grande mosaïque, de mettre en scène des personnages de tous les milieux, d'explorer la langue elle-même dans les variétés de ses usages sociaux [...] a par exemple pu être considéré comme une forme de *démocratie* par l'écriture¹².

De plus, on pourra dire d'un écrivain qu'il est engagé si tôt qu'il fera le choix de se consacrer au traitement d'événements historiques :

Le roman, lorsqu'il s'évertue à la transcription de l'histoire, se définit lui-même comme une forme sensible de la responsabilité : responsabilité de l'auteur à l'égard de son geste d'écriture mais aussi responsabilité pour autrui, pour tout lecteur confronté à l'énonciation d'une historicité à laquelle il appartient lui-même [...] Le projet même de transcrire l'histoire apparaît [...] comme] un lieu privilégié d'exercice de [l']engagement¹³.

L'entreprise littéraire de McCann répond bien à ces deux critères, d'abord parce que ses intrigues sont basées sur des événements historiques mais aussi parce que sa prose est panoramique et éclectique, notamment du fait de la variété de registres de langue

¹⁰ « The deep need for the social novel to re-emerge and re-engage » (*Ibidem*).

¹¹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. (nos italiques).

¹² Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'histoire et sa littérature*, Op. Cit., p. 88 (nos italiques).

¹³ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire, essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Op. Cit., p. 109 et 183.

qu'elle contient. *Let the Great World Spin* est certainement le texte de McCann qui relaye le plus efficacement l'impression d'une multitude dans le tout, car au fil de l'histoire, le lecteur vient à se familiariser avec une grande variété de voix ; celles d'un prêtre irlandais, d'un acrobate français, d'une infirmière guatémaltèque, d'une artiste déchue, d'une bourgeoise, d'un l'avocat, d'une prostituée et d'une descendante d'esclave qui milite pour les droits civiques¹⁴.

Colum McCann souligne que dans la littérature engagée (ou sociale), le lecteur a un rôle essentiel à jouer :

I see the social novel as an open text, an open field for us to step into, and maybe breathe in a new air. But it's up to the reader to make sense of this. A novel has to be left open, so a reader can step inside. It's not up to me to tell people how to think. I paint a photograph, if you will, and then other people inhabit it. I'm nothing without a good reader¹⁵.

Cette nécessité que le lecteur s'empare de la prose rejoint la conception des théoriciens de l'« œuvre ouverte »¹⁶. Selon eux, le lecteur est celui qui fait vivre le texte, lequel a « un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »¹⁷. L'écrivain engagé n'envisage donc pas sa production comme le simple résultat de l'écriture, mais plutôt comme la source – ou le point de départ – d'un processus censé susciter la réflexion du lecteur : « la littérature engagée ne se présente plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature »¹⁸.

Elle existe exactement de cette manière dans le cas de McCann, pour qui elle est un médium de l'empathie, et qui affirme une littérature s'« inscri[vant] dans un processus qui la dépasse, [et la faisant] servir à quelque chose d'autre qu'elle-même »¹⁹. Il poursuit son œuvre au-delà de la page, en organisant des rencontres internationales

¹⁴ Eóin Flannery envisage aussi le roman de McCann de cette manière : « *Let the Great World Spin* cannot but be considered a political and social novel given its embrace of criminality, destitution, addiction, and class division » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption, Op. Cit.*, p. 207).

¹⁵ Anonyme, « *Let the Great World Spin Questions & Answers* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

¹⁶ Pour plus de détails à propos de l'œuvre ouverte, consulter la sous-partie 3.2. « Les formes du dire : quand la voix prend corps » (p. 306).

¹⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique, Op. Cit.*, p. 13.

¹⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre, Op. Cit.*, p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

durant lesquelles des enfants, des adolescents et des adultes de tous les pays interagissent par le biais de l'écriture et de la lecture sur leurs expériences respectives. « Narrative 4 », l'association qui porte le projet et dont il est l'un des fondateurs et le président, est majoritairement composée d'auteurs, d'artistes et d'acteurs sociaux qui cherchent à promouvoir l'empathie au travers des histoires : « In an effort to break down barriers and shatter stereotypes, N4 encourages people to walk in each other's shoes and prove that [...] every story matter[s] »²⁰.

Ce projet émane d'une volonté de McCann de rendre son engagement littéraire encore plus palpable : « I've always wanted to do something beyond the words on the page. To use the writing to engage more on a ground level. To be an activist, I suppose »²¹. Avec « Narrative 4 », il dote la littérature de toute sa valeur performative en orchestrant des rencontres qui donnent vie aux mots. Joseph J. Tanke et Jacques Rancière vont même jusqu'à souligner l'inextricabilité de l'art et de la vie :

L'art est revigoré par sa mise au contact avec la vie, alors que la vie peut être reformée sous l'influence des valeurs esthétiques. Comme Rancière le présente, [...] « il n'y [a] plus de principe de distinction entre ce qui appartient à l'art et ce qui appartient à la vie quotidienne [...] N'importe quel objet profane [peut] entrer dans le royaume de l'expérience artistique et n'importe quelle production artistique [peut] devenir une partie de l'encadrement d'une nouvelle vie collective »²².

L'ambitieux projet de l'association « socio-littéraire » que McCann a fondée est précisément de faire agir l'art sur la vie, de faire de « la parole [une] action [susceptible de] *changer* [le cours des choses] »²³. Il passe par une contribution active de la société à des relations fondamentalement pacifiques : « Our desire to create *a narrative for social change* is based on the belief that we must see the world, and ourselves, differently

²⁰ Site officiel de « Narrative 4 » (<<http://narrative4.com>>)

²¹ Melissa Swantkowski, « Interview With Colum McCann ». *Bodega Magazine: Your Literary Cornerstone*, date inconnue [consulté le 15 février 2015]. <<http://www.bodegamag.com/articles/81-interview-with-colum-mccann>>

²² Joseph J. Tanke, « Défis récents au paradigme postmoderne : le cas du régime esthétique ». *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, p. 23. Il cite Jacques Rancière, « From Politics to Aesthetics? ». *Paragraphe 28*, n°1, 2005, p. 21. Emmanuel Bouju va aussi dans ce sens en écrivant : « Je demeure persuadé que nous vivons depuis une bonne vingtaine d'années un moment de la littérature où l'artifice de la fiction n'empêche pas l'engagement comme geste, l'engagement littéraire comme gestuelle publique d'une écriture en liaison et en conflit avec le monde et son histoire » (*La transcription de l'Histoire, essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Op. Cit., p. 185).

²³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Op. Cit., p. 29-30 (nos italiques).

through the exchange of stories, primarily for young people [...]. We need organizations like N4 to help us *toward that peace we so desire* »²⁴.

En revendiquant publiquement cette mission dans des entretiens et des articles, Colum McCann affirme ce qui caractérise l'engagement :

Au sens premier et littéral, engager signifie mettre ou donner en gage ; s'engager c'est donc donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution et, par suite, se lier par une promesse ou un sermon contraignants. [...] Au sens strict, l'écrivain engagé est celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte lié à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation²⁵.

Au sens où l'entend Benoît Denis, l'écrivain qui s'engage officialise sa démarche. L'engagement signifie donc aussi être prêt à « accepter les contraintes et les responsabilités contenues dans ce choix »²⁶. Non seulement McCann défend-il publiquement le fait que « Narrative 4 » vise l'apaisement social, mais, conscient que l'association prend le risque de s'exposer à la critique, il a aussi une réponse toute prête pour ceux qui qualifieraient le projet de naïf ou d'exagérément optimiste²⁷ :

²⁴ Melissa Swantkowski, « Interview With Colum McCann ». *Bodega Magazine: Your Literary Cornerstone*, Art. Cit. (nos italiques). Colum McCann défend à nouveau cette idée dans son article « Destination: Gypsy Europe » (*Salon*, Art. Cit. : « Literature has this capacity to move again the ambient noise of the day, and to *change* things for the better » (nos italiques)).

²⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Op. Cit., p. 30. Par cette définition, Benoît Denis se propose de mieux circonscrire le terme qui lui paraît utilisé de manière pas toujours pertinente : « Chacun sait que l'expression « littérature engagée » désigne une pratique littéraire étroitement associée à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique. [...] Cela posé, on constate pourtant que la notion d'engagement a subi une usure importante, que ses arêtes les plus vives se sont émoussées, et qu'elle est devenue une idée floue et passe partout » (*Ibid.*, p. 9)

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ Eóin Flannery note l'utopisme du projet : « His commitment to the ethical and community-creating potentials of storytelling and/or shared narrative acts reveal [...] utopian impulses [...] McCann's work belongs to a strand of contemporary utopian consciousness [...] which is conceived of as 'the desire for a better life caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in' » (*Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Op. Cit., p. 17. Il cite ici Fatma Vieira, « The Concept of Utopia ». Gregory Claeys (éd.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 6.)

People could roll their eyes at Narrative 4 and say “Oh God, another nonprofit that wants to change the world. Here we go again.” But we know we have something special here and it’s becoming a movement, not “just” another organisation²⁸.

Cynicism is completely uninteresting to me, and I just think it’s a failure of the imagination to be just completely bereft and cynical [...] If you’re an optimist and you’re not prepared to battle, really hard, then you’re finished. Cynicism is just too easy. Optimism is much more difficult²⁹.

Tout se passe donc comme si McCann percevait les textes comme autant de synapses assurant la transmission d’expériences et la connexion entre les lecteurs. Il envisage la littérature comme étant douée d’un potentiel permettant d’infléchir la tendance au délitement des relations interpersonnelles. En cela, il s’inscrit dans la lignée de Ralph Waldo Emerson, selon lequel la fonction de l’art est de combler « le fossé irréductible qui sépare les êtres [...], l’éloignement infini (« infinite remoteness »³⁰) qui sous-tend l’ensemble des relations entre les êtres »³¹. D’après McCann, le rapprochement entre ceux qui prennent part à cette littérature engagée est favorisé par l’empathie : « You step into my shoes, I step into yours. You take responsibility for my life, I take precious care of yours. Stories are the engine of who we are »³². Cet appel à développer la capacité de se mettre à la place de l’autre (« this capacity to inhabit other minds »³³) renvoie au sens de la responsabilité (*accountability*).

L’empathie peut s’envisager comme le fondement de la morale : « it is empathy [...] that constitutes morality. Imagining what it is like to be someone other than

²⁸ Melissa Swantkowski, « Interview With Colum McCann ». *Bodega Magazine: Your Literary Cornerstore*, Art. Cit.

²⁹ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. Il a aussi dit, dans un entretien avec Benoît Legemble : « Il y a cette magnifique phrase de Jim Harrison : « Je préfère être une fleur bleue qu’être un cynique renfrogné dans mon coin ». Je suis d’accord avec ça » (« Politique de la lisière ». *Le matricule des anges*, Art. Cit. p. 31).

³⁰ Ralph Waldo Emerson, « Friendship ». *Essays: First Series* (1841) [consulté le 18 février 2015]. <<http://www.emersoncentral.com/friendship.htm>> : « In strict science all persons underlie the same condition of an infinite remoteness ».

³¹ Florian Tréguer, *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins, Op. Cit.*, p. 126. Richard Ford, avec qui McCann partage de nombreux points communs au sujet du rôle de l’art, a déclaré la chose suivante : « If loneliness is the disease, then the story is the cure » (Elinor Ann Walker, « An Interview with Richard Ford », *The South Carolina Review*, vol. 21, n°2, 1999, p. 128-143).

³² Melissa Swantkowski, « Interview With Colum McCann ». *Bodega Magazine: Your Literary Cornerstore*, Art. Cit.

³³ Arthur Bradley et Andrew Tate (éd.), *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic After 9/11, Op. Cit.*, p 23.

yourself is at the core of our humanity. It is the essence of compassion »³⁴. Ainsi, l'écrivain engagé ne saurait défendre l'idée « que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde »³⁵.

Le texte comme espace de réflexion

« Si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime avec mon indignation et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est à dire d'abus-devant-être-supprimés³⁶. Ces propos de Jean-Paul Sartre pourraient avoir été prononcés par Colum McCann lui-même. L'auteur fait de la souffrance le matériau dans lequel il puise son inspiration : « it was Montaigne, I think, who wrote that "happiness writes white" [...] it's so difficult to write about happiness »³⁷. Tout se passe comme s'il voyait en la souffrance la seule façon efficace de faire de la littérature un lieu de questionnement pour le lecteur. C'est incontestablement « dans la souffrance, que le lien s'établit le

³⁴ *Ibidem*. Il s'agit ici de rappeler que l'empathie de McCann l'a conduit aux Urgences médicales en juin 2014, après qu'il a été victime de la violence d'un homme qu'il essayait d'empêcher de frapper (Voir *The Associated Press*, « Man Charged with Assaulting the Novelist Colum McCann ». *New York Times*, 8 juillet 2014 [consulté le 8 juillet 2014]. <<http://www.nytimes.com/2014/07/09/nyregion/man-charged-with-assaulting-novelist-colum-mccann.html>>).

³⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Op. Cit., p. 34.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1980, p. 69.

³⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit. Ce propos a été précédemment tenu avec Benoît Legemble (« Politique de la lisière ». *Le matricule des anges*, Art. Cit., p. 31) : « Montaigne disait que le bonheur écrit blanc [...] tout est dans cette image. Pour accéder à la lumière, il faut côtoyer des sphères d'ombres ». Notons que McCann pense à deux reprises citer Michel de Montaigne, mais il semble que sa référence soit erronée et que cette citation soit issue de la pièce *Don Juan* (1955) d'Henry de Montherlant, dont le héros éponyme déclare : « Le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches » (Henry de Montherlant, *Don Juan, pièce en trois actes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 98).

mieux [...]. Le mot « sympathie » veut dire à l'origine « partage de la souffrance », [et] l'identification [...] s'établi[t] par elle »³⁸.

En dépeignant ce que la vie a parfois de sordide, McCann cherche aussi à faire en sorte que se produise chez le lecteur un phénomène qui serait de l'ordre de la persistance rétinienne ou de la réverbération acoustique, si bien qu'une fois le livre refermé, les sujets de sa prose seraient la source de questionnements moraux : « the story must be left open enough to allow a creative reading. I don't want to be told what to think. [...] I'd rather be allowed to feel and then make my mind up from within my own experience. Didactic writing is automatically diseased »³⁹. En insistant ici encore sur le principe de l'œuvre ouverte, McCann souligne l'importance d'appliquer l'expérience de la lecture à l'expérience de la vie, de corrélérer le littéraire et l'existential.

On comprend donc que McCann ne prétend dicter aucun code de conduite à son lecteur, mais plutôt de lui suggérer une variété de possibles. Pourtant, dans certains entretiens, il reste ambigu à propos du rôle qu'il pense être celui de l'écrivain. Non seulement prône-t-il une congruence entre littérature et morale, mais il affirme aussi percevoir l'écrivain comme un « guide moral »⁴⁰. Il persiste dans cette voie lorsqu'il défend l'idée que le texte littéraire aurait toute légitimité à revendiquer sa moralité : « I think it's dangerous to say that [stories] must be moral, but I will say they must be moral »⁴¹. Conscient des critiques auxquelles il s'expose, McCann prend le risque d'aller contre la mouvance littéraire contemporaine, qui étouffe dans l'œuf toute

³⁸ Ginette Katz-Roy, « Corps souffrant, corps expressif ». Bernard Brugière (éd.), *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaise et américaine : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 291. Le terme issu du grec (*syn* et *pathein*) signifie en effet « souffrir avec ».

³⁹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann », (Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, Op. Cit., p. 157). McCann a déjà défendu cette idée dans « *Everything in This Country Must*. Interview » (Anonyme, *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) ; dans « *This Side of Brightness* Interview » (Anonyme, *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) ; avec Robert Birnbaum dans « Birnbaum vs. Colum McCann » (*Morning News*, Art. Cit.) ; avec Laura McCaffrey (« *Zoli* Interview: Questions & Answers with Laura McCaffrey ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.) ; et avec Paul Holdengraber (« National Book Award-winning Novelist on the Paul Holdengraber Show ». *You Tube*, Art. Cit.).

⁴⁰ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁴¹ *Ibidem*.

tentative de débat à propos du lien entre littérature et morale, et qui défend « l'idée qu'il existe un autonomie de la parole littéraire par rapport au discours moral »⁴² :

Très longtemps, il est allé de soi que la littérature se devait d'être exemplaire puisque sa raison d'être était d'éduquer tout en divertissant, de fournir à l'individu un certain nombre de modèles, de lui communiquer un ensemble de valeurs. Pour les modernes que nous sommes cette évidence classique est totalement tombée en déshérence. Si on prenait le risque de l'énoncer encore, une telle conception passerait désormais pour une confondante naïveté [...] La conviction classique selon laquelle il existe un lien entre esthétique et éthique fait désormais figure de préjugé dépassé, de lieu commun fossile dont tout l'enseignement de la modernité est censé nous avoir détachés [...] Un [texte] qui revendique une ambition morale se trouve, pour cette raison même, immédiatement frappé d'ostracisme : on décidera que le texte incriminé ne relève pas de l'art et on le relèguera aussitôt, avec un geste suffisant de condescendance à son égard, dans le domaine subalterne de la « littérature à thèse », c'est à dire de la propagande ou du catéchisme⁴³.

Le discours de McCann, qui, pour Philippe Forest, incarne une « confondante naïveté » et passe pour rétrograde, a ceci d'intéressant qu'il semble confirmer le fait que l'auteur est porté par certaines valeurs religieuses telles que l'exemplarité, le partage et l'altruisme.

En réalité, McCann ne prétend par donner au lecteur les clés de la « vie bonne » et n'érige ni le bien ni le mal en concepts absolus. Il contredit d'ailleurs ses propos quant à la figure de guide que l'écrivain est censé représenter, affirmant ailleurs qu'il cherche à se servir de sa prose pour converser avec le lecteur plutôt que pour véhiculer quelque message que ce soit quant à l'exemplarité d'une conduite : « As writers we don't speak for people, we speak with them »⁴⁴. Aussi antithétiques soient-elles, les déclarations de l'auteur sur la place de la morale dans ses textes ont ceci d'intéressant qu'elles révèlent un questionnement plus large relatif à la fonction de la littérature, et l'insistance de l'auteur sur la dimension morale de ses textes relève davantage d'une volonté de signaler leur « sérieux »⁴⁵ : « entertainment is fine, of course, but I

⁴² Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2007, p. 263.

⁴³ *Ibid.*, p. 262 et 16.

⁴⁴ Dave Weich, « There Goes Colum McCann, Telling His Bonfire Stories Again ». *Powells*, Art. Cit.

⁴⁵ Voir ce qui a été dit à ce sujet dans l'introduction du chapitre 2 de la troisième partie, intitulé « Fonctions et effets du réalisme » (p. 379).

personally don't want my novels to become TV shows, or second-rate Hollywood films »⁴⁶.

Il nous apparaît que le but de McCann « n'est pas de parler et penser à la place des autres, mais de faire émerger des conditions rendant chacun capable de se poser [des] questions et d'y répondre pour lui-même »⁴⁷. Ce qu'il appelle la morale est donc « une qualification éthique davantage fondée sur l'*ethos* et la *praxis* que sur l'adhésion à un système moral ou religieux dont le référent dernier serait extérieur à la délibération du sujet »⁴⁸. En effet, alors que la morale est un principe immuable et polarisant, qui a vocation à déterminer l'action, l'éthique constitue une réflexion à propos de la morale, une morale conscientisée et pratiquée (« [it is] a view of morality in action »⁴⁹) :

L'éthique trouve son origine dans la vie et en conséquence, ses valeurs sont à la fois individuelles et concrètes, ancrées dans l'expérience non-exemplaire de chacun. Ces valeurs sont en outre purement facultatives et ne sauraient constituer un objet de connaissance. En d'autres termes, l'éthique peut être seulement expérimentée. Alain Badiou rappelle en ce sens que l'éthique « concerne, en grec, la recherche d'une bonne manière d'être, ou la sagesse de l'action. À ce titre elle [...] ordonne l'existence pratique à la représentation du Bien »⁵⁰.

Or c'est précisément l'expérience dans/par la littérature qui caractérise la démarche artistique de McCann, qui envisage le texte de la même façon que Paul Ricœur, comme « un vaste laboratoire pour des expériences de pensée »⁵¹.

⁴⁶ Colum McCann, « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. La mention par McCann de l'adaptation de ses textes à l'écran ne montre pas tant qu'il leur prête une qualité visuelle, mais surtout qu'il défend l'idée que le texte littéraire doit continuer à vivre après publication.

⁴⁷ Jean-Philippe Cazier, « Judith Butler : Qu'est-ce qu'une vie bonne ? ». *Mediapart*, 3 mai 2014 [consulté le 18 février 2015]. <<http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/030514/judith-butler-quest-ce-quune-vie-bonne>> Jean-Philippe Cazier fait référence à l'article de Judith Butler intitulé « Can One Lead a Good Life in a Bad Life? » faite lors de l'*Adorno Prize Lecture*, le 11 septembre 2012 (publiée dans *Radical Philosophy*, novembre/décembre 2012).

⁴⁸ C'est ce que dit Florian Tréguer à propos de Richard Ford (*Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 159).

⁴⁹ Richard Ford, « Introduction ». Richard Ford (éd.), *The Granta Book of the American Short Story*, Londres, Penguin Books / Granta Books, 1992, p. xvii.

⁵⁰ Florian Tréguer, *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Op. Cit., p. 160. Il cite Alain Badiou, *L'Éthique : essais sur la conscience du mal*, Caen, Editions Nous, 2003, p. 15.

⁵¹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p. 115.

La fonction curative de la littérature

Un établissement scolaire de Newtown (Connecticut) a choisi d'utiliser *Let the Great World Spin* comme laboratoire et lieu de réflexion. En 2013, deux enseignants du lycée de la ville ont effectivement décidé d'inscrire le roman au programme du cours d'anglais afin d'aider les lycéens prendre du recul sur le drame qui avait touché la communauté locale, lorsqu'une trentaine de personnes (en majorité des enfants) avaient été tuées dans l'école primaire de Sandy Hook l'année précédente, en décembre 2012. Le roman de McCann a été perçu par les enseignants comme le roman le plus à-même d'aider les élèves à appréhender leurs angoisses et leur chagrin (« to navigate the grief »⁵²). McCann a été invité en classe pour lancer l'expérience en avril 2013⁵³, et l'événement est ce qui semble avoir servi de catalyseur pour le lancement de l'association « Narrative 4 » la même année.

McCann a dit de *Let the Great World Spin* que c'était « un livre sur/de la guérison » : « in many ways it is a book about healing, and about moving on even in the most difficult times »⁵⁴. La préposition « about » renvoie d'abord aux thématiques de la guérison et du traumatisme dans le roman, mais aussi à l'effet que ce dernier peut avoir sur le lecteur, notamment si celui-ci a été victime d'un traumatisme (tout particulièrement lors des attentats du 11 septembre). Au travers de ce roman, McCann a voulu dépasser la tendance au ressassement journalistique qui a caractérisé l'après-11 septembre :

The events of [9/11] are an example of th[e] traumatic disruption to the linearity of time [...]. Television viewers around the world heard reporters [...] struggling to find words to describe what had happened [...] Although the newsrooms responded

⁵² Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

⁵³ McCann se rendait à Newtown le lendemain de notre entretien le 22 avril 2013. Les articles suivants confirment l'événement : « Irish Author's Book to Help Newtown Survivors Overcome Grief » (Anonyme, *The Journal (Ireland)*, 18 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.thejournal.ie/colum-mccann-book-newtown-connecticut-913818-Mai2013/>>) ; « Tuerie de l'école de Newtown: un roman pour panser les blessures ». (Anonyme, *TV5 Monde*, 16 mai 2013 [consulté le 17 mai 2013]. <<http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/p-1911-Tuerie-de-l-ecole-de-Newtown-un-roman-pour-panser-les-blessures.htm?&rub=5&xml=130516182353.frikk711.xml>>)

⁵⁴ Anonyme, « *Let the Great World Spin: Questions & Answers* ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit.

in the main by replaying over and over again the point of impact [...], eventually they needed to make a 'story'⁵⁵.

Dans la littérature, l'aphasie qui a suivi le choc s'explique par le fait que « la représentation présuppose non seulement une prise de conscience, mais encore une maîtrise des moyens d'expression qui permettent à l'auteur de reconstruire [...] une expérience traumatique »⁵⁶. Si le processus d'écriture a été douloureux (et l'on peut penser qu'il l'est toujours), c'est parce qu'

écrire le trauma [signifie] aussi gratter [...] par feuille de papier interposée, là où ça fait mal. En effet, transposer le trauma le faire passer de la sphère psychique à la scène scriptique, ne va pas sans réveiller, voire entretenir, le point de douleur. La « solution » de l'écriture reviendrait ainsi à trouver le remède dans le mal⁵⁷.

Revivre le traumatisme *via* l'« écriture réactionnelle »⁵⁸ (appelée ainsi parce qu'elle lui fait suite) serait donc un mal nécessaire pour le traumatisé, un passage obligé vers le rétablissement :

L'écriture sera entendue comme *modus operandi* face au traumatique, autrement dit comme praxis promouvant une posture subjective [...]. L'écriture intervient alors à titre de secours, tenant sa vertu curative du travail [...] de recomposition et de liaison psychique [...] propice, sinon à un dénouement, du moins à un relâchement des liens qui fixent le sujet à son trauma⁵⁹.

À l'évidence, cette conception contraste avec la façon dont la littérature a été perçue dans l'après-Seconde Guerre mondiale, notamment dans le discours postmoderniste qui l'a présentée comme inopérante pour retransmettre les atrocités commises : « une part de notre XX^{ème} siècle échappe au langage [...] Après [...] la Shoah, Theodor W. Adorno s'est interrogé sur la possibilité d'écrire en particulier pour le poète »⁶⁰. Selon les sceptiques postmodernistes, le caractère inénarrable du traumatisme ne peut qu'empêcher alors toute possibilité de reconstruction par l'écriture.

Colum McCann ne croit pas en cette impasse représentative de la littérature. Bien sûr, il n'y voit pas un remède miracle, mais il est convaincu qu'elle peut ouvrir la

⁵⁵ Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, *Op. Cit.*, p. xiv.

⁵⁶ Peter Kuon, *Trauma et texte*, New York, Peter Lang, 2008, p. 7.

⁵⁷ Arnaud Tellier, *Expériences traumatiques et écriture*, Paris, Anthropos, 1998, p. 6.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

voie vers la guérison : « does fiction have the ability to heal things? I doubt it. But it might show us where some of the bandages are hidden »⁶¹. Selon lui, celui ou celle qui est à l'initiative de la transmission d'histoires peut parvenir à trouver en cet acte un exutoire à la douleur. Il souligne l'importance capitale du travail des poètes tels que Seamus Heaney, Michael Longley, Ciaran Carson ou Paul Muldoon pendant les Troubles en Irlande du Nord et défend l'idée que les contributions artistiques ont été déterminantes dans la négociation du conflit : « I don't know if those poems went on to heal any of the wounds, but I have to believe that they helped, that the fact of their existence was a stay, even if an unrecognized one, against *insanity*⁶² ». Selon McCann, l'acte d'écriture permettrait d'éviter de verser dans la folie et favoriserait « une certaine intégrité psychique »⁶³. L'écriture « agirait [donc] à la manière d'un sédatif de l'angoisse [...] Elle serait en mesure de faire butée à la virtuelle folie »⁶⁴. C'est là la thèse de Georges Bataille, lequel a déclaré « ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou »⁶⁵. La fonction prophylactique de l'écriture est aussi ce qui motive Colum McCann dans son entreprise littéraire : « if I couldn't write I'd be silenced in such a strange way that I fear what I would become »⁶⁶.

Colum McCann ne se laisse pas dépasser par le caractère parfois sordide de l'existence. Plus qu'un simple pis aller, la littérature est une manière de pallier le pessimisme ambiant : « in the face of all that horrible human evidence [that we get thrown at us every single day], there is still a possibility that you can create beauty »⁶⁷.

⁶¹ Joseph Lennon, « 'The First Man to Whistle': Two Interviews with Colum McCann ». Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, *Op. Cit.*, p. 158. Notons qu'il accepte alors encore de qualifier la littérature de « fiction » dans cet entretien datant de 2008.

⁶² Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon ». *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. (nos italiques).

⁶³ Arnaud Tellier, *Expériences traumatiques et écriture*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*. Il cite ici Georges Bataille, « Sur Nietzsche : Volonté de chance ». *Œuvres Complètes* (1945), tome VI, Paris, Gallimard, 1973, p. 11.

⁶⁶ Anonyme « Take Five with Colum McCann ». *Philadelphia Free Library Blog*, 12 mars 2007 [consulté le 3 mars 2011]. <<http://libwww.library.phila.gov/blog/index.cfm?srch=3&postid=417>>

⁶⁷ Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, Art. Cit.

Cet intérêt pour la beauté et la luminosité de l'existence dans l'adversité caractérise la prose de McCann et fait de lui un écrivain que Giorgio Agamben qualifierait de « contemporain » :

Le contemporain est [aussi] celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité [...], laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté. Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à en saisir la part de l'ombre⁶⁸.

La prédilection de Colum McCann pour ceux que le récit historique ne considère pas, et son inlassable exploration des recoins les plus sombres de la société campent une écriture éminemment contemporaine. Pris dans les ténèbres les plus épaisses, il propose d'accommoder sa (et notre) vision pour parvenir à percevoir la moindre lueur, aussi distante ou minime fût-elle, de sorte qu'en contrepoint à la noirceur de l'épreuve se dessine parfois la clarté de l'espoir.

⁶⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (traduit de l'italien par Maxime Rovere), Paris, Payot, 2008, p. 19-21.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES DE COLUM MCCANN

Œuvre littéraire de McCann

1- Corpus

Romans

Songdogs (1995), Londres, Phoenix Paperback, 1998. [*Le chant du coyote* (traduit de l'anglais par Renée Kérisit), coll. « 10/18 », Paris, Editions Marval, 1996].

This Side of Brightness, Londres, Phoenix Paperback, 1998. [*Les saisons de la nuit* (traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot), coll. « 10/18 », Paris, Belfond, 1998].

Dancer, Londres, Phoenix Paperback, 2003. [*Danseur* (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre), Paris, Belfond, 2003].

Zoli, Londres, Phoenix Paperback, 2007. [*Zoli* (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre), Paris, Belfond, 2007].

Let the Great World Spin, New York, Bloomsbury, 2009. [*Et que le vaste monde poursuive sa course folle* (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre), Paris, Belfond, 2009].

TransAtlantic, New York, Bloomsbury, 2013. [*Transatlantic* (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre), Paris, Belfond, 2013].

Recueils de nouvelles

Fishing the Sloe-Black River (1994), Londres, Phoenix Paperback, 2003. [*La rivière de l'exil* (traduit de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky, coll. « 10/18 », Paris, Belfond, 1999].

Everything in this Country Must (2000), Londres, Phoenix Paperback, 2001. [*Ailleurs en ce pays* (traduit de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky), coll. « 10/18 », Paris, Belfond, 2001].

2- Autres textes

Edition d'un recueil de nouvelles

The Book of Men (éd.), New York, Picador, 2013. [*Etre un homme* (éd.), Paris, Belfond, 2014].

Nouvelles hors recueil

« Tresses ». CARTY, Ciaran et BOLGER, Dermot (éd.), *The Hennessy Book of Irish Fiction*, Dublin, New Island Books, 1995, p. 60-69.

- « The First Snow ». *Grand Street*, n°63, 1998, p. 72-83.
- « As Kingfishers Catch Fire ». *Story Magazine*, vol. 45, n°2, (printemps 1997), New York, F&W Publications, 1999, p. 30-37.
- « Sumac ». *Story Magazine*, vol. 47, n°2, printemps 1999, New York, F&W Publications, 1999, p. 104-106.
- « All That Rises, All That Falls ». *Esquire*, décembre 2003 [consulté le 31 mai 2013]. <http://www.esquire.com/features/best-n-brightest-2003/ESQ1203-DEC_B&BWRITERS_rev_?click=main_sr>
- « As If There Were Trees ». FRAWLEY, Oona (éd.), *New Dubliners*, Dublin, New Island, 2005, p. 53-60.
- « What Is It Called, Your Country Behind the Mountain? ». MARCUS, David (éd.), *The Faber Book of Best New Irish Short Stories 2004-2005*, Londres, Faber and Faber, 2005, p. 257-258.
- « Aisling ». O'CONNOR, Joseph (éd.), *New Irish Short Stories*, Londres, Faber and Faber, 2011, p. 182-186.
- « Ice ». *Esquire*, vol. 157, n°6-7, juin-juillet 2012, p. 128-132.
- « What Time Is It Now Where You Are? ». *The Washington Post*, 14 novembre 2013 [consulté le 13 juillet 2015]. <http://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/fiction-issue-what-time-is-it-now-where-you-are-by-colum-mccann/2013/11/14/157997fa-3b37-11e3-a94f-b58017bfee6c_story.html>
- « Gone ». *The Byliner*, mars 2014 [consulté le 3 juillet 2014]. <<https://www.byliner.com/read/colum-mccann/gone--4>>
- « Sh'khol ». *Zoetrope: AllStory*, vol. 18, n°3, automne 2014 [consulté le 4 septembre 2015] http://www.allstory.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=533
- « The Word Shed ». *The New Yorker*, 22 décembre 2014 [consulté le 24 décembre 2014]. <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/12/22/word-shed>>
- « Treaty: Torture and Forgiveness ». *Esquire*, août 2015 [consulté le 4 septembre 2015]. <<http://classics.esquire.com/treaty>>

Réflexions critiques de McCann sur la littérature

1- Articles de presse

- « I Am Here to Live Out Loud ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/zola.htm>>
- « Things Come Together, Things Fall Apart ». *PENAmerica*, 23 juin 2008 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.pen.org/nonfiction-essay-transcript/things-come-together-things-fall-apart>>

2- Contributions à des ouvrages collectifs, introductions et avant-propos

- « Ben Kiely: Let Us Hear Him ». KIELY, Benedict, *The Collected Stories of Benedict Kiely*, Londres, Methuen, 2001, p. i-xvii.

« Foreword ». MAIAKOWSKI, Vladimir, *My Discovery of America* (traduit du russe par Neil Cornwell), Londres, Hesperus Press ltd, 2005, p. vii-x.

« The Heavens Be in his Bed ». *Irish University Review – Special Issue on Benedict Kiely*, vol. 38, n°1, printemps/été 2008, p. 64-71.

« Anonymity ». Villa Genet / *Le Monde* (éd.) *The Novelist's Lexicon: Writers on Words that Define Their Work*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 4-5.

« Introduction ». CAIRNS, Clem et WALTON, Julia (éd.), *The Fish Anthology 2009: Ten Pint Ted and Other Stories and Poems*, Bantry, Co. Cork et Durrus, Fish Publishing, 2009, p. i-ii.

« Preface ». HEMON, Aleksandar (éd.), *Best European Fiction 2011*, Dalkey, Dalkey Archive Press, 2010, p. 1-4.

« Foreword ». KIMBALL, George et SCHULIAN, John (éd.), *At the Fights: American Writers on Boxing*, New York, The Library of America, 2012, p. xi-xiii.

« Foreword ». SCRANTON, Roy et GALLAGHER, Matt (éd.), *Fire and Forget: Short Stories from the Long War*, Boston, Da Capo Press, 2013, p. vii-xii.

« Préface » (traduite de l'anglais par Christine Spadaccini). CHEREL, Guillaume, *Sur la route again : aux États-Unis avec Kerouac*, Paris, Transboréal, 2013, p. 9-10.

« Foreword: Splitting the Atom ». BROWN, Terence (éd.), *James Joyce: Dubliners – Centennial Edition* (1914), Londres, Penguin, 2014, p. ix-xv.

« A Meeting, by Wendell Berry ». HOLDEN, Anthony et HOLDEN, Ben (éd.), *Poems That Make Grown Men Cry*, New York, Simon and Schuster, 2014, p. 219-220.

Réflexions critiques de McCann sur la société

1- Articles de presse en langue originale

« Ten Days to Killarney ». *The Irish Times*, 14 juillet 1994, p. 13.

« An Irishman in Harlem ». *The Irish Times*, 10 août 1996 [consulté le 23 mai 2011]. <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-24970077.html>>

« The Mole People ». *The Irish Times*, 27 septembre 1997, p. 60.

« Today, Ireland is not What Most Americans Think It Is ». *The Baltimore Sun*, 4 mars 2001 [consulté le 3 avril 2012]. <http://articles.baltimoresun.com/2001-03-04/entertainment/0103040345_1_ireland-irish-pubs-pence>

« The Craic: Are All the Bad Planes Gone, Dad? ». *The Irish Voice*, 25 septembre 2001 [consulté le 4 mars 2011]. <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-79370391.html>>

« The Real Life of Anna V. ». *The New York Times*, 24 février 2002 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.nytimes.com/2002/02/24/magazine/lives-the-real-life-of-anna-v.html>>

« Burning from the Inside Out ». *The Irish Independent*, 10 septembre 2006 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/825>>

- « Tragic Tales and Sounds of Silence, What I Love About New York ». *The Financial Times*, 25 novembre 2006 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.ft.com/cms/s/0/18804c4c-7bad-11db-b1c6-0000779e2340.html#axzz2UmVRqC6X>>
- « No Place Like Home ». *The New York Times*, 31 décembre 2006 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00EED61F31F932A05751C1A9609C8B63>>
- « Gypsies Put EU to the Test ». *The Boston Globe*, 9 janvier 2007 [consulté le 12 septembre 2009]. <http://www.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2007/01/09/gypsies_put_eu_to_the_test/>
- « Destination, Gypsy Europe ». *Salon*, 10 janvier 2007 [consulté le 17 septembre 2009]. <http://www.salon.com/books/literary_guide/2007/01/10/gypsy/>
- « Wild Irish Roads ». *The Los Angeles Times*, 17 mars 2007 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://articles.latimes.com/2007/mar/17/opinion/oe-mccann17>>
- « Sounds of Silence in Northern Ireland ». *The New York Times*, 8 mai 2007 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9405E2D81631F93BA35756C0A9619C8B63>>
- « Thank You Obama: At Last I'm Proud to Be an American ». *The Daily Mail*, 7 novembre 2008, p. 12.
- « My Week ». *Times Online*, 17 janvier 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/ireland/article5537778.ece>>
- « Better World for our Children does not have to be a Fiction ». *The Irish Independent*, 21 janvier 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.independent.ie/opinion/analysis/better-world-for-our-children-does-not-have-to-be-a-fiction-1608217.html>>
- « Looking for the Rozziner ». *Granta*, hiver 2009, n°109, p. 82-89.
- « Bloomsday Reflections ». *The New York Times*, 16 juin 2009 [consulté le 16 février 2014]. <http://www.nytimes.com/2009/06/16/opinion/16mccann.html?ref=opinion&_r=0>
- « But Always Meeting Ourselves ». *The New York Times*, 16 juin 2009 [consulté le 3 juillet 2009]. <<http://www.nytimes.com/2009/06/16/opinion/16mccann.html>>
- « Titles of the Times ». *The New York Times*, 26 décembre 2009 [consulté le 15 décembre 2012]. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/opinion/27mccann.html?_r=0>
- « Stories Are Here to Be Told ». *The Guardian*, 5 septembre 2009 [consulté le 2 octobre 2014]. <<http://www.theguardian.com/books/2009/sep/05/colum-mccann-author>>
- « Do National Writers Still Exist? ». *The Daily Beast*, 28 novembre 2010 [consulté le 19 août 2013]. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2010/11/28/colum-mccann-the-european-novel-goes-american.html>>
- « Dessert ». *The New Yorker*, 12 septembre 2011 [consulté le 2 novembre 2011]. <<http://www.newyorker.com/magazine/2011/09/12/dessert-colum-mccann>>
- « The World Made Flesh ». *The American Scholar*, hiver 2011 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://theamericanscholar.org/the-word-made-flesh/#.UacnokCePoI>>

- « 2011, The Year in Pictures (text by Colum McCann) ». *The New York Times*, 22 décembre 2011 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.nytimes.com/interactive/2011/12/25/sunday-review/2011-pictures-of-the-year.html>>
- « My Ugly Lovely Town: An Essay by Colum McCann ». *The Stinging Fly*, vol. 2, n°20, hiver 2011/2012 [consulté le 28 juin 2013]. <<http://www.stingingfly.org/sample/my-ugly-lovely-town---essay-colum-mccann>>
- « What Baseball Does to the Soul ». *The New York Times*, 30 mars 2012 [consulté le 30 mai 2013]. <http://www.nytimes.com/2012/04/01/opinion/sunday/what-baseball-does-to-the-soul.html?pagewanted=all&_r=0>
- « How I Dress Now ». *Esquire*, vol. 159, n°2, février 2013, p. 50.
- « Irish Identity is Work of Art, Not Political Expediency ». *The Irish Times*, 16 mars 2013 [consulté le 10 mai 2015]. <<http://www.irishtimes.com/culture/heritage/irish-identity-is-work-of-art-not-political-expediency-1.1327776>>
- « Remembering an Easter Miracle in Northern Ireland ». *The New York Times*, 30 mars 2013 [consulté le 30 mars 2013]. <<http://www.nytimes.com/2013/03/31/sunday-review/remembering-an-easter-miracle-in-northern-ireland.html>>
- « The Home Place: Coming Home ». *The Irish Times*, 28 septembre 2013 [consulté le 13 juillet 2015]. <<http://www.irishtimes.com/culture/the-home-place-coming-home-colum-mccann-1.1542691>>
- « Robbie Keane: A Poem by Colum McCann ». *Major League Soccer – YouTube*, 25 octobre 2013 [consulté le 4 juillet 2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=TcuM-6FQ_Pw>
- « What I've Learned About Being a Man ». *Esquire*, 5 novembre 2013 [consulté le 17 juin 2014]. <<http://www.esquire.com/blogs/culture/colum-mccann-book-of-men>>
- « Northern Ireland's Peace is Delicately Poised: It Needs to Look Forward ». *The Guardian*, 16 mai 2014 [consulté le 2 juin 2014]. <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/may/16/northern-ireland-peace-anniversary-troubles-dublin-monaghan>>
- « Ireland's Troubled Peace ». *The New York Times*, 15 mai 2014 [consulté le 2 juin 2014]. <http://www.nytimes.com/2014/05/16/opinion/irelands-troubled-peace.html?_r=0>
- « A Love Letter to Ireland ». *Travel and Leisure*, 22 avril 2015 [consulté le 23 avril 2015]. <<http://www.travelandleisure.com/articles/ireland-colum-mccann>>
- « Sarajevo, How with This Rage Shall Beauty Hold a Plea? ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/media/newspapersmagazines.htm>>
- « Beneath the Streets of New York: When Poverty Drives People Below ». *Literary Hub*, 8 septembre 2015 [consulté le 24 septembre 2015]. <<http://lithub.com/colum-mccann-beneath-the-streets-of-new-york/>>

2- Articles traduits pour la presse française

« Nous revenons aujourd'hui au pays des mythes ». *Le Figaro* (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre), 30 juillet 2008 [consulté le 7 mai 2009]. <<http://www.lefigaro.fr/livre/2008/07/17/03005/2008077ARTFIG00547-colum-mccann-nous-revenons-aujourd-hui-au-pays-des-mythes-.php>>

« L'homme du Bar de la dernière chance » (traduit de l'anglais par Edith Ochs). *Libération*, 19 janvier 2009 [consulté le 4 avril 2009]. <<http://www.liberation.fr/un-reve-d-amerique/0101167599-l-homme-du-bar-de-la-derniere-chance>>

3- Contributions à des ouvrages collectifs, introductions et avant-propos

« Reason 63, Obama Expanded the Lungs of Our Ongoing Identity ». *90 days 90 Reasons: Thank You Obama*, date inconnue [consulté le 31 mai 2013]. <<http://90days90reasons.com/63.php>>

« A Man of Two Countries ». LOGUE, Paddy (éd.), *Being Irish, Personal Reflections on Irish Identity Today*, Dublin, Oak Tree Press, 2000, p. 138-141.

« An Imagined Elsewhere, The City of Cities ». PERICOLI, Matteo, *World Unfurled*, San Francisco, Chronicle Books, 2008, p. 1-8.

« Introduction ». MAILER, Norman, « *Moonfire: the Epic Journey of Apollo 11*, Los Angeles, Taschen, 2009, p. 12.

ENTRETIENS AVEC COLUM MCCANN

Entretiens en langue originale retranscrits

ANONYME, « Interview with Colum McCann ». *The Stinging Fly*, printemps/été 2001 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://stingingfly.org/content/interview-colum-mccann>>

ANONYME, « Take Five with Colum McCann ». *The Philadelphia Free Library Blog*, 12 mars 2007 [consulté le 3 mars 2011]. <<http://libwww.library.phila.gov/blog/index.cfm?srch=3&postid=417>>

ANONYME, « Trusting the Distance: Q & A with National Book Award Winner Colum McCann ». *The Culture Concordance*, 12 décembre 2009 [consulté le 24 novembre 2013]. <<http://thecultureconcordance.wordpress.com/tag/colum-mccann/>>

ANONYME, « Author of *Let the Great World Spin* Discusses his National Book Award-winning Novel Ahead of the Bookworm International Literary Festival ». *City Week End Beijing Blog*, mars 2010 [consulté le 10 mai 2011]. <<http://www.cityweekend.com.cn/beijing/articles/blogs-beijing/beijing-book-club/colum-mccann-interview-author-of-let-the-great-world-spin-discusses-his-national-book-award-winning-novel-ahead-of-the-bookworm-intl-literary-festival/>>

ANONYME, « Author Interview, Colum McCann on *TransAtlantic* ». *The Library Thing Blog*, 22 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.librarything.com/blogs/librarything/2013/05/author-interview-colum-mccann-on-transatlantic/>>

ANONYME, « A Journey Through Time and Space ». *The Economist*, 21 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://www.economist.com/blogs/prospero/2013/06/qa-colum-mccann>>

ANONYME, « *Everything in This Country Must: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/everything.htm>>

ANONYME, « *Let the Great World Spin: Questions & Answers* ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/LTGWSinterview.htm>>

ANONYME, « *This Side of Brightness: Interview* ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/brightness.htm>>

BIRNBAUM, Robert, « Colum interviewed by Robert Birnbaum, Identity Theory ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/birnbaum.htm>>

BIRNBAUM, Robert, « Birnbaum vs. Colum McCann ». *Morning News*, mai 2007 [consulté le 3 août 2010]. <http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/colum_mccann.php>

BOLICK, Katie, « Some Strange Vessel ». *Atlantic Online*, 16 juillet 1998 [consulté le 22 mai 2013]. <<http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/factfict/ff9807.htm>>

CAZENTRE, Don, « Colum McCann: Irish Writer Through and Through Kicks Off 2015 Gifford Lecture Series ». *Syracuse.com*, 13 septembre 2015 [consulté le 14 septembre 2015]. <http://www.syracuse.com/entertainment/index.ssf/2015/09/colum_mccann_an_irish_writer_through_and_through_kicks_off_2015_gifford_lecture.html>

CHAKRABARTI, Meghan, « Colum McCann On His New Novel, History and Healing After Sandy Hook ». *Radio Boston*, 24 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://radioboston.wbur.org/2013/06/24/colum-mccann-on-transatlantic>>

DEIGNAN, Tom, « The CRAIC: Notes from the New Irish ». *The Irish Voice*, 21 mars 2000 [consulté le 27 mars 2015]. <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-79296791.html>>

DUNN, Adam, « Interview with Colum McCann ». *The San Francisco Chronicle*, 5 juillet 2009 [consulté le 22 mai 2013]. <<http://www.sfgate.com/books/article/Interview-with-Colum-McCann-3293072.php>>

ENGLISH, Bridget, « Imagining the Unknown ». *Irish America*, février/mars 2007 [consulté le 21 mai 2013]. <<http://irishamerica.com/2007/02/imagining-the-unknown/>>

GALLAGHER-WEISMAN, Annette, « Irish novelist Colum McCann uses 9/11-based *Let the Great World Spin* to relate basic truths ». *The Tampa Bay Times*, 24 juillet 2009 [consulté le 2 avril 2013]. <<http://www.tampabay.com/features/books/article1020572.ece>>

GARDEN, Alison, « ‘Making it up to tell the truth’: An interview with Colum McCann ». *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*, vol. 1, n°18, mai 2014, p. 1-19.

GOODALL, Jackie, « Colum McCann Interview with Listowel Writers' Week ». *Writers Week Listowel*, 20 avril 2013 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://writersweek.ie/writer-interviews/colum-mccann-interview-with-listowel-writers-week>>

HAYES, Michael, « Zoli, Interview with Colum McCann ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/hayes.htm>>

HEMON, Aleksandar, « McCann and Hemon, A Good Story is Facts, Imagination and Language Rolled into a Tight, Bouncing Ball ». *The Guardian*, 1 juillet 2003 [consulté le 22 mai 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2003/jul/01/fiction>>

_____, « Colum McCann and Aleksandar Hemon, the Writer Sees in the Dark Corners Swept Clean by Historians ». *The Guardian*, 30 juin 2003 [consulté le 22 mai 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2003/jun/30/fiction>>

_____ et McCann, Colum, « Literature has been reduced to writing, writers to irrelevant experts ». *The Guardian*, 2 juillet 2003 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.theguardian.com/books/2003/jul/02/fiction>>

_____, « Aleksandar Hemon [Bosnian Novelist] in Conversation with Colum McCann [Irish Novelist] ». *The Believer Magazine*, janvier 2010 [consulté le 3 août 2010]. <http://www.believermag.com/issues/201001/?read=interview_hemon_mccann>

HUGHES, Carolyn T., « The Adventurist, Interview with Colum McCann ». *Poets and Writers*, vol. 35, n°1, janvier/février 2007, p. 48-54.

JOHNSTON, Bret Anthony, « National Book Award Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 22 mai 2013]. <<http://colummccann.com/interviews/this-side-of-brightness-interview>>

KACHKA, Boris, « Novelist Colum McCann on *Let the Great World Spin* and the 9/11 'Grief Machine' ». *The New York Mag*, juin 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <http://nymag.com/daily/entertainment/2009/06/novelist_colum_mccann_on_lett.html>

KLAY, Phil, « Colum McCann Talks New Novel *TransAtlantic* and Narrative 4 ». *The Book Beast*, 14 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2013/06/14/colum-mccann-talks-new-novel-transatlantic-and-narrative4.html>>

LACHER, Irene, « Colum McCann on 'Journeys by Heroes' ». *The Los Angeles Times*, 24 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.latimes.com/features/books/jacketcopy/la-ca-jc-conversation-20130526,0,1377465.story>>

LENNON, Joseph, « An Interview with Fiction Writer Colum McCann ». *Poets and Writers*, 14 mars 2003 [consulté le 18 septembre 2009]. <http://www.pw.org/content/interview_fiction_writer_colum_mccann>

_____, « 'A Country of Elsewheres' – An Interview with Colum McCann », dans *New Hibernia Review*, vol. 16, n°2, été 2012, p. 98-111.

MAUDET, Cécile, « Deux entretiens avec Colum McCann ». *Transatlantica*, 9 juillet 2014 [consulté le 11 septembre 2015]. <<http://transatlantica.revues.org/6940>>

MAUGHAN, Philip, « Colum McCann: “What Could be Worse than Being Called a Historical Novelist?” ». *New Statesman*, 4 juillet 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://www.newstatesman.com/culture/2013/07/colum-mccann-what-could-be-worse-being-called-historical-novelist>>

MCCAFFREY, Laura, « Zoli Interview ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/zoli.htm>>

MCCANN, Colum, « Adventures in the Skin Trade, A Conversation with Michael Ondaatje ». *Site officiel de Colum McCann*, mai 2008 [consulté le 20 mai 2013]. <<http://www.colummccann.com/interviews.htm>>

_____, « Conversation with Sasha Hemon ». *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.colummccann.com/interviews/hemon.htm>>

MEADE, Declan, « *Dancer* Interview: Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly* Magazine ». *Site officiel de Colum McCann*, 2003 [consulté le 13 avril 2011]. <<http://www.colummccann.com/interviews/dancer.htm>>

METCALFE, Anne, « Small Talk, Colum McCann ». *The Financial Times*, 29 août 2009 [consulté le 3 mars 2011]. <<http://www.ft.com/cms/s/2/7ea126ca-9362-11de-b146-00144feabdc0.html#axzz1FWZoigqA>>

MICHOD, Alec, « The *Rumpus* Interview With Colum McCann ». *The Rumpus*, 4 juin 2013 [consulté le 3 mars 2014]. <<http://therumpus.net/2013/06/the-rumpus-interview-with-colum-mccann/>>

O'DOHERTY, Cahir, « Colum McCann Talks about Winning the National Book Award ». *Irish Central*, 25 novembre 2009 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.irishcentral.com/news/Colum-McCann-talks-about-winning-the-National-Book-Award-73688192.html?page=2>>

PACKARD, Gabriel, « Great Instincts, Interview with Colum McCann ». *The Writer Magazine*, 7 septembre 2011 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.writermag.com/en/Articles/2011/09/Great%20instincts%20Interview%20with%20Colum%20McCann.aspx>>

RANDOM HOUSE, « *Let the Great World Spin*, Interview Conducted by Bret Anthony Johnston ». *National Book*, date inconnue [consulté le 31 mai 2013]. <http://www.nationalbook.org/nba2009_f_mccann_interv.html#.UacMdkCePoI>

RUSKIN, Zack, « As if Guns and Testosterone Rule the World: An Interview with Colum McCann ». *The Millions*, 19 juin 2013 [9 juillet 2013]. <<http://www.themillions.com/2013/06/as-if-guns-and-testosterone-rule-the-world-an-interview-with-colum-mccann.html>>

SANTEL, James, « Funambulism, An Interview with Colum McCann ». *The Los Angeles Book Review*, 12 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://lareviewofbooks.org/article.php?type=&id=1754&fulltext=1&media=#article-text-cutpoint>>

_____, « The Weight of History: Colum McCann's *TransAtlantic* ». *The Los Angeles Book Review*, 12 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://lareviewofbooks.org/article.php?id=1753>>

SILVERBLATT, Michael, « Bookworm – Colum McCann’s *Dancer* ». *KCRW*, 13 mars 2003 [consulté le 3 juin 2013]. <http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw030313colum_mccann>

_____, « Bookworm – Colum McCann’s *Zoli* ». *KCRW*, 22 mars 2007 [consulté le 3 juin 2013]. <http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw070322colum_mccann>

SWANTKOWSKI, Melissa, « Interview With Colum McCann ». *Bodega Magazine: Your Literary Cornerstore*, date inconnue [consulté le 15 février 2015]. <<http://www.bodegamag.com/articles/81-interview-with-colum-mccann>>

TEWSLEY, John, « Colum McCann Visits Northern Michigan for National Writers Series ». *My North*, 29 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.mynorth.com/My-North/Mai-2013/Colum-McCann-Visits-Northern-Michigan-For-National-Writers-Series/>>

THE NEW YORKER TEAM, « September 11th: Ten Years, With Colum McCann ». *The New Yorker*, 6 septembre 2011 [consulté le 6 septembre 2011]. <<http://www.newyorker.com/news/news-desk/september-11th-ten-years-with-colum-mccann>>

THOMPSON, Neil, « Colum McCann on *TransAtlantic*: How I Wrote it ». *The Huffington Post*, 6 novembre 2013 [consulté le 3 juin 2014]. <http://www.huffingtonpost.com/2013/06/11/colum-mccann-transatlantic_n_3417961.html>

TREISMAN, Deborah, « This Week in Fiction, Colum McCann ». *The New Yorker*, 9 avril 2012 [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/04/this-week-in-fiction-colum-mccann.html>>

WEICH, Dave, « There Goes Colum McCann, Telling His Bonfire Stories Again ». *Powells*, 3 janvier 2008 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.powells.com/authors/mccann.html>>

Entretiens retranscrits traduits en français

ANONYME, « Colum McCann revisite le 11 septembre ». *Le Parisien*, 30 août 2009 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/colum-mccann-revisite-le-11-septembre-30-08-2009-620702.php>>

BOURMEAU, Sylvain, « Wild a Heart, Extrait d’un entretien entre Sylvain Jim Harrison et Colum McCann ». *Le Blog de Caroline Jaymond sur Jim Harrison*, décembre 1998 [consulté le 22 mai 2013]. <<http://jimharrison.free.fr/EntretienMcCann.htm>>

CHAUDEY, Marie, « Interview : Colum McCann, le prêtre qui se fit funambule ». *L’Hebdo*, 6 août 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.lavie.fr/l-hebdo/une/article/1447-colum-mccann-le-pretre-qui-se-fit-funambule/retour/11/hash/47dcbf56bb/html>>

CHEREL, Guillaume, « Entretien avec Colum McCann ». *Regards*, 1^{er} novembre 1998 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/entretien-avec-colum-mccann,1116>>

CLAVEL, André, « Colum McCann sur le fil ». *L'Express*, 20 septembre 2009 [consulté le 20 septembre 2009]. <<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/09/05/01006-20090905ARTFIG00002--sur-le-fil-.php>>

FALCONNIER, Isabelle, « Colum McCann, l'exil est notre histoire ». *Payot (Site officiel de la maison d'édition)*, septembre 2009 [consulté le 29 septembre 2009]. <<http://www.payot.ch/fr/nosLivres/selections/payot-hebdo/meilleurs-livres-rentree-200709/entretien.html>>

JACOB, Didier, « Je suis devenu écrivain en pédalant », dans *Le Nouvel Observateur*, n°2595, 31 juillet 2014, p. 62-64.

_____, « Pendant six mois, j'ai été une prostituée afro-américaine de 17 ans », dans *Le Nouvel observateur*, 21 août 2014 [consulté le 22 août 2014]. <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140804.OBS5479/pendant-six-mois-j-ai-ete-une-prostituee-afro-americaine-de-17-ans.html>>

LAVISSALLES, Natalie, « McCann, la piste de l'étoile ». *Libération*, 28 août 2003 [consulté le 23 avril 2009]. <<http://www.liberation.fr/livres/010123017-mccann-la-piste-de-l-etoile>>

LEBOEUF, Sophie, « Interview de Colum McCann ». *Évène*, septembre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.evene.fr/livres/actualite/et-que-le-vaste-monde-poursuive-sa-course-folle-colum-mccann-2266.php>>

LEGEMBLE, Benoît, « Politique de la lisière ». *Le Matricule des anges*, n°108, novembre/décembre 2009, p. 26-31.

PUJAS, Sophie, « Colum McCann, L'espoir est un acte de bravoure ! ». *Le Point*, 25 septembre 2009 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2009-09-25/colum-mccann-l-espoir-est-un-acte-de-bravoure/1038/0/380501>>

SIMON, Geneviève, « Un funambule, deux tours, deux témoins ». *La libre (Belgique)*, 21 septembre 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.lalibre.be/culture/livres/article/530268/un-funambule-deux-tours-des-temoins.html>>

UNGEMUTH, Nicolas, « Colum McCann sur le fil ». *Le Figaro*, 4 septembre 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/09/05/01006-20090905ARTFIG00002--sur-le-fil-.php>>

Entretiens en langue originale non retranscrits

ANONYME, « Colum McCann *Let the Great World Spin* Première », parties 1-6. *YouTube*, 19 juillet 2008 [consulté le 2 juin 2013].

<<https://www.youtube.com/watch?v=tKieCztRyJ8>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=febReL-Urvq>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=RCLr22mwa7w>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=xSAbU1IQYCg>>

<https://www.youtube.com/watch?v=CETRH4zp_nQ>

<<https://www.youtube.com/watch?v=qYZ76wbEBR4>>

ANONYME, « Lifting a Pint with Colum McCann ». *YouTube*, 17 juillet 2009 [consulté le 23 juin 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=Gpl_GL8gzso>

ANONYME, « 2009 National Book Awards ». *Site officiel de Colum McCann*, 30 novembre 2009 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://colummccann.com/media/video/>>

ANONYME, « Colum McCann Reads Opening Lines from our Ten Best Books of June ». *Omniblog*, 18 juin 2012 [consulté le 2 juin 2012]. <<https://www.youtube.com/watch?v=rp1vk3Nkhw0>>

ANONYME, « Colum McCann: By the Book ». *The New York Times*, 19 juin 2014 [consulté le 25 juin 2014]. <http://www.nytimes.com/2014/06/22/books/review/colum-mccann-by-the-book.html?_r=0>

ANONYME, « Colum McCann – *TransAtlantic* ». *Wat.TV*, date inconnue [consulté le 12 novembre 2013]. <http://www.wat.tv/video/colum-mccann-transatlantic-6fdj1_2iyntl_.html>

ASPEN INSTITUTE, « “Voices in my Head” with Assaf Gavron and Colum McCann ». *YouTube*, 13 juillet 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=yBZ4VA5FA4I>>

BERKLEY CENTER, « Colum McCann on the Separation of Literature and Politics ». *YouTube*, 4 juin 2014 [consulté le 5 juillet 2014]. <<https://www.youtube.com/watch?v=NhG8IIIgWGc>>

BLOOMSBURY PUBLISHING, « Colum McCann – *Let the Great World Spin* ». *YouTube*, date inconnue [consulté le 30 mai 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=kAMZSpHfURg>>

BOSTON COLLEGE, « Colum McCann Reads from His Novel ». *ForaTV*, date inconnue [consulté le 3 juin 2013]. <http://fora.tv/2007/11/01/Colum_McCann_Reads_from_His_Novel>

BROWN, Jeffrey, « In *TransAtlantic*, Colum McCann Uses Fiction to Access Texture of History ». *PBS*, 8 juillet 2013 [consulté le 2 juin 2014]. <http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-july-dec13-mccann_07-08/>

CHANNER, Colin, « American Literature and New York’s Redemption : an Interview between Colum McCann and Colin Channer ». *Radio Open Source*, 7 avril 2010 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.radioopensource.org/colum-mccann-american-literature-and-new-yorks-redemption/>>

COLUMBUS LIBRARY, « 2010 Celebration of Learning ». *YouTube*, 5 novembre 2010 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=0ey6m6Crs2M>>

CONAN, Neil, « Colum McCann Links Communities with Storytelling ». *NPR – Talk of the Nation*, 26 juin 2012 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.npr.org/2012/06/26/155777836/colum-mccann-links-communities-with-storytelling>>

COOPER, Matt, « The Last Word, *TransAtlantic* ». *Today FM*, 31 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://media.todayfm.com/podcast/74121>>

DORGAN, Theo, « Engaging Colum McCann Interview ». *YouTube*, 15 octobre 2009 [consulté le 1^{er} novembre 2009]. <<http://www.youtube.com/watch?v=LAd7Uy0DD1M>>

DUBLIN CITY LIBRARIES, « International Impac Dublin Library Award Winner Speech 2011 ». *YouTube*, 14 juillet 2011 [consulté le 3 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=m1cSYkAce5w>>

ETONNANTS VOYAGEURS, « Le clan des irlandais : Colum McCann et Paul Lynch ». *Site officiel des Etonnants voyageurs*, 9 juin 2014 [consulté le 2 juillet 2014]. <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article18614>>

FRANK, David, « The 9/11 Decade: Colum McCann ». *The New York Times*, 8 septembre 2011 [consulté le 3 juillet 2014]. <<http://www.nytimes.com/video/arts/10000001041337/colum-mccann.html>>

FRANKLIN, Marcia, « Dialogue – Colum McCann ». *Idaho Public Television*, 12 août 2011 [consulté le 23 avril 2013]. <<http://video.idahoptv.org/video/2174106970/>>

FROSTRUP, Mariella, « Open Book, Mental Health and Fiction – Colum McCann ». *BBC Radio 4*, 26 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b01slrjc/Open_Book_Colum_McCann_on_his_novel_TransAtlantic_mental_health_and_fiction/>

HOCoPOLITSo, « The Writing Life – National Award Winner Colum McCann Talks of Journalism and Fiction ». *YouTube*, 19 avril 2012 [consulté le 3 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=hX2r931Hn0A>>

HOLDENGRABER, Paul, « National Book Award-winning Novelist on the Paul Holdengraber Show ». *YouTube*, 3 février 2012 [consulté le 23 avril 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=R9m-ztG67Xw>>

INSKEEP, Steve, « WTC Provides Back Story for Colum McCann's 'Spin' ». *NPR: The Morning Edition*, 27 novembre 2009 [consulté le 1^{er} juin 2013]. <<http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=120846170>>

IRELAND AM, « Colum McCann ». *TV3 Ireland*, 21 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <http://www.tv3.ie/ireland_am_video.php?locID=1.65.74&video=63144>

KELLOGG, Carolyn, « Steven Colbert and Colum McCann talk '50 Shades' and James Joyce ». *The Los Angeles Times*, 13 août 2013 [consulté le 21 août 2013]. <<http://www.latimes.com/features/books/jacketcopy/la-et-jc-steven-colbert-colum-mccann50-shades-james-joyce-20130813,0,5622974.story>>

KENNY, Pat, « Today with Pat Kenny, Colum McCann ». *RTE Radio 1*, 20 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.rte.ie/radio/utills/radioplayer/rteradioweb.html#!rii=9%3A20203989%3A133%3A20%2D05%2D2013%3A>>

LOUISIANA CHANNEL, « What *Ulysses* Did to Me ». *YouTube*, 9 janvier 2014 [consulté le 3 juillet 2014]. <<https://www.youtube.com/watch?v=DcAzIzU43zE>>

LOPATE, Leonard, « The Leonard Lopate Show – The Story of a Gypsy ». *WNYC*, 9 janvier 2007 [consulté le 10 mai 2009]. <<http://www.wnyc.org/shows/lopate/2007/jan/09/the-story-of-a-gypsy/>>

_____, « The Leonard Lopate Show – Colum McCann's *TransAtlantic* ». *WNYC*, 3 juin 2009 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.wnyc.org/shows/lopate/2013/jun/03/colum-mccanns-transatlantic/>>

MUZZIO, Doug (for *Cuny TV*), « City Talk – Colum McCann, Author of *Let the Great World Spin* ». *YouTube*, 1^{er} décembre 2010 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=oMFwLRdr1Zk>>

NATIONAL WRITERS SERIES, « An Evening with Colum McCann ». *National Writers Series website*, 6 juin 2013 [consulté le 8 juin 2013]. <<http://nationalwritersseries.org/programs/an-evening-with-colum-mccann/>>

PENAMERICAN CENTER, « History and the Truth of Fiction ». *PENAmerica*, 2007 [consulté le 3 juin 2009]. <<http://www.pen.org/book/history-and-the-truth-of-fiction>>

_____, « Is Non Fiction Literature? ». *YouTube*, 22 octobre 2009 [consulté le 13 mars 2010]. <<http://www.youtube.com/watch?v=D4Iscx4xi7k>>

_____, « Roddy Doyle in Conversation with Colum McCann ». *YouTube*, 4 mai 2010 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=0ahZCJ8yhv8>>

_____, « A Conversation Between Colum McCann and Aleksandar Hemon ». *YouTube*, 5 août 2010 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=cLfECgqhXlk>>

_____, « Aleksandar Hemon and Colum McCann in Conversation ». *YouTube*, 29 mars 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.pen.org/audio/aleksandar-hemon-colum-mccann-conversation>>

PLUMTV, « Author Colum McCann ». *YouTube*, 17 juin 2008 [consulté le 3 mars 2010]. <<https://www.youtube.com/watch?v=qLjTQlOnZ-c>>

REHM, Diane, « The Diane Rehm Show – *Let the Great World Spin* by Colum McCann ». *NPR*, 29 juin 2009 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://thedianerehmshow.org/shows/2009-06-29/colum-mccann-let-great-world-spin-random-house>>

ROSE, Charlie « Irish Author Colum McCann on Novel *TransAtlantic* ». *Bloomberg TV*, date inconnue [consulté le 5 juin 2014]. <http://www.bloomberg.com/video/irish-author-colum-mccann-on-novel-transatlantic-3FzGNN5wSEm_yECc4Z5Qyg.html>

SELECTED SHORTS, « Cocktails and Chatter, Colum McCann and Edna O'Brien ». *YouTube*, 6 juin 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=-aoKL3NsU7U>>

THE IRELAND FUNDS, « Colum McCann Accepting the Ireland Funds Literary Award 2011 ». *YouTube*, 6 juillet 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=-QAqsF52Arg>>

THE NEW YORK STATE WRITERS INSTITUTE, « Colum McCann at the New York State Writers Institute in 2003 ». *YouTube*, 9 avril 2009 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Yb-uO1qXeLs>>

THE NEW YORK TIMES STAFF, « Artists Reflect on September 2011–Colum McCann ». *YouTube*, 9 septembre 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=VC-9HZbn5XU>>

THE WEEK STAFF, « Colum McCann's 6 Favorite Books From His Youth ». *The Week*, 22 juin 2014 [consulté le 25 juin 2014]. <<http://theweek.com/article/index/263407/colum-mccanns-6-favorite-books-from-his-youth>>

THOMPSON, Neal, « Interview with National Book Award Winner Colum McCann ». *YouTube*, 22 novembre 2009 [consulté le 2 juin 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=9AYqR4T_fp4>

TREISMAN, Deborah, « *TransAtlantic* ». *The New Yorker*, 17 avril 2012 [consulté le 3 juin 2013]. <http://www.newyorker.com/online/2012/04/23/120423on_audiomccann>

VARGO, Trina, « Trina Vargo Interviews Colum McCann for the US – Ireland Alliance », parties 1-3. *YouTube*, 3 novembre 2009 [consulté le 2 juin 2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=8cYzw_I2lf>

<<https://www.youtube.com/watch?v=ZYiq5enHe1o>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=TnbbY9PG4hg>>

VILLANOVA UNIVERSITY, « Villanova Literary Festival – Colum McCann ». *YouTube*, 6 juin 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=nT9VbYBRsq8>>

WASHINGTON AND LEE UNIVERSITY, « Tom Wolfe Week End Seminar Keynote, Colum McCann ». *YouTube*, 3 avril 2012 [consulté le 3 juin 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Rz9y4jA0cMQ>>

WOODS, Baynard, « Creative Reading: Colum McCann Talks Women, History and Frederick Douglas ». *City Paper*, 6 novembre 2013 [13 novembre 2013]. <<http://citypaper.com/arts/books/creative-reading-1.1580302>>

WREN, Aisling, « Writers' Week TV Interview with Colum McCann ». *YouTube*, 31 mai 2013 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=7mfgS-g9dVo>>

92ND STREET Y, « John Banville and Colum McCann ». *YouTube*, 26 février 2010 [consulté le 3 février 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=qXhJoxJf5Hk>>

Entretiens avec traduction simultanée non retranscrits

ANONYME, « L'entretien avec Colum McCann ». *Belfond (site de la maison d'édition)*, date inconnue [consulté le 4 août 2009]. <http://www.colum-mccann.fr/site/entretien_avec_colum_mccann_&600&cmc01.html?3>

BUSNEL, François, « La Grande Librairie ». *France 5*, 24 septembre 2009 [émission regardée en direct. Non disponible sur le site de la chaîne].

_____, « La Grande Librairie ». *France 5*, 5 septembre 2013 [consulté le 9 septembre 2013]. <<http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie>>

_____, « Interview with Colum McCann and Joe Hurley on *Let the Great World Spin* ». *YouTube*, date inconnue [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=gqeLZXI-T8M>>

_____, « Les Carnets de Route, épisode 5 : Gens de Dublin ». *France 5*, 17 avril 2014 [émission regardée en direct. Non disponible sur le site de la chaîne].

BROUE, Caroline, « La Grande Table, Entretien avec le romancier Colum McCann ». *France Culture*, 10 septembre 2013 [consulté le 13 septembre 2013]. <<http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-entretien-avec-le-romancier-colum-mccann-2013-09-10>>

COLLIN, Philippe, MAUDUIT, Xavier et VARROD, Didier, « Downtown – Jay MacInerney, Norman Manea, Charlélie Couture, Colum McCann ». *France Inter*, 9 septembre 2011 [consulté le 10 septembre 2011]. <<http://www.franceinter.fr/emission-downtown-emission-speciale-1109-jay-mc-inerney-norman-manea-charlelie-couture-et-colum-mac-?&comments=votes>>

EVIN, Kathleen, « L’humeur vagabonde : Colum McCann ». *France Inter*, 28 mai 2009 [consulté le 10 août 2010]. <<http://www.franceinter.fr/em/humeurvagabonde/79965>>

FRUCHON-TOUSSAINT, Catherine, « Colum McCann, écrivain irlandais et auteur du roman *TransAtlantic* ». *RFI*, 16 septembre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.rfi.fr/emission/20130916-colum-mccann-ecrivain-irlande-transatlantic-roman>>

HAKEM, Tewfik, « A plus d’un titre : Colum McCann ». *France Culture*, 6 décembre 2007 [consulté le 3 juin 2009]. <<http://www.franceculture.fr/emission-premi%C3%A8re-partie-colum-mccann-deuxi%C3%A8me-partie-essais-avec-pierre-duterte-2007-12-06.html>>

JACQUES, Paula, « Cosmopolitaine : Alain Blottière, Colum McCann et Peter Strickland ». *France Inter*, 4 octobre 2009 [dernière consultation le 4 octobre 2009]. <<http://www.franceinter.fr/em/cosmopolitaine/82817>>

KERNEL, Brigitte, « Lire Avec : Colum McCann ». *France Inter*, 27 août 2013 [consulté le 29 août 2013].

<<http://www.franceinter.fr/emission-lire-avec-colum-mc-cann-1er-tableau>>

<<http://www.franceinter.fr/emission-lire-avec-colum-mc-cann-2eme-tableau>>

<<http://www.franceinter.fr/emission-lire-avec-colum-mccann-3eme-tableau>>

LAPORTE, Arnaud, « Table ronde littérature : Colum McCann ». *France Culture*, 14 septembre 2009 [consulté le 3 juin 2010]. <<http://www.franceculture.fr/emission-table-ronde-litt%C3%A9rature-colum-mccann-thierry-hesse-2009-09-14.html>>

LE BLOG DES LIVRES, « 10 questions à Colum McCann sur *Zoli* ». *Le blog des livres*, 9 octobre 2007 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.leblogdeslivres.com/?2007/10/09/182-10-questions-colum-mc-cann-dans-un-bistro-l-interview-du-blog-des%20livres>>

METROPOLIS, « Colum McCann ». *France 5*, 15 septembre 2007 [consulté le 13 septembre 2009]. <<http://www.arte.tv/fr/colum-mccann/1684414,CmC=1684718.html>>

RUE 89, « Interview de l’écrivain Colum McCann ». *YouTube*, 21 septembre 2007 [consulté le 2 juin 2013].

<http://www.dailymotion.com/video/x31504_interview-de-l-ecrivain-colum-mccan_creation#.Uau64kCePoJ>

<http://www.dailymotion.com/video/x31504_interview-de-l-ecrivain-colum-mccan_creation#.Uau64kCePoI>

<http://www.dailymotion.com/video/x31bll_interview-de-l-ecrivain-colum-mccan_creation#.Uau7v0CePoI>

CRITIQUE SUR L'ŒUVRE DE COLUM MCCANN

Monographies

BROWN, James S. et WEAVER, Jack W., *Exile and Identity in Colum McCann's Fishing the Sloe-Black River*, Rock Hill, Winthrop University, 2004.

CAHILL, Susan et FLANNERY, Eóin (éd.), *This Side of Brightness : Essays on the Fiction of Colum McCann*, coll. « Re-Imagining Ireland », vol. 17, Oxford, Peter Lang, 2012.

CUSATIS, John, *Understanding Colum McCann*, Columbia (South Carolina), The University of South Carolina Press, 2011.

FLANNERY, Eóin, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Dublin, Irish Academic Press, 2011.

HONES, Sheila, *Literary Geographies: Narrative Space in Let the Great World Spin*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

Articles littéraires et chapitres d'ouvrages

ALLADAYE, René, « Coïnci-danse avec la ville : *Let the Great World Spin* de Colum McCann ». *Miranda*, n°9, 2014. <<http://miranda.revues.org/5760>>

ANKER, Elizabeth S., « Allegories of Falling and the 9/11 Novel ». *American Literary History*, vol. 23, n°3, Oxford, Oxford University Press, automne 2011, p. 463-482.

ARROWSMITH, Aidan, « Photographic Memories, Nostalgia and Irish Diaspora Writing ». *Textual Practice*, vol. 19, n°2, 2005, p. 297-322.

BROWN, James S., « Things Not Meant to Heal: Irish National Allegory in Doyle, McCabe and McCann ». *Nua: Studies in Contemporary Irish Writing*, vol. 1, n°1, 1997, p. 31-51.

CAHILL, Susan, « Corporeal Architecture, Body and City in Colum McCann's *This Side of Brightness* ». *Études irlandaises*, vol. 32, n°1, 2007, p. 43-58.

_____, « Corporeal Genealogies: Colum McCann's *Songdogs* and *This Side of Brightness* » (Chapter 2) et « Embodied Histories: Colum McCann's *Dancer* and Anne Enright's *The Pleasure of Eliza Lynch* » (Chapter 4). CAHILL, Susan, *Irish Literature in the Celtic Tiger Years: 1990-2008 – Gender, Bodies, Memory*, Londres, Continuum, 2011, p. 55-77.

CARDIN, Bertrand, « 'Hunger Strike' de Colum McCann ou la fluctuation des frontières ». CARDIN, Bertrand et FIEROBE, Claude (dir.), *Irlande, écritures et réécritures de la famine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, p.165-179.

_____, « Entre conformisme et résistance : le procédé parodique dans les nouvelles de Colum McCann ». DUBOIS, Claire, MAIGNANT, Catherine et POULAIN, Alexandra (dir.), *Irlande : Conformismes et résistances*, Actes du colloque international SOFEIR 2009, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 13 et 14 mars 2009. <<http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/axes-de-recherche/irlande-internationalisation-et/publications-en-ligne-69/>>

FLANNERY, Eóin, « Rites of passage, Migrancy and Liminality in Colum McCann's *Songdogs* and *This Side of Brightness* ». *Irish Studies Review*, vol. 16, n°1, Oxford, Oxford Brookes University, 2008, p. 1-17.

_____, « Troubling Bodies: Suffering, Resistance and Hope in Colum McCann's 'Troubles' Short Fiction ». *The Irish Review*, vol. 40-41, 2009, p. 33-51.

GABINSKI, Andrzej, « Challenging History: Past Reconstruction in Colum McCann's *Songdogs* ». *Estudios Irlandeses*, 2007, n°2, p. 44-56.

GARCIA, Maura Xavier, « Cultural Encounter in *Songdogs* ». *Revista de Letras*, vol. 45, n°2, Sao Paulo, Faculdades de Avaré, 2005, p. 111-120.

GERMANI, Miriam Patricia, « Unveiling Identity in Irish Literature, a Linguistic Analysis of 'Breakfast for Enrique' ». *Anuario*, La Pampa (Argentina), UNL Pam Facultad de Ciencias Humanas, n°8, 2008/2009, p. 257-268.

HAGAN, Edward A., « Icons for the New Age: The Transvestite in Patrick McCabe *Breakfast on Pluto* and the Ballet Dancer in Colum McCann's *Dancer* » (Chapter 7). HAGAN, Edward Alphonsus, *Good Bye Yeats and O'Neill: Farce in Contemporary Irish and Irish-American Narratives*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 125-134.

HEALY, John F., « Dancing Cranes and Frozen Birds, the Fleeting Resurrections of Colum McCann ». *New Hibernia Review / Iris Eireannach Nua, A Quaterly Record of Irish Studies*, n°4, automne 2000, p. 107-118.

INGERSOLL, Earl G., « The Metaphoricity of Ending: Colum McCann's *This Side of Brightness* ». INGERSOLL, Earl G., *Waiting for the End: Gender and Ending in the Contemporary Novel*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 63-74.

IZARRA, Laura P. Z., « Let the Great Narrative Spin, A Poetics of Relations ». *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, n°14, novembre 2012, p. 79-87.

JAMES, David, « A Renaissance for the Crystalline Novel », dans *Contemporary Literature*, vol. 53, n°4, hiver 2012, p. 845-872.

KENNY, John, « *The Salesman* by Joseph O'Connor; *The Whereabouts of Eneas McNulty* by Sebastian Barry; *This Side of Brightness* by Colum McCann ». *Studies Dublin*, vol. 87, n°346, été 1998, p. 213-218.

LANTERS, José, « 'Nothing is Ever Arrived at', Otherness and Representation in Colum McCann's *Zoli*' ». LYONS, Paddy et O'MALLEY-YOUNGER, Alison (éd.), *No Country for Old Men, Fresh Perspectives on Irish literature*, New York et Oxford, Peter Lang, 2009, p. 31-45.

LENNON, Joseph, « Colum McCann: Twenty-first-Century British and Irish Novelists ». MOLINO, Michael R. (éd.), *Dictionary of Literary Biography*, vol. 267, Detroit, Gale, 2003, p. 181-191.

LURIE, Susan, « Spectacular Bodies and Political Knowledge, 9/11 Cultures and the Problem of Dissent ». *American Literary History*, vol. 25, n°1, Oxford, Oxford University Press, automne 2012, p. 176-189.

MARI, Catherine, « Tell-tale Ellipsis in Colum McCann's *Everything in This Country Must* ». *Journal of the Short Story in English*, Angers, Université d'Angers, n°40, printemps 2003, p. 47-55.

MIANOWSKI, Marie, « Down-and-outs, Subways and Suburbs, Sub-versions in Robert McLiam Wilson's *Ripley Bogle* and Colum McCann's *This Side of Brightness* ». *DQR Studies in Literature*, vol. 44, n°1, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 87-100.

_____, « The Poetics of Hope in Colum McCann's Fiction », communication non publiée faite à l'université Rennes 2, le 12 décembre 2013.

_____, « Skipping and Gasping, Sighing and Hoping in Colum McCann's 'Aisling' (2011): the Making of a Poet ». RYAN-SAUTOUR, Michelle, PREHER, Gérald, et CARDIN, Bertrand (éd.), *Journal of the Short Story in English – Special Issue The 21st Century Irish Short Story*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, n°63, automne 2014, p. 25-39.

_____, « The Space In-Between in Colum McCann's Novel *TransAtlantic* (2013) ». *Études britanniques contemporaines*, n°47, 2014 [consulté le 14 septembre 2015]. <<http://ebc.revues.org/1810>>

_____, « The choreography of exile in Colum McCann's fiction », article à paraître dans *Nordic Irish Studies* (2015).

MIKOWSKI, Sylvie, « Figures de la migration dans la fiction de Colum McCann ». AMIOT-JOUEUNE, Pascale (dir.), *Irlande, insularité, singularité*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p. 157-168.

_____, « Landscapes in Movement: Cosmopolitanism and the Poetics of Space in Colum McCann's Fiction ». MIANOWSKI, Marie (dir.), *Irish Contemporary Landscapes in Literature and the Arts*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 119-127.

_____, « Présentation pour la soirée d'entretien avec Colum McCann à la Maison internationale de Rennes », communication non publiée, le 6 juin 2014.

MOYNIHAN, Sinéad, « Upground and Belowground Topographies, The Chronotopes of Skyscraper and Subway in Colum McCann's New York Novels Before and After 9/11 ». *Studies in American Fiction*, vol. 39, n°2, 2012, p. 269-290.

SLACK, John S. « Telling Shots: Photography in/as/and Literature in Colum McCann's *Songdogs* ». *Nua: Studies in Contemporary Irish Writing*, vol. 4, n°1-2, 2003, p. 77-88.

SUMMERS-BREMNER, Eluned, « Ashes of History, Colum McCann's *Zoli* ». *Ilha Do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianopolis, Université fédérale de Sainte-Catherine, n°54, 2008, p. 61-81.

TUCKER, Amanda, « 'Our Story is Everywhere': Colum McCann and Irish Multiculturalism ». BRANNIGAN, John et PINE, Emilie (dir.), *Irish University Review*, vol. 40, n°2, 2010. <<http://www.questia.com/library/1G1-243525599/our-story-is-everywhere-colum-mccann-and-irish>>

VALLAS, Sophie, « 'It's about being connected'—Il est sept heures, New York s'éveille : *Let the Great World Spin* de Colum McCann ou la coïncidence entre une homme une ville ». *Miranda*, n°9, 2014. <<http://miranda.revues.org/5760>>

WALL, Eamonn, « Winds Blowing from a Million Directions, Colum McCann's *Songdogs* ». FANNING, Charles (dir.), *New Perspectives on the Irish Diaspora*, Carbondale et Edwardsville (Il.), Southern Illinois University Press, 2000, p. 281-288.

YDING PEDERSEN, Lene, « Cultural Images and Cross-Cultural Encounters in Colum McCann's *Zoli* ». FRIBERG HARNESK, Hedda et PORTER, Gerald (éd.), *Beyond Ireland, Encounters Across Cultures*, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 159-178.

Thèses et mémoires non publiés

GARDEN, Alison, « Empathy, Alterity and the Transnational Imagination in the work of Colum McCann », Ph.D sous la direction de Aaron Kelly et Andrex Taylor, soutenu à l'université d'Edimbourg en 2014.

LEWIS, Meghan P., « Moving Toward Uncertainty: Trauma and Commemoration in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* and Colum McCann's *Let the Great World Spin* », mémoire de Master sous la direction d'Eric Reimer, soutenu à l'Université du Montana en 2012.

MURPHY, Emily, « Life on the Wire: Post 9/11 Mourning and the Figure of Tightrope Walker », mémoire de Master sous la direction de Phillip Wegner et Anastasia Ulanowicz, soutenu à l'Université de Floride en 2010.

PIVONKOVA, Petra, « The Fiction of Colum McCann in the Context of Modern Irish Literature and the Translating of Imaginative Fiction », mémoire de Master sous la direction de Pavel Doležel, soutenu à l'Université Mazaryk de Brno en 2006.

ROBITAILLIE, Audrey, « Le Motif de l'enlèvement par les fées et du changelin : de la mythologie à la diaspora irlandaises », thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Cardin et de Gregory Toner, soutenue à l'Université de Caen le 27 mars 2015.

Articles de presse

1- Presse anglo-saxonne

ANONYME, « Irish Author Colum McCann Wins Lucrative Literary Award ». *BBC*, 15 juin 2011 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13778903>>

ANONYME, « Irish Author's Book to Help Newtown Survivors Overcome Grief ». *The Journal (Ireland)*, 18 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.thejournal.ie/colum-mccann-book-newtown-connecticut-913818-Mai2013/>>

ANONYME, « Ireland: A.M. Colum McCann ». *TV3 Ireland*, 21 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <http://www.tv3.ie/ireland_am_video.php?locID=1.65.74&video=63144>

ANONYME, « Colum McCann Discusses New Novel at Brattle Theatre / Grafton Street Pub and Grill ». *Irish Central*, 2 juillet 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <<http://www.irishcentral.com/story/roots/irish-community-connections/colum-mccann-discusses-new-novel-at-brattle-theater-grafton-street-pub--grill-214037171.html>>

ADAMS, Tim, « *Let the Great World Spin* by Colum McCann ». *The Guardian*, 30 août 2009 [consulté le 3 septembre 2009]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/aug/30/let-great-world-spin-mccann>>

BALDWIN, Rosecrans, « The Courage to Cross an Ocean Explained in *TransAtlantic* ». *NPR*, 29 mai 2013 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.npr.org/2013/05/29/186505685/the-courage-to-cross-an-ocean-explored-in-transatlantic>>

BANCROFT, Colette, « Review: Colum McCann's *TransAtlantic* Spans Generations of Women ». *The Tampa Bay Times*, 17 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.tampabay.com/features/books/review-colum-mccanns-transatlantic-spans-generations-of-women/2123697>>

BASU, Chitralekha, « Walking a Tightrope ». *China Daily*, 29 janvier 2010 [consulté le 3 mars 2011]. <http://www.cdeclips.com/en/arts_n_life/fullstory.html?id=38534>

BATTERSBY, Eileen, « Irish Writer Wins €100,000 Impac Literary Prize ». *The Irish Times*, 16 juin 2011 [consulté le 17 juin 2011]. <<http://www.irishtimes.com/newspaper/ireland/2011/0616/1224299001893.html>>

_____, « *TransAtlantic* by Colum McCann ». *The Irish Times*, 25 mai 2013 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.irishtimes.com/culture/books/transatlantic-by-colum-mccann-1.1403132>>

BILMES, Alex, « Book review, *Let the Great World Spin* by Colum McCann ». *GQ Magazine*, 19 août 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.gqmagazine.co.uk/gq-daily-news/articles/090819-alex-bilmes-book-review-colum-mcc.aspx>>

BLOOMGARDEN-SMOKE, Kara, « *Let the Great World Tell Stories*, Colum McCann and *Esquire* Celebrate Narrative 4 Launch ». *The Observer*, 4 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://observer.com/2013/06/let-the-great-world-tell-stories-colum-mccann-and-esquire-celebrate-narrative-4-launch/>>

BOLAN, John, « I Remember a Certain Young Colum-nist ». *The Irish Independent*, 1^{er} juin 2013 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.independent.ie/lifestyle/i-remember-a-certain-young-columnist-29312295.html>>

_____, « Colum McCann in a Spin Over Big-Screen Gig ». *The Irish Independent*, 28 juin 2014 [consulté le 1^{er} juillet 2014]. <<http://www.independent.ie/entertainment/books/bookworm-colum-mccann-in-a-spin-over-bigscreen-gig-30389529.html>>

BOYLE, Maureen, « Review, Fiction Isn't Lies ». *Fortnight*, n°414, mai 2003, p. 16-17.

BUCHAN, James, « *Let the Great World Spin* by Colum McCann ». *The Guardian*, 12 septembre 2009 [consulté le 13 septembre 2009]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/sep/12/let-the-great-world-spin-mccann>>

CAESAR, Ed, « Colum McCann's New Novel is 9/11 Set in 1974 ». *The Sunday Times*, 6 septembre 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6818746.ec>

CAMP, James, « It's a Small World After All: Colum McCann's Cosmic Novels Have a Tight Connection », dans *The Observer*, 11 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://observer.com/2013/06/its-a-small-world-after-all-colum-mccanns-cosmic-novels-have-a-tight-connection/>>

CONNOLLY, Nicola, « Up Close with Colum McCann ». *Dublin Writer Festival 2013 Blog*, 22 mai 2013 [consulté le 23 mai 2013]. <<http://dwf2013blog.wordpress.com/2013/05/22/up-close-with-colum-mccann/>>

DOYLE, Martin, « Move over, Obama. Now Maryland's governor quotes from Colum McCann ». *The Irish Times*, 30 janvier 2014 [consulté le 13 juillet 2015]. <<http://www.irishtimes.com/culture/books/move-over-obama-now-maryland-s-governor-quotes-from-colum-mccann-1.1673714>>

DONNELL, Pat, « Empathizing with 'the Other' ». *The Gazette (Montreal)*, 20 octobre 2007 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.canada.com/montrealgazette/news/books/story.html?id=48e838be-e37d-4d98-a756-79b3d100508d>>

DUBLIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY, « Pianist John O'Connor and Author Colum McCann Honoured by DIT ». *Dublin Institute of Technology Website*, 18 février 2012 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.dit.ie/news/archive2012/pianistjohnonorandauthorcolummccannhonouredbydit/>>

DUGGAN, Keith, « Colum McCann's Latest High-Wire Act Links Home and America ». *The Irish Times*, 20 mai 2013 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.irishtimes.com/culture/books/colum-mccann-s-latest-high-wire-act-links-home-and-america-1.1397496>>

DUNN, Adam, « *Dancer* from the Dance ». *Publishers Weekly*, 13 janvier 2003 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.publishersweekly.com/pw/print/20030113/39917-dancer-from-the-dance.html>>

DWYER, Ciara, « Colum McCann – Live Your Life, Feel Connected ». *The Irish Independent*, 16 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.independent.ie/entertainment/books-arts/colum-mccann-live-your-life-feel-connected-29348090.html>>

EVERS, Stuart, « Book Review: *TransAtlantic* by Colum McCann ». *The Independent*, 26 juillet 2013 [consulté le 21 août 2013]. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-review-transatlantic-by-colum-mccann-8734132.html>>

FIRETOG, Emily, « *Let the Great World Spin* by Colum McCann ». *The Stinging Fly*, hiver 2009-2010, p. 115-117.

FISCHER, Mike, « *TransAtlantic* Bridges History's Troubled Waters ». *Tap (Milwaukee)*, 31 mai 2013 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.jsonline.com/entertainment/books/transatlantic-bridges-historys-troubled-waters-b9918052z1-209695811.html>>

FORAN, Charles, « In his Ocean-jumping New Novel, Colum McCann Bridges Literary Traditions ». *The Globe and Mail*, 31 mai 2013 [31 mai 2013]. <<http://www.theglobeandmail.com/arts/summer-entertainment/in-his-ocean-jumping-new-novel-colum-mccann-bridges-literary-traditions/article12282993/>>

GILLIGAN, Ruth, « The Empathy Man ». *The Dublin Review of Books*, n°36, 4 juin 2013 [consulté le 20 août 2015]. <<http://www.drb.ie/essays/the-empathy-man>>

GRAHAM, Jane, « Helping to Close the Page on Grief ». *The Belfast Telegraph*, 27 juillet 2013 [consulté le 21 août 2013]. <<http://www.belfasttelegraph.co.uk/opinion/columnists/jane-graham/helping-to-close-the-page-on-grief-29449657.html>>

GRAHAM-YOOLL, Andrew, « A Happy Childhood is Not Good for an Author ». *Buenos Aires Herald*, 28 août 2015 [consulté le 28 août 2015]. <<http://buenosairesherald.com/article/197455/a-happy-childhood-is-not-good-for-an-author>>

GRANGER, David, « Blindsided: an Introduction to the *Esquire* Fiction Festival and a Few Words about Colum McCann and his New Short Story ‘Treaty’ ». *Esquire*, 6 juillet 2015 [consulté le 6 juillet 2015]. <<http://www.esquire.com/entertainment/books/a36160/granger-fiction-festival-blindsided/>>

HOBY, Hermione, « Colum McCann, a Life in Writing ». *The Guardian*, 25 mai 2013 [consulté le 25 mai 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/culture/2013/mai/25/colum-mccann-life-in-writing>>

HOURLICAN, Emily, « McCann Bridges the Mind Gap ». *The Irish Independent*, 22 novembre 2009 [consulté le 23 mai 2011]. <<http://www.independent.ie/entertainment/books/mccann-bridges-the-mind-gap-1950683.html>>

ITALIE, Hillel, « Colum McCann Publishes Short Story ». *The Big Story*, 21 mars 2014 [consulté le 2 juillet 2014]. <<http://bigstory.ap.org/article/colum-mccann-publishes-short-story>>

ITANI, Frances, « A Gypsy Melody ». *The Washington Post*, 28 janvier 2007 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/01/26/AR2007012600017.html>>

JOHNSTON, Freya, « *TransAtlantic* by Colum McCann, Review ». *The Telegraph*, 23 mai 2013 [consulté le 25 mai 2013]. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10073327/TransAtlantic-by-Colum-McCann-review.html>>

JUNOD, Tom, « *Let the Great World Spin*, the First Great 9/11 Novel ». *Esquire*, 8 juillet 2009 [consulté le 10 juillet 2010]. <<http://www.esquire.com/fiction/book-review/let-the-great-world-spin-book-review-0809>>

_____, « The Falling Man ». *Esquire*, 8 juillet 2009 [consulté le 10 juillet 2010]. <<http://www.esquire.com/fiction/book-review/let-the-great-world-spin-book-review-0809>>

KAITLYN, Tiffany, « An Inch Off the Ground: A Reading with Colum McCann ». *The Cornell Daily Sun*, 28 octobre 2013 [consulté le 13 novembre 2013]. <<http://cornellsun.com/blog/2013/10/28/an-inch-off-the-ground-a-reading-with-colum-mccann/>>

KAKUTANI, Michiko, « Tale of Crossings, Stitched in History ». *The New York Times*, 27 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <http://www.nytimes.com/2013/06/28/books/colum-mccanns-transatlantic-explores-ireland-and-us.html?pagewanted=all&_r=0>

KAUFMAN, Marjorie, « An Author Fishing for Souls of Irish Emigres ». *The New York Times*, 10 novembre 1996 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.nytimes.com/1996/11/10/nyregion/an-author-fishing-for-souls-of-irish-emigres.html>>

KENNY, John, « Slim Book, Substantial Issues, Review of *Everything in this Country Must* by Colum McCann ». *The Irish Times*, 29 avril 2000, p. 11.

- KEPHART, Beth, « Good Historical Fiction Makes the Past Present ». *Chicago Tribune*, 3 juin 2014 [consulté le 25 juin 2014]. <http://articles.chicagotribune.com/2014-06-13/features/chi-historical-fiction-20140613_1_printers-row-journal-alcock-fiction>
- KILLEEN, Terence, « Bloomsday Goes Global With a Round the World Reading ». *The Irish Times*, 12 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.irishtimes.com/culture/bloomsday-goes-global-with-a-round-the-world-reading-1.1424759>>
- LANGAN, Sheila, « Colum McCann: Write What You Want to Know ». *Irish America*, juin/juillet 2013 [consulté le 25 novembre 2013]. <<http://irishamerica.com/2013/05/colum-mccann-write-what-you-want-to-know/>>
- LYNCH, Bryan, « Books: The Words That Move Tough Men to Tears ». *Irish Independent*, 3 mai 2014 [consulté le 3 mai 2014]. <<http://www.independent.ie/entertainment/books-arts/books-the-words-that-move-tough-guys-to-tears-30238554.html>>
- LOVELL, Joel, « Colum McCann's Radical Empathy ». *The New York Times*, 30 mai 2013 [consulté le 30 mai 2013]. <http://www.nytimes.com/2013/06/02/magazine/colum-mccanns-radical-empathy.html?emc=eta1&_r=0>
- MACLEOD, Wendy, « A Kaleidoscopic Book that'll Make your 'World Spin' ». *NPR*, 7 mars 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.npr.org/2011/07/15/129479187/a-kaleidoscopic-book-thatll-make-your-world-spin>>
- MAGEE, Max C., « Threads and Wires, A Review of Colum McCann's *Let the Great World Spin* ». *Millions*, 22 juin 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <http://www.themillions.com/2009/06/threads-and-wires-review-of-colum_22.html>
- MCCANN, Fiona, « McCann Joins Ranks of the Great ». *The Irish Times*, 20 novembre 2009 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.irishtimes.com/culture/books/mc-cann-joins-ranks-of-the-great-1.775357>>
- MCCULLOUGH, David W., « Tunnel Vision ». *The New York Times*, 5 avril 1998 [consulté le 31 mai 2013]. <www.nytimes.com/pages/readersopinions/index.html>
- MCDERMOTT, Peter, « The Wanderer ». *The Irish Echo*, 6 février 2007 [consulté le 3 mars 2011]. <<http://irishecho.com/?p=61449>>
- MCGILLIS, Ian, « Strategic Flight Plan, Colum McCann Deftly Takes Readers through Time in *TransAtlantic* ». *The Gazette (Montreal)*, 7 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.montrealgazette.com/entertainment/books/Strategic+flight+plan+Colum+McCann+deftly+takes/8494825/story.html>>
- MEDLEY, Mark, « Colum McCann Wins Impac Dublin Literary Award for *Let The Great World Spin* ». *The National Post*, 15 juin 2011 [consulté le 13 mai 2013]. <<http://arts.nationalpost.com/2011/06/15/colum-mccann-wins-impac-dublin-literary-award-for-let-the-great-world-spin/>>
- MINZESHEIMER, Bob, « *TransAtlantic* Strings Together a Story Bigger than its Parts ». *USA Today*, 4 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://books.usatoday.com/book/E2%80%98transatlantic-strings-together-a-story-bigger-than-its-parts/r851628>>
- MORRISSY, Mary, « The Ills of Ireland Home and Away ». *The Irish Times*, 31 mai 1994, p. 8.

O'CONNELL, Mark, « *TransAtlantic* by Colum McCann: Review ». *The Observer*, 26 mai 2013 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2013/mai/26/transatlantic-colum-mccann-review>>

O'CONNOR, Michael, « *Fishing the Sloe-Black River* by Colum McCann ». *Contemporary Literature*, date inconnue [consulté le 31 mai 2013]. <<http://contemporarilit.about.com/cs/currentreviews/fr/sloeBlack.htm>>

O'DOHERTY, Cahir, « Colum McCann: An Irishman in New York and *Bona Fide* Literary Star ». *Irish Central*, 14 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.irishcentral.com/IrishVoice/Colum-McCann---An-Irishman-in-New-York-and-a-bona-fide-literary-star-211248141.html>>

OKSENHORN, Stewart, « Colum McCann Makes Appearance at Aspen Summer Words ». *The Aspen Times*, 22 juin 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.aspentimes.com/article/20090622/NEWS/906229991/1068/NONE&parentprofile=1060>>

PACKENHAM, Michael, « From Colum McCann: Short Fiction that Searns the Heart and Untethers the Mind ». *The Baltimore Sun*, 27 octobre 1996 [consulté le 17 septembre 2009]. <http://articles.baltimoresun.com/1996-10-27/news/1996301013_1_colum-mccann-ireland-irish-book>

PATTANI, Aneri, « Storytelling Connects Students Across Students and Tragedies ». *The Hartford Courant*, 30 juin 2014 [consulté le 1 juillet 2014]. <http://articles.courant.com/2014-06-30/news/hc-narrative4-story-exchange-20140630_1_panel-discussion-students-exchange>

PATTEN, Eve, « The Politics of Literacy, Review of Colum McCann's *Zoli* ». *The Irish Times*, 23 septembre 2006, p. 12.

PEED, Mike, « Walking the Tightrope of Big City Life ». *The Washington Post*, 15 juillet 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/07/14/AR2009071403121.html>>

RICH, Motoko, « Colum McCann Wins National Book Award ». *The New York Times*, 18 novembre 2009 [consulté le 19 novembre 2009]. <<http://www.nytimes.com/2009/11/19/books/19awards.html>>

_____, « Significant (Little) Moments Pulled from Obscurity ». *The New York Times*, 27 novembre 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <http://www.nytimes.com/2009/11/28/books/28mccann.html?_r=0>

_____, « J.J. Abrams Wants to 'Let the Great World Spin' ». *The New York Times*, 11 décembre 2009 [consulté le 3 mars 2011]. <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/12/11/jj-abrams-wants-to-let-the-great-world-spin/>>

SEAMAN, Donna, « Frank McCourt on *Let the Great World Spin* ». *Amazon Website*, date inconnue [consulté le 3 mars 2011]. <<http://www.amazon.com/Let-the-Great-World-Spin-Novel/dp/product-description/0812973992>>

SHANAHAN, Angela, « Bloomsday Takes on Global Accents ». *The Australian*, 14 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <<http://www.theaustralian.com.au/arts/bloomsday-takes-on-a-global-accent/story-e6frg8n6-1226663444035>>

SHAW, Tucker, « Book Review: *TransAtlantic* by Colum McCann Holds Elation, Sorrow ». *The Denver Post*, 26 mai 2013 [consulté le 26 mai 2013]. <http://www.denverpost.com/books/ci_23310946/book-review-transatlantic-by-colum-mccann-holds-elation>

SNYDER, Mike, « Character Cross Time, Paths in *TransAtlantic* ». *Chron*, 31 mai 2013 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.chron.com/life//life/books/article/Character-cross-time-paths-in-Transatlantic-4566692.php>>

SPRINGSTUBB, Patricia, « Colum McCann's *TransAtlantic*, a Novel that Covers a Lot Ground, and Time ». *Cleveland.com*, 13 juin 2013 [consulté le 9 juillet 2013]. <http://www.cleveland.com/books/index.ssf/2013/06/colum_mccanns_transatlantic_a.html>

STANAGE, Niall, « Colum McCann Wins Coveted US National Book Award ». *The Irish Times*, 20 novembre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.irishtimes.com/newspaper/ireland/2009/1120/1224259179529.html>>

TAIT, Théo, « *TransAtlantic* by Colum McCann – Review ». *The Guardian*, 1^{er} juin 2013 [consulté le 1^{er} juin 2013]. <<http://www.guardian.co.uk/books/2013/jun/01/transatlantic-colum-mccann-review>>

TAYLOR, Charles, « Cheerless in Ireland ». *The New York Times*, 19 mars 2000, p. 15.

THE ASSOCIATED PRESS, « Man Charged with Assaulting the Novelist Colum McCann ». *The New York Times*, 8 juillet 2014 [consulté le 8 juillet 2014]. <<http://www.nytimes.com/2014/07/09/nyregion/man-charged-with-assaulting-novelist-colum-mccann.html>>

TIERNAN, Evelyn, « Irish Novelist Colum McCann Wins World's Richest Literary Award, the Impac ». *Irish Central*, 15 juin 2011 [consulté le 2 juin 2013]. <<http://www.irishcentral.com/news/Irish-novelist-Colum-McCann-wins-Impac-award-123942269.html>>

TWARDY, Chuck, « Colum McCann's *TransAtlantic* Connects Us to the Emerald Isle ». *The Las Vegas Weekly*, 24 juillet 2013 [consulté le 21 août 2013]. <<http://www.lasvegasweekly.com/news/2013/jul/24/colum-mccanns-transatlantic-connects-us-emerald-is/>>

WAGNER, Erika, « Cross Over: *TransAtlantic* by Colum McCann ». *The New York Times*, 20 juin 2013 [consulté le 31 juillet 2013]. <http://www.nytimes.com/2013/06/23/books/review/transatlantic-by-colum-mccann.html?pagewanted=all&_r=0>

WILLIAMS, John, « Bloomsday Memories ». *The New York Times*, 16 juin 2013 [consulté le 17 juin 2013]. <http://www.nytimes.com/2013/06/16/books/review/bloomsday-memories.html?_r=0>

WOOLINGTON, Josephine et Stevens, Rachel, « *This Side of Brightness* and Questioning the American Dream of Social Mobility ». *Working Class Lit*, 10 novembre 2010 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://workingclasslit.wordpress.com/2010/11/12/%E2%80%9Cthis-side-of-brightness%E2%80%9D-and-questioning-the-american-dream-of-social-mobility/>>

2- Presse francophone

ANONYME, « McCann, brasseur de destins? ». *Le Matin*, 19 août 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://archives.lematin.ch/LM/LMS/actu/article-2009-08-354/mccann--brasseur-de-destins>>

ANONYME, « Colum McCann, et que l'écrivain poursuive son œuvre ». *Obiwi*, 6 septembre 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.obiwi.fr/culture/lectures/83426-colum-mccann-et-que-l-ecrivain-poursuive-son-oeuvre>>

ANONYME, « Colum McCann avant, *Et que le vaste monde poursuive sa course folle* ». *Causeur*, 11 octobre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.causeur.fr/colum-mccann-avant,3129>>

ANONYME, « Colum McCann après, Un mortel nommé Corrigan », dans *Causeur*, 18 octobre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.causeur.fr/colum-mccann-apres,3171>>

ANONYME, « L'auteur irlandais Colum McCann remporte un prix prestigieux ». *L'Express (Toronto)*, 15 juin 2011 [consulté le 16 juin 2011]. <<http://www.lexpress.to/presscanadienne/7163003/>>

ANONYME, « Tuerie de l'école de Newtown: un roman pour panser les blessures ». *TV5 Monde*, 16 mai 2013 [consulté le 17 mai 2013]. <<http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/p-1911-Tuerie-de-l-ecole-de-Newtown-un-roman-pour-panser-les-blessures.htm?&rub=5&xml=130516182353.frikk711.xml>>

ANONYME, « *TransAtlantic* : Colum McCann franchit l'océan sur des ailes de géant ». *La Montagne*, 30 juin 2013 [consulté le 19 août 2013]. <<http://www.lamontagne.fr/france-monde/loisirs/musique-litterature/livres-bd/2013/06/30/transatlantic-colum-mccann-franchit-l-ocean-sur-les-ailes-de-geants-1609970.html>>

ANONYME, « Le parcours d'un conteur d'histoire ». *Belfond (site de la maison d'édition)*, date inconnue [consulté le 23 avril 2009]. <http://www.colum-mccann.fr/site/portrait_de_colum_mccann_&600&cmc01.html?2>

ARTUS, Hubert, « Colum McCann, l'Irlandais qui raconte l'histoire des Tsiganes ». *Rue 89*, 22 septembre 2007 [consulté le 22 avril 2009]. <<http://www.rue89.com/cabinet-de-lecture/colum-mccann-lirlandais-qui-raconte-lhistoire-des-tziganes>>

BATAILLON, Stéphane, « Comme un rêve suspendu ». *La Croix*, 26 août 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2390708&rubId=43500>>

BARONIAN, Renaud, « Colum McCann, conteur transatlantique ». *Le Parisien*, 15 octobre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/colum-mccann-conteur-transatlantique-15-10-2013-3226277.php>>

BENEJEAN, Elsa, « Le monde tsigane vu par Colum McCann à travers les yeux de Zoli ». *Salon littéraire*, date inconnue [consulté le 2 juin 2013]. <<http://salon-litteraire.com/fr/roman/review/1797312-le-monde-tsigane-vu-par-colum-mccann-a-travers-les-yeux-de-zoli>>

BERENGER, Marie-Cécile, « L'Amérique de Colum McCann ». *La Provence*, 6 septembre 2009 [consulté le 5 mars 2012]. <<http://www.laprovence.com/article/actualites/42723/le-livre-lamerique-de-colum-mc-cann.html>>

BUNISSET, Isabelle, « Aux êtres de bonne volonté ». *Sud Ouest*, le 22 septembre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.sudouest.fr/2013/09/22/aux-etres-de-bonne-volonte-1176240-4692.php>>

BUSNEL, François, « La fiction américaine en berne après le 11 septembre ». *L'Express*, 12 septembre 2002 [consulté le 11 septembre 2009]. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-fiction-americaine-en-berne-apres-le-11-septembre_1028253.html>

CAUWE, Lucie, « Quand Colum McCann danse avec le 11/09 ». *Le Soir*, 28 août 2009. [consulté le 3 septembre 2009]. <http://archives.lesoir.be/quand-colum-mccann-danse-avec-le-11-09-%25AB-mon-roman_t-20090828-00PN2H.html?query=colum+mccann&firstHit=0&by=10&sort=datedesc&when=-1&queryor=colum+mccann&pos=0&all=363&nav=1>

CHEVILLEY, Philippe, « La traversée des sentiments ». *Les Echos*, 26 août 2013 [consulté le 29 août 2013]. <<http://www.lesechos.fr/culture-loisirs/livres/0202865503226-la-traversee-des-sentiments-597817.php>>

CHEREL, Guillaume, « L'ailleurs de Colum McCann ». *L'Humanité*, 1^{er} novembre 2001 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.humanite.fr/2001-11-01Cultures-L-ailleurs-de-Colum-McCann>>

CLAVEL, André, « Étranger de la terre jusqu'au ciel ». *L'Express*, 27 août 1998 [consulté le 18 septembre 2009]. <http://www.lexpress.fr/informations/etranger-de-la-terre-jusqu-au-ciel_629938.html>

_____, « Jeu de funambules ». *L'Express*, 20 août 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://livres.lexpress.fr/critique.asp/idC=15205/idR=10/idG>>

CORBIN, Marisa, « *Et que le vaste monde poursuive sa course folle* de Colum McCann ». *E-littérature*, 23 novembre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article752>>

CORTY, Bruno, « Colum McCann, lauréat du National Book Award ». *Le Figaro*, 20 novembre 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/11/20/03005-20091120ARTFIG00406-colum-mccann-laureat-du-national-book-award-.php>>

_____, « Colum McCann, les saisons de l'exil ». *Le Figaro*, 29 août 2013 [consulté le 29 août 2013]. <<http://www.lefigaro.fr/livres/2013/08/29/03005-20130829ARTFIG00193-colum-mccann-les-saisons-de-l-exil.php>>

_____, « Comme un oiseau sur un fil ». *Le Figaro*, 20 août 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/08/20/03005-20090820ARTFIG00309-comme-un-oiseau-sur-un-fil-.php>>

_____, « Coetzee, Ford, McCann : un trio gagnant ». *Le Figaro*, 20 août 2013 [consulté le 20 août 2013]. <<http://www.lefigaro.fr/livres/2013/08/20/03005-20130820ARTFIG00147-coetzee-ford-mccann-un-trio-gagnant.php>>

FALCONNIER, Isabelle, « Le roman étranger : Colum McCann dans le ventre de New York ». *L'Hebdo (Suisse)*, 13 août 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <http://www.hebdo.ch/edition/200933_passions/rentree_litteraire/le_romand_etrange_colum_mccann_dans_le_ventre.htm>

FAVRO, Laetitia, « Colum McCann : 'J'ai deux pays' ». *Le Journal du dimanche*, 10 août 2013 [consulté le 21 août 2013]. <<http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Actualite/Colum-McCann-J-ai-deux-pays-623474>>

GRANGERAY, Emilie, « Le New York de Colum McCann ». *Le Monde*, 6 décembre 2013 [consulté le 10 décembre 2013]. <http://www.lemonde.fr/style/portfolio/2013/12/06/le-new-york-de-colum-mccann_3526344_1575563.html>

LAVISSALLES, Nathalie, « Le temps des Gitans ». *Liberation*, 7 octobre 2007 [consulté le 29 juillet 2014]. <http://www.liberation.fr/livres/2007/10/04/le-temps-des-gitans_103045>

_____, « Fil de famille ». *Libération*, 3 septembre 2009 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.liberation.fr/livres/0101588535-fil-de-famille>>

LAMBRON, Marc, « McCann sur le fil ». *Le Point*, 20 août 2009 [consulté le 25 mai 2013]. <<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2009-08-27/mccann-sur-le-fil/1038/0/371958>>

LECOULTRE, Cécile, « McCann, funambule virtuose ». *24 Heures*, 5 septembre 2009 [consulté le 17 septembre 2009]. <<http://archives.24heures.ch/VQ/LAUSANNE/-/article-2009-09-388/cecile-lecoultre-a44-ans-colum-mccann-a-trouve-le-plus-poetique-titre-de-la-rentree-litteraire>>

LEGEMBLE, Benoît, « Le cœur obscur des inconsolés ». *Le matricule des anges*, n°108, novembre/décembre 2009, p. 22-25.

NOIVILLE, Florence, « Sur la route avec les Roms, Colum McCann ressuscite la figure de Papusza, poétesse tsigane bannie par les siens ». *Le Monde*, 24 août 2007 [consulté le 18 septembre 2009]. <<http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=a3860d2fd28>>

_____, « Colum McCann fait le pont ». *Le Monde*, 10 octobre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/10/10/colum-mccann-fait-le-pont_3493002_3260.html>

PARISIS, Ysaline, « Colum McCann, Irishman in New York ». *Focus VTF.be*, 5 septembre 2013 [consulté le 9 septembre 2013]. <<http://focus.levif.be/culture/livres-bd/colum-mccann-irishman-in-new-york/article-normal-10215.html>>

PELLEN, Gwenola, « Colum McCann fait Chevalier des Arts et des Lettres à New York ». *France-Amérique*, 28 avril 2010 [consulté le 3 août 2010]. <http://www.france-amerique.com/articles/2010/04/28/colum_mccann_fait_chevalier_des_arts_et_des_lettres_a_new_york.html>

POIRET, Dominique, « Colum McCann récompensé par le National Book Award ». *Libération*, 10 septembre 2009 [consulté le 3 août 2010]. <<http://www.liberation.fr/livres/0101604103-colum-mccann-recompense-par-le-national-book-award>>

QUIRINY, Bernard, « Le roman tourne la page : l'impact du 11 septembre ». *Évène*, 8 septembre 2011 [consulté le 8 septembre 2011]. <<http://www.evene.fr/livres/actualite/11-septembre-10-ans-litterature-3420.php>>

RASPIENGEAS, Jean-Claude, « D'un bord à l'autre du monde ». *La Croix*, 2 octobre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/D-un-bord-a-l-autre-du-monde-2013-10-02-1031423>>

SIMON, Geneviève, « Nos vies résonnent après nous ». *La Libre Belgique*, 9 septembre 2013 [consulté le 9 septembre 2013]. <<http://www.lalibre.be/culture/livres/nos-vies-resonnent-apres-nous-522d888a35702bc05f0c08c1>>

SOURGNES, Richard, « Allers et retours ». *Le Républicain Lorrain*, 6 octobre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2013/10/06/allers-et-retours>>

TRAN HUY, Minh, « Colum McCann : à New York rien n'est jamais fini ». *Le Magazine littéraire*, n°489, septembre 2009, p. 96-100.

VITOUX, Frédéric, « *Et que le vaste monde poursuive sa course folle* de Colum McCann ». *Le Nouvel Observateur*, 30 août 2009 [consulté le 3 septembre 2009]. <<http://bibliobs.nouvelobs.com/20090830/14310/un-roman-de-colum-mccann>>

YOUSSE, Yasmine, « Le roman du New York des années 1970 ». *La tribune*, 31 août 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.latribune.fr/loisirs/livres-bd/20090831trib000416406/le-roman-du-new-york-des-annees-1970-selon-colum-mccann.html>>

Programmes radiophoniques et télévisuels

1- Programmes en anglais

MISHKIN, Budd, « One On One Profile: Author Colum McCann Thinks Big, Writes Small to Tell Stories ». *Time Warner Cable News: NY1*, 16 mars 2015, [consulté le 16 mars 2015]. <<http://www.ny1.com/nyc/all-boroughs/one-on-1/2015/03/16/one-on-1-profile--author-colum-mccann-thinks-big--writes-small-to-tell-stories.html>>

NEARY, Lynn, « McCann's *TransAtlantic* Crosses Fiction and Fact, Ireland and US ». *NPR*, 4 juin 2013 [consulté le 29 août 2013]. <http://www.npr.org/2013/06/04/188395416/mccanns-transatlantic-crosses-fiction-and-fact-ireland-and-us?utm_medium=Email&utm_source=share>

NPR STAFF, « Exclusive First Read, *TransAtlantic* by Colum McCann ». *NPR*, 29 mai 2013 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.npr.org/2013/05/29/186902137/exclusive-first-read-transatlantic-by-colum-mccann>>

POWER, Ann, « First Listen, Joe Henry, *Invisible Hour* ». *NPR*, 26 mai 2014 [consulté le 31 mai 2014]. <<http://www.npr.org/2014/05/25/314870639/first-listen-joe-henry-invisible-hour>>

2- Programmes en français

BAZIN, Laurent, « Laissez-vous tenter ». *RTL*, 9 septembre 2013 [consulté le 19 octobre 2013]. <<http://www.rtl.fr/emission/laissez-vous-tenter/ecouter/laissez-vous-tenter-du-9-septembre-avec-les-visiteurs-3-omar-sy-transatlantic-de-colum-mccann-et-les-confidences-de-john-travolta-7764396317>>

BUSNEL, François, « Carnet de Route – Colum McCann ». *Dailymotion*, 2 juin 2012 [consulté le 1^{er} juin 2013]. <http://www.dailymotion.com/video/xr9m6v_20111020-carnet-de-route-busnel-colum-mccann_news#.UatIIECePoJ>

GANCEL, Alice, « *Et que le vaste monde poursuive sa course folle* ». *Télérama*, 1^{er} décembre 2010 [consulté le 3 juin 2013]. <<http://www.telerama.fr/livre/rayon-poche-77-et-que-le-vaste-monde-poursuive-sa-course-folle-de-colum-mccann-ed-10-18,63109.php>>

LAURENTIN, Emmanuel, « La Fabrique de l'Histoire : table ronde fiction ». *France Culture*, 4 octobre 2013 [consulté le 12 novembre 2013]. <<http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-table-ronde-fiction-du-041013-2013-10-04>>

LEHUT, Bernard, « *Et que le vaste monde poursuive sa course folle de Colum McCann* ». *RTL*, 20 septembre 2009 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.rtl.fr/actualites/livres/article/et-que-le-vaste-monde-poursuive-sa-course-folle-de-colum-mccann-5928422253>>

CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES

Approche par aire géographique : Irlande et États-Unis¹

ANKER, Elizabeth S., « Allegories of Falling and the 9/11 Novel ». *American Literary History*, vol. 23, n°3, Oxford, Oxford University Press, automne 2011, p. 463-482.

ANNESLEY, James, *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, New York, St Martin's Press, 1998.

BAUER, Sylvie, « Avant-propos », dans *Revue française d'études américaines, Poétiques du corps dans la littérature américaine*, vol.2, n°132, Paris, Belin, 2012, p. 3-7.

BEEBEE, Thomas O., *Millennial Literatures of the Americas 1492-2002*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

BOLAKI, Stella, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

BOLAND, Evan (éd.), *Irish Writers on Writing*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 2007.

BOLGER, Dermot (éd.), *Ireland in Exile: The Irish Writers Abroad*, Dublin, New Island Books Island, 1993.

BÖSS, Michael et GILSENAN-NORDIN, Irene et alii (éd.), *Re-Mapping Exile: Realities and Metaphors in Irish Literature and History*, Aarhus, Aarhus University Press, 2005.

BROWN, Carolyn S., *The Tall Tale in American Folklore and Literature*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1987.

BRUGIERE, Bernard (dir.), *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

BUFORD, Bill, « Introduction ». *Granta*, n°8, « Dirty Realism », 1983, p. 1-5.

CARDIN, Bertrand, *Miroirs de la filiation : Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005.

DEMASTES, William W., *Realism and the American Dramatic Tradition*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1996.

¹ Pour la classification, nous faisons le choix de faire primer la spécificité de l'aire géographique sur toute autre forme de distinction (liée au genre, au registre ou au courant littéraires). Ainsi, par exemple, si un ouvrage traite du roman irlandais, il est classé non pas dans la section « Sur les genres littéraires », mais dans celle intitulée : « Approche par aire géographique ».

- DIMOCK, Wai Chee et BUELL, Lawrence (éd.), *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2007.
- EAGLETON, Terry, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, Londres, Verso, 1995.
- ENRIGHT, Anne, « The Irish Short Story ». *The Guardian*, 6 novembre 2010 [consulté le 7 décembre 2013]. <<http://www.theguardian.com/books/2010/nov/06/anne-enright-irish-short-story>>
- FORD, Richard (éd.), *The Granta Book of the American Short Story*, Londres, Penguin Books, 1992.
- GARLAND-THOMSON, Rosemary, *Extraordinary Bodies, Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press, 1997.
- HAND, Derek, *A History of the Irish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- HUNT-MAHONY, Christina, *Contemporary Irish Literature: Transforming Tradition*, New York, St Martin's Press, 1998.
- ISELIN, Pierre et ANGEL-PEREZ, Elisabeth (éd.), *Poétiques de la voix : Angleterre, Irlande, États-Unis*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- JEFFERS, Jennifer M., *The Irish Novel at the End of the Twentieth Century: Gender, Bodies and Power*, Basingstoke, Palgrave, 2002.
- JOUSNI, Stéphane et GOARZIN, Anne (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- KAZIN, Alfred, *God and the American Writer*, New York, Alfred A. Knopf, 1997.
- KEKEH-DIKA, Andrée-Anne et LE DANTEC-LOWRY, Hélène (dir.), *Formes et écritures du départ : Incursion dans les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- KENNEALLY, Michael (éd.), *Irish Literature and Culture*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992.
- KENNEDY-ANDREWS, Elmer, *Writing Home: Poetry and Place in Northern Ireland (1968-2008)*, Cambridge, Brewer, 2008.
- KIBERD, Declan, *Inventing Ireland: Literature of the Modern Nation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996.
- KIELY, Benedict (éd.), *The Penguin Book of Irish Short Stories*, New York, Penguin Books, 1981.
- LAPLACE, Philippe et TABUTEAU Eric (dir.), *Cities on the Margin, On the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003.
- LOCKWOOD HAZARD, Lucy, *The Frontier in American Literature*, New York, Thomas Y. Cromwell Company Publishers, 1927.
- MAHER, Eamon, « Everything's a Sin ». *Dublin Review of Books*, n°56, mai 2014 [consulté le 22 mai 2014]. <<http://www.drbr.ie/essays/everything-s-a-sin>>
- MARCUS, Ben (dir.), *The Anchor Book of New American Short Story*, New York, Anchor Books, 2004.

- MCDONALD, Peter, *Mistaken Identities: Poetry and Northern Ireland* (1997), Oxford, Oxford University Press, 2000.
- MERCIER, Vivian, *Irish Comic Imagination*, Oxford, The Clarendon Press, 1962.
- MIANOWSKI, Marie (dir.), *Irish Contemporary Landscapes in Literature and the Arts*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- MIKOWSKI, Sylvie, *Le roman irlandais contemporain*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.
- MILLARD, Kenneth, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
- MORRISON, Jaime, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance ». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 15, n°1, printemps 2002.
- O'CONNOR, Frank, *The Lonely Voice, A Study of the Short Story* (1962), Cork, Cork City Council, 2003.
- O'KEEFFE, Yvonne et REESE, Claudia (éd.), *New Voices, Inherited Lines: Literary and Cultural Representations of the Irish Family*, coll. « Re-imagining Ireland », vol. 47, Bern, Peter Lang, 2013.
- PERKINS, George (éd.), *The Theory of the American Novel*, Chicago, Holt, Rinehart et Winston, 1970.
- PIERCE, David (éd.), *Irish Writing in the Twentieth Century: A Reader*, Cork, Cork University Press, 2000.
- PRETE (DI), Laura, *'Foreign Bodies': Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*, New York, Routledge, 2006.
- REBEIN, Robert, *Hicks, Tribes and Dirty Realist: American Fiction After Postmodernism*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001.
- RUBIN, Louis D. (éd.), *The Comic Imagination in American Literature*, Washington, Voice of America, 1974.
- TOIBIN, Colm (éd.), *The Penguin Book of Irish Fiction*, Londres, Penguin, 1999.
- STOREY, Michael, *Representing the Troubles in Irish Short Fiction*, Washington, Catholic University of America Press, 2004.
- THORNTON, Weldon, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, Syracuse, Syracuse University Press, 1994.
- WARD, Patrick, *Exile, Emigration and Irish Writing*, Dublin, Irish Academic Press, 2002.
- WELCH, Robert (éd.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross, Colin Smyth Ltd, 1992.
- WILSON FOSTER, John (éd.), *A Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Sur les genres littéraires²

1- Approche générale

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

2- Roman

AURÉGAN, Pierre, *Le roman d'apprentissage au dix-neuvième siècle*, Paris, Nathan, 1997.

BANCAUD-MAENEN, Florence, *Le roman de formation au dix-huitième siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998.

BARRERE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

BOUJU, Emmanuel, *La transcription de l'Histoire, essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

_____, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » : la transcription de l'Histoire dans le roman contemporain ». *Annales HSS*, n°2, mars/avril 2010, p. 417-438.

BRADLEY, Arthur et TATE, Andrew (éd.). *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic After 9/11*, New York, Continuum, 2010.

BRUNA-MUREL, Aline, *Silences du roman : Balzac et le roman contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011.

DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002.

DEMORIS, René, *Le roman à la première personne : du clacissisme aux Lumières*, Paris, Droz, 2002.

DUFIEF-SANCHEZ, Véronique, « Le roman personnel : un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIX^{ème} siècle ». *Filiations*, vol. 2, 5 avril 2011 [consulté le 17 août 2014]. <<http://revuesshs.ubourgogne.fr/filiations/document.php?id=490>>

FIDDES, Paul S. (éd.), *The Novel, Spirituality and Modern Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2000.

² De nouveau, pour la classification, nous faisons le choix de faire primer celle par genre, registre et courant littéraires sur celle qui recense les études à propos de l'œuvre d'auteurs ciblés. Ainsi, par exemple, si un ouvrage traite du réalisme chez Balzac et Proust, il est classé non pas dans la section « Etudes d'œuvres d'auteurs ciblés », mais dans celle intitulée : « Sur les courants littéraires ».

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2007.

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

HIRSCH-GOTTFRIED, Marianne et Miles, David H., « Defining Bildungsroman as a Genre ». *PMLA*, vol. 91, n°1, janvier 1976, p. 122-123.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, coll. « Écriture », Paris, Presses universitaires de France, 1992.

_____, *Poétique du roman* (1997), Paris, Armand Colin, 2007.

KNIGHT, Mark et WOODMAN, Thomas (éd.), *Biblical Religion and the Novel: 1700-2000*, Aldershot, Ashgate, 2006.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LUKACS, Georg, *The Theory of the Novel* (1920, traduit de l'allemand par Anna Bostock), Whitstable (Kent), Whitstable Litho Printers, 1988.

_____, *Le roman historique* (1965, traduit de l'allemand par Robert Saille), Paris, Payot, 2000.

MORETTI, Franco, *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture* (1987), Londres, Verso, 2000.

PERNOT, Denis, « Du *Bildungsroman* au roman d'éducation : un malentendu créateur ? ». *Romantisme*, vol. 22, n°76, 1992, p. 105-119.

ROBBE GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de minuit, 1963.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation* (1973), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

3- Nouvelle

FORD, Richard (éd.), *The Granta Book of the American Short Story*, Londres, Penguin Books/Granta Books, 1992.

GODENNE, René, *La nouvelle* (1974), Paris, Honoré Champion, 1995.

LECERCLE, Jean-Jacques, « Esquisse d'une théorie de la nouvelle ». *Trame et Filigrane*, n°16, Annales du CELCE, Université de Savoie, 1993.

MERTENS, Pierre, *Pour la nouvelle*, Bruxelles, Complexe, 1990.

OATES, Joyce Carol, « An Endangered Species ». *The New York Review of Books*, 29 juin 2000 [consulté le 31 mai 2013]. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/jun/29/an-endangered-species/?pagination=false>>

4- Conte et fable

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Gallimard/Armand Colin, 1997.

LEVRAULT, Léon, *La fable : évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane, 1905.

Sur les courants littéraires

1- Réalisme (et courants affiliés)

ARVA, Eugene et ROLAND, Hubert (dir.), « Le réalisme magique comme stratégie narrative dans la réappropriation des traumatismes historiques ». *Interférences Littéraires*, n°14, 2014. <http://www.fabula.org/actualites/le-realisme-magique-comme-strategie-narrative-dans-la-reappropriation-des-traumatismes-historiques_56459.php>

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BOWER, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, New York, Routledge, 2004.

DUFOUR, Philippe, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

EVERS, Stuart, « Raymond Carver : King of the Dirty Realists? ». *The Guardian*, 13 août 2008 [consulté le 16 mai 2015]. <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/aug/13/raymondcarverkingofthedir>>

FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

FURST, Lilian (éd.), *Realism*, Londres, Longman, 1992.

HEGERFELDT, Anne C., *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

HEMMINGSON, Michael, *The Dirty Realism Duo*, vol. 70, Rockville (Maryland), Borgo Press, 2008.

PARKINSON ZAMORA, Lois et FARIS, Wendy B. (éd.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Londres, Duke University Press, 2005.

2- Modernisme

BRADBURY, Malcolm et MCFARLANE, James (éd.), *Modernism: a Guide to European Literature – 1890-1930*, Londres, Penguin, 1978.

PINKNEY, Tom, « Modernism and Cultural Theory: Introduction ». WILLIAMS, Raymond (éd.), *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres, Verso 1989.

3- Postmodernisme

EAGLETON, Terry, « Awakening from Modernity ». *Times Literary Supplement*, 20 février 1987.

FAY, Brian, POMPER, Philip et VANN, Richard (éd.), *History and Theory: Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell Publishing, 1998.

FORTIN-TOURNES, Anne-Laure, *Martin Amis : le postmodernisme en question*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1989.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), New York, Routledge, 1996.

_____, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.

LE RESTE, Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? Entretien avec Linda Hutcheon », date inconnue [consulté le 5 mai 2011]. <www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Editions de minuit, 1979.

_____, *Le postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.

SMART, Barry, *Postmodernity: Key Ideas*, Londres, Routledge, 1993.

TANKE, Joseph J., « Défis récents au paradigme postmoderne : le cas du régime esthétique », communication faite lors d'une journée d'études organisée par l'Institut National d'Histoire de l'Art intitulée *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, Paris, Grand Palais, 30 mai 2008 [consulté le 5 juillet 2013] <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/3_Postmoderne-Tanke.pdf>.

TRUETT ANDERSON, Walter (éd.), *The Fontana Post-modernism Reader*, Londres, Fontana, 1996.

WAUGH, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism*, Londres, Edward Arnold, 1992.

4- Métamodernisme

MARTIN PAUL, Eve, « Thomas Pynchon, David Foster Wallace and the Problems of 'Metamodernism': Post-millennial Post-postmodernism? ». *C21 Literature: Journal of 21st Century Writing*, vol. 1, n°1, 2012, p. 7-15.

VERMEULEN, Timotheus et VAN DEN AKKER, Robin, « Notes on Metamodernism ». *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, 2010, [consulté le 6 février 2015]. <<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>>

Registres littéraires

1- Fantastique et merveilleux

CAILLOIS, Roger, *L'anthologie du fantastique*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966.

CONIO, Gérard (dir.), « Figures du double dans les littératures européennes », actes du colloque international « Figures du double dans les littératures européennes », à l'Université Nancy II, Lausanne, L'âge d'Homme, 2001, p. 45-54.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Les éditions de minuit, 1994.

JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

MILLET, Gilbert et LABBE, Denis, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005.

PEROUSE, Gabriel-André, *Doubles et dédoublements en littérature*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1995.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TRAMSON, Jacques, « Le double et l'image de la création dans la littérature française », dans *Cahiers de l'Association nationale des études de littérature française*, vol. 32, n°1, 1980, p. 205-220.

TROUBETZKOY, Wladimir, « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski ». CONIO, Gérard (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, actes du Colloque international « Figures du double dans les littératures européennes » à l'Université Nancy II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

2- Comédie

BERGSON, Henri, *Le rire* (présentation par Daniel Grojnowski et Henri Scepi), Paris, G.F. Flammarion, 2013.

CRANGLE, Sara et NICHOLLS, Peter (éd.), *On Bathos: Literature, Art, Music*, Londres Continuum, 2010.

Stylistique (poétiques du récit)

AGAMBEN, Giorgio, « Idée de la matière », dans *Idée de la prose* (1985), Paris, Bourgois, 1998.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Le neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002.

_____ et KAYSER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BESSIERE, Jean (dir.), *Récit et histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

CENTRE DE RECHERCHES INTER-LANGUES D'ANGERS, *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Editions de minuit, 1969.

- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* (traduit de l'Italien par Chantal Roux de Bézieux), Paris, Seuil, 1965.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- _____, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- _____, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GIBBONS, Luke, « The Visualization of the Voice », communication non publiée faite à l'université de Yale dans le cadre du colloque intitulé « The Theater of Irish Cinema » qui a eu lieu du 1^{er} au 4 février 2001.
- HOFFMAN, Michael J. et MURPHY, Patrick D. (éd.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Londres, Leicester University Press, 1996.
- INGOLD, Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, New York, Routledge, 2011. <http://geactblog.files.wordpress.com/2012/03/tim_ingold-being_alive_essays_on_movement_knowledge_and_description_routledge2011.pdf>
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Editions Mardaga, 1985.
- JAMES, Alison et REIG, Christophe, *Frontière de la non-fiction : littérature, cinéma et arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978.
- JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'esprit des péninsules, 2005.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis* (1993), Paris, Gallimard, 2000.
- LA MOTTE (DE), Annette, *Au-delà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit verlag, 2004.
- MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Louis Rouart et fils, 1927.
- MICHELET, Jules, *Journal*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1959.
- MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, GF Flammarion, 2001.
- NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophie and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- RANCIERE, Jacques, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RIBON, Michel, *Esthétique de la catastrophe : Essai sur l'art de la catastrophe*, Paris, Kimé, 1999.
- RIVARA, René, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1980.

SEARLE, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (1979), Cambridge (U.S.A), Cambridge University Press, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHOLES, Robert, « Language, Narrative and Anti-narrative ». *Critical Inquiry*, vol. 7, n°1, Chicago, The University of Chicago Press, automne 1980, p. 204-212.

SONTAG, Susan, *At the Same Time: Essays and Speeches*, Londres, Hamish Hamilton, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2005.

STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

WAUGH, Patricia, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984.

Études d'œuvres d'auteurs ciblés

1- Articles et monographies

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970.

BIRNBAUM, Robert, « Richard Ford, Author of *A Multitude of Sins* Talks With Robert Birnbaum ». *Identity Theory*, 16 février 2002 [consulté le 18 février 2015]. <<http://www.identitytheory.com/richard-ford/>>

BRIHAULT, Jean et LOUVEL, Liliane (dir.), « John McGahern ». *La Licorne*, n°32, Poitiers, UFR Langues et littératures, 1995.

CAMPBELL, James, « The Mythmaker ». *The Guardian*, 27 mai 2006 [consulté le 8 décembre 2013]. <<http://www.theguardian.com/books/2006/may/27/poetry.hayfestival2006>>

CHEEVER, Susan, *Home Before Dark*, Boston, Houghton Mifflin, 1984.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de minuit, 1975.

ECKERMANN, Johann Peter, *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, traduit de l'allemand par John Oxenford), vol. 1, Londres, Smith, Elder and Co, 1850.

FAULKNER, William, « Banquet Speech ». *The Official Web Site of the Nobel Prize*, 10 décembre 1950 [consulté le 25 avril 2014]. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html>

GOARZIN, Anne, « Seeing Seeing in Steve McQueen's *Hunger* ». ZAMORANO LLENA, Carmen et GRAY, Billy (éd.), *Nordic Irish Studies*, vol. 13, n°2, 2014, p. 79-97.

HARRISON, Jim et KOOSER, Ted, *Braided Creek: A Conversation in Poetry*, Port Townsend (Wa.), Copper Canyon Press, 2003.

HEPBURN, Allan, « Noise, Music, Voice, *Dubliners* ». KNOWLES, Sebastian (éd.), *Bronze by Gold: The Music of Joyce*, Londres, Garland Publishing, 1999, p. 189-212.

- MCGAHERN, John, *Love of the World : Essays*, Londres, Faber and Faber, 2009.
- MESTAOU, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- MOKRANE, Hakime, « La rupture à l'œuvre : l'écriture poétique de Char sous le signe de la rupture ». ARINO, Marc et PEYLET, Gérard (dir.), *En quête d'une littérature : imaginaire et modernité – mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, coll. « Eidolon », n°88, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- MOONEY, Martin, « Features: Seamus Heaney ». *Culture Northern Ireland*, 5 avril 2011 [consulté le 8 décembre 2013]. <<http://www.culturenorthernireland.org/article/137/seamus-heaney>>
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986.
- TIGHE-LEWIDGE, Grace, « Death and Marriage: The Tragedy of Elisabeth Reegan in The Barracks ». FOGARTY, Anne et BRANNIGAN, John (éd.), *Irish University Review: Special John McGahern Issue*, vol. 35, n°1, 2006.
- TREGUER, Florian (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- TUCKER, Nicolas et GABLE, Nikki, *Family Fictions: Anne Finn, Morris Gleitzman, Jacqueline Wilson and Others*, New York, Continuum, 2001.
- WALKER, Elinor Ann, « An Interview with Richard Ford ». *The South Carolina Review*, vol. 21, n°2, 1999.

2- Thèses et mémoires de Master non publiés

- GOARZIN, Anne, « Représentations du même dans les romans de John McGahern », thèse de doctorat sous la direction de Jean Brihault, soutenue à l'Université Rennes 2 en décembre 1997.
- HUCHET, Dorothee, « La fiction de John Le Carré à l'ère du soupçon : du roman policier au roman d'espionnage », thèse de doctorat sous la direction de Sophie Marret, soutenue à l'université Rennes 2 le 6 décembre 2012.
- LABELLE, Maud, « Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005) », mémoire de M.A. sous la direction d'Elisabeth Nardout-Lafarge, soutenu à l'Université de Montreal en septembre 2009.
- LE BASTARD, Gwénola, « 'He don't Belong' : La communauté impossible – les paradoxes de l'écriture dans l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill », thèse de doctorat sous la direction de Benoît Tadié, soutenue à l'Université Rennes 2 le 8 décembre 2012.
- LECHEVALIER-BEKADAR, Nawelle, « L'esthétique de la cruauté dans l'œuvre de Brian Evanson », Mémoire de Master sous la direction de Florian Tréguer, soutenu à l'université Rennes 2 en septembre 2010.
- MENEKSEGIL, Anouk, « Le dire et l'indicible », thèse de doctorat sous la direction de Pierre Boutang soutenue à l'Université de Paris IV-Sorbonne en 1992.
- SANTERRE, Ariane, « L'ascendant du double dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », mémoire de Master sous la direction de Michel Pierssens, soutenu à l'Université de Montréal en août 2013.

HISTOIRE ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

ANONYME, « Transcript of Powell's UN Presentation ». *CNN*, 5 février 2003 [consulté le 23 novembre 2013]. <<http://www.cnn.com/2003/US/02/05/sprj.irq.powell.transcript.10/index.html>>

ANONYME, « Transcript of Obama's Discourse for the 2004 Democratic Convention ». *The Washington Post*, 27 juillet 2004 [consulté le 25 avril 2014]. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A19751-2004Jul27.html>>

ANONYME, « Loyalist Paramilitaries 'Behind some Northern Ireland Trouble' ». *BBC News*, 8 décembre 2012 [consulté le 13 juillet 2015]. <<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-20651159>>

ANTZE, Paul et LAMBEK, Michael (éd.), *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, Routledge, 1996.

AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar et RICHTER, Elke (éd.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Oxford, Peter Lang, 2008.

AUGER, Clément, « Introduction : une autre crise ». *Revue Adhoc*, n°3, « La crise », 9 décembre 2014 [consulté le 20 juillet 2015]. <<http://www.cellam.fr/?p=5108>>

BELL, Duncan (éd.), *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship between Past and Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

BENNETT, Jill et KENNEDY, Rosanne (éd.), *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

BIONDI, Martha, « How New York changes the story of the Civil Rights Movement ». *Afro-Americans in New York Life and History*, vol. 2, n°31, juillet 2007 [consulté le 4 avril 2015]. <http://www.nyc.gov/html/cchr/justice/downloads/pdf/how_new_york_changes_the_civil_rights_movement.pdf>

BLAMIRE, Paul Cyprian, *World Fascism: A Historical Encyclopedia*, vol. 1, ABC Clío, Santa Barbara (Cal.), 2006.

BOHAN, Christine, « Censored: the 274 Books and Magazines Still Banned in Ireland Today ». *The Journal*, 21 mai 2012 [consulté le 20 septembre 2015]. <<http://www.thejournal.ie/censored-the-274-books-and-magazines-still-banned-in-ireland-today-455034-May2012/>>

BOHAN, Harry et KENNEDY, Gerard (éd.), *Are We Forgetting Something? Our Society in the New Millennium*, Dublin, Veritas, 1999.

BRACKEN, Patrick, *Trauma: Culture, Meaning, and Philosophy*, Philadelphia, Whurr, 2002.

BULTE, Marie, « (Re)présentation spectaculaire de l'histoire immédiate africaine dans des romans postcoloniaux ». *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le spectaculaire », 2 juillet 2012 [consulté le 3 juin 2015]. <<http://www.cellam.fr/?p=3166>>

CARRERE-D'ENCAUSSE, Hélène, *1956 : La déstalinisation commence*, Bruxelles, Complexe, 1984.

- CARUTH, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- _____, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- CERTEAU (DE), Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CLEARY, Joe, *Outrageous Fortunes: Capital and Culture in Modern Ireland*, Dublin, Field Day Books, 2007.
- CŒURE, Sophie, « Un écrivain face au système : le cas Pasternak ». *L'Histoire*, n°223, juillet 1998 [consulté le 4 avril 2015]. <<http://www.histoire.presse.fr/collections/special/siecle-communiste/ecrivain-face-au-systeme-cas-pasternak-01-07-1998-81884>>
- CONNERTON, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge (England), New York, Cambridge University Press, 1989.
- COSER, Lewis A., *Maurice Halbwachs: On Collective Memory*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1992.
- COULTER, Colin et MURRAY, Michael, *Northern Ireland After the Troubles: A Society in Transition*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
- CUBITT, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- DAWSON, Graham, *Making Peace with the Past? Memory Trauma and the Irish Troubles*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- DONNELLY, Jim, « The Irish Famine ». *BBC*, 17 février 2011 [consulté le 30 mars 2013]. <http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/famine_01.shtml>
- EDKINS, Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ENG, David L. et KAZANJIAN, David (éd.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- FANNING, Charles (éd.), *New Perspectives on the Irish Diaspora*, Edwardsville (Il.), Southern Illinois University Press, 2000.
- FARRELL, Kirby, *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- FERRITER, Diarmaid, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, Londres, Profile Books, 2004.
- FLANAGAN, William, *Ireland Now: Tales of Change from the Global Island*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2007.
- FRIBERG HARNESK, Hedda et PORTER, Gerald (éd.), *Beyond Ireland: Encounters Across Cultures*, Oxford, Peter Lang, 2011.
- GILLISSEN, Christophe (éd.), *Ireland: Looking East*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- GING, Debbie, CRONIN, Michael et alii (éd.), *Transforming Ireland: Challenges, Critiques and Resources*, Manchester, Manchester University Press, 2009.
- GLANTZ, David M., *Operation Barbarossa: Hitler's invasion of Russia 1941*, Stroud, Tempus publishing, 2001.

GOARZIN, Anne, « Teaching the Troubles: Responses to Literary Violence in Irish Poetry ». RIEGERT, Leo W., SCOTT, Jill et SHULER, Jack (éd.), *Thinking and Practicing Reconciliation: Teaching and Learning through Literary Responses to Conflict*, Cambridge Scholars Publishing. <<http://www.cambridgescholars.com/thinking-and-practicing-reconciliation-12>>

_____, « Articulating Trauma ». *Études irlandaises*, vol. 1, n°36, 2011, 10 février 2012 [consulté le 9 janvier 2015]. <<http://etudesirlandaises.revues.org/2116>>

GRAHAM, Colin et KIRKLAND, Richard (éd.), *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity*, Houndmills, Macmillan, 1999.

GUIFFAN, Jean, « La République d'Irlande : du « canard boiteux » européen au « tigre celtique ». *Clio*, janvier 2003 [consulté le 9 septembre 2013]. <http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/la_republique_d_irlande_du_canard_boiteux_europeen_au_tigre_celtique_.asp>

_____, *La question d'Irlande*, vol. 1, Paris, Editions Complexes, 2006

HAYES, Cathy, « Censorship in Ireland, Hundreds of Books and Magazines Remain Banned ». *Irish Central*, 13 janvier 2015 [consulté le 20 septembre 2015]. <<http://www.irishcentral.com/news/politics/Censorship-in-Ireland-Hundreds-of-books-and-magazines-remain-banned.html>>

HELLER, Dana (éd.), *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, Houndmills, Palgrave, 2005.

HENZE, Paul B., *Histoire de l'Éthiopie : l'œuvre du temps*, Paris, Karthala, 2004.

HERITAGE ISLAND, « Ireland's Visitor Attractions ». *Heritage Ireland's Website* [consulté le 23 mars 2014]. <<http://www.heritageisland.com/about-us/>>

HUDSON UNION SOCIETY, « President Mary Robinson of Ireland, Irish Diaspora and Ireland ». *YouTube*, 16 juillet 2010 [consulté le 9 septembre 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=ZnYcqoQh5Xs>>

HUTCHINSON, Wesley, *La question irlandaise*, Paris, Ellipses, 2001.

HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.

INGLIS, Tom, *Truth, Power and Lies: Irish Society and the Case of the Kerry Babies*, Dublin, University College Dublin Press, 2003.

_____, *Global Ireland: Same Difference*, New York, Routledge, 2008.

JELINEK, Yeshayahu, « Storm-Troopers in Slovakia: The Rodobrana and the Hlinka Guard ». *Journal of Contemporary History*, vol. 6, n°3, 1971, p. 97-119.

JUDACKEN, Jonathan, *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and the Politics of the French Intellectual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.

KEARNEY, Richard (éd.), *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, Dublin, Wolfhound, 1988.

KENISTON, Ann et FOLLANSBEE-QUINN, Jeanne (éd.), *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008.

KENNEDY-ANDREWS, Elmer, *Fiction and the Northern Ireland Troubles Since 1969: (De)constructing the North*, Dublin, Four Courts Press, 2003.

KEOGH, Dermot, « Eamon de Valera and Hitler: An Analysis of International Reactions to the Visit to the German Minister, May 1945 ». *Irish Studies in International Affairs*, vol. 3, n°1, 1989.

KIRBY, Peadar, GIBBONS, Luke et alii (éd.), *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*, Londres, Pluto Press, 2002.

KUON, Peter, *Trauma et Texte*, New York, Peter Lang, 2008.

LACAPRA, Dominick, « Rethinking Intellectual History and Reading Texts ». *History and Theory*, vol. 19, n°3, 1980, p. 245-276.

_____, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

LACEY, Marc, « Eritrea orders Westerners in UN mission out in 10 days ». *The New York Times*, 7 décembre 2005 [consulté le 23 octobre 2014]. <http://www.nytimes.com/2005/12/07/world/africa/07iht-eritrea.html?_r=0>

LEDBETTER, Mark, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body*, New York, St Martin's Press, 1996.

LEDUC, Jean, « Histoire du temps présent, histoire immédiate ». *Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS)*, date inconnue, [consulté le 13 mars 2014]. <http://www.ihp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Jean_Leduc_Histoire_du_temps_present.pdf>

LEE, Joseph J., *Ireland 1912-1985: Politics and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

LERUEZ, Jacques, « Irlande du Nord : intégration ou sécession ? ». *Revue française de science politique*, vol. 21, n°4, 1971, p. 836-858.

LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés : Quarante ans après Auschwitz* (traduit de l'italien par André Maugé), coll. « Arcades », Paris, Gallimard, 1989.

LLOYD, David, *Ireland after History*, Cork, Cork University Press (in association with Field Day), 1999.

_____, *Irish Times: Temporalities of Modernity*, Dublin, Field Day, 2008.

LOGUE, Paddy (éd.), *Being Irish, Personal Reflections on Irish Identity Today*, Dublin, Oak Tree Press, 2000.

LYON-CAEN, Judith et Ribart, Dinah, *L'histoire et sa littérature*, Paris, Editions la découverte, 2010.

LYOTARD, Jean-François, *Heidegger et les Juifs*, Paris, Galilée, 1988.

MARIE, Jean-Jacques, *Le goulag*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

MARIE-SCHWARTZENBERG, Nadine, *Le KGB : des origines à nos jours*, coll. « Que Sais-je », Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

MCBRIDE, Lawrence W. (éd.), *Reading Irish Histories: Texts, Contexts and Memory in Modern Ireland*, Dublin, Four Courts Press, 2003.

MCCARTHY, Conor, *Modernisation, Crisis and Culture in Ireland: 1969-1992*, Dublin, Four Court Press, 2000.

MCCARTHY, Mark (éd.), *Ireland's Heritages: Critical Perspectives on Memory and Identity*, Aldershot, Ashgate, 2005.

MCGOWAN, Joe, « The Donegal Corridor and the Battle of the Atlantic ». *20th Century Contemporary History*, vol. 11, n°2, été 2003. <<http://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/the-donegal-corridor-and-the-battle-of-the-atlantic/>>

MEMMI, Alfred, *Portrait d'un Juif*, Paris, Folio, 1962.

MIKUS, Joseph A., « La Slovaquie dans le drame de l'Europe. Histoire politique de 1918 à 1950 ». KIRSCHBAUM, Joseph (dir.), *Études Slaves et Est-Européennes*, vol. 1, n°2, été 1956, p. 121-124.

MORGAN, Gerald et HUGHES, Gavin (éd.), *Southern Ireland and the Liberation of France: New Perspectives*, Bern, Peter Lang, 2011.

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, coll. « Quarto », vol. 1/2/3, Paris, Gallimard, 1997.

OBEIDALLAH, Dean, « Presidents Should Not Swear In on the Bible ». *CNN*, 20 janvier 2013 [consulté le 3 juillet 2014]. <<http://edition.cnn.com/2013/01/17/opinion/obeidallah-bible/>>

O'TOOLE, Fintan, *Black Hole, Green Card: The Disappearance of Ireland*, Dublin, New Island Books, 1994.

_____, *The Ex-Isle of Erin: Images of a Global Ireland* (1997), Dublin, New Island Books, 1998.

_____, *The Lie of the Land : Irish Identities*, Dublin, New Island Books, 1998.

POWER, Carla, « What Happened to Irish Art ? ». *Newsweek*, 19 août 2001 [consulté le 20 juin septembre 2013]. <<http://www.newsweek.com/what-happened-irish-art-151319>>

REYNOLDS, Chris, « The Collective European Memory of 1968: The Case of Northern Ireland ». *Études irlandaises*, vol. 1, n°36, « Trauma et mémoire en Irlande : Histoire et culture : mémoire et commémoration », 2011, p. 73-90.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit : I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

_____, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986.

_____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROBINETT, Jane, « The Narrative Shape of Traumatic Experience ». *Literature and Medicine*, vol. 26, n°2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, octobre 2007, p. 290-311.

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive* (1946), Paris, Folio, 1986.

SCHACTER, Daniel L. (éd.), *Memory Distortion: How Minds, Brains and Society Reconstruct the Past*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995.

ŠEBKOVA, Hana, « Camarade Tsigane ! ». *Communications*, vol. 55, n°55, 1992, p. 187-194.

SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, 1992.

SOULET, Jean-François, *L'Histoire immédiate*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

STEEL, Lewis M., « Jim Crow in the North ». *In These Times*, 8 janvier 2009 [consulté le 23 octobre 2014]. <http://inthesetimes.com/article/4124/jim_crow_in_the_north>

STURKEN, Marita, *Tourists of History: Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Londres, Duke University Press, 2007.

TAL, Kali, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

TELLIER, Arnaud, *Expériences traumatiques et écriture*, Paris, Anthropos, 1998.

VERRIERE, Jacques, « L'évolution récente de l'émigration irlandaise ». *Population*, vol. 20, n°2, 1965, p. 233-252.

VICKROY, Laurie, *Trauma Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2004.

VITKINE, Benoît, « Frappée par la crise, l'Irlande redevient une terre d'émigration ». *Le Monde*, 19 novembre 2010 [consulté le 9 septembre 2013]. <http://www.lemonde.fr/economie/article/2010/11/19/frappee-par-la-crise-l-irlande-redevient-une-terre-d-emption_1442496_3234.html>

WALL, Richard (éd.), *Medieval and Modern Ireland* (1988), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988.

WERNER, Hüber, MAYER, Sandra et NOVAK, Julia (éd.), *Ireland in/and Europe: Cross Currents and Exchanges*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2012.

WOOD, Erika, « NY's Jim Crow laws – back in the day, and what remains today ». *Brennan Center for Justice at New York University School of Law*, 1^{er} mars 2010 [consulté le 23 octobre 2014]. <<http://www.brennancenter.org/blog/nys-jim-crow-laws-back-day-and-what-remains-today>>

WOODHAM-SMITH, Cecil, *The Great Hunger*, Harmondsworth, Penguin, 1991.

SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE ET ÉCRITURE DE LA SOCIÉTÉ

ANONYME, « Places and Non-Places: A Conversation With Marc Augé ». *Autogrill, On the Move*, 26 janvier 2009 [consulté le 5 juin 2014]. <<http://onthemove.autogrill.com/gen/lieux-non-lieux/news/2009-01-26/places-and-non-places-a-conversation-with-marc-auge>>

ALDRIDGE, A. Owen, *The Reemergence of World Literature: a Study of Asia and the West*, Londres, Associated University Presses, 1986.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), New York, Verso, 1991.

AUGE, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.
- _____, et GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et compagnie, 1994.
- BECKER, Karin et LEPLATRE, Olivier (dir.), *Écritures du repas, fragments d'un discours gastronomique*, Francfort, Peter Lang, 2007.
- BESSIERE, Jean et KARATSON, André (dir.), *Déracinement et littérature*, Lille, Université de Lille 3, 1982.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture* (1994), Londres, Routledge, 2002.
- BLANC, Nathalie, PUGHE, Thomas et CHARTIER, Denis, « Littérature et écologie : vers une écopoétique ». *Écologie et politique*, date inconnue [consulté le 13 mars 2015]. <http://www.ecologieetpolitique.info/IMG/pdf/36_BLANC_PUGHE_CHARTIER.pdf>
- BRIS, Michel, ROUAUD Jean, et ALMASSY, Eva, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- BURR, Vivien et HEARN, Jeff (éd.), *Sex, Violence and the Body, The Erotics of Wounding*, New York, Palgrave MacMillan, 2008.
- BRUEGGEMANN, Walter, *The Land: Place as Gift, Promise and Challenge in Biblical Faith*, Philadelphie, Fortress Press, 1977.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1987.
- CERTEAU (DE), Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990.
- CLAYES, Gregory (éd.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- CRONIN, Michael, « Inside Out: Time and Place in Northern Ireland ». *New Hibernia Review*, vol. 13, n°3, automne 2009, p. 74-88.
- DAHLIE, Hallvard, « Brian Moore and the Meaning of Exile ». WALL, Richard (éd.), *Medieval and Modern Ireland*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988, p. 89-95
- DAMROSCH, David, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- D'HAEN, Théo, DOMINGUEZ, César et ROSENDAHL THOMSEN, Mads (éd.), *World Literature: A Reader*, New York, Routledge, 2013.
- DUFOIX, Stéphane, *Les diasporas*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- EPSTEIN-NORD, Deborah, *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*, New York, Columbia University Press, 2006.
- ERIKSON, Erik, *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972.
- ESCARPIT, Robert (dir.), *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

- FONSECA, Isabel, *Bury me Standing, the Gypsies and Their Journey*, Londres, Vintage, 1996.
- GEDDES, Andrew et FAVELL, Adrian (éd.), *The Politics of Belonging : Migrants and Minorities in Contemporary Europe*, Sydney, Ashgate, 1999.
- GIFFORD, Terry, *Pastoral*, New York, Routledge, 1999.
- GREGORY, Derek et URRY John (éd.), *Social Relations and Spatial Structures*, Basingstoke, Macmillan, 1985.
- GURR, Andrew, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature*, Brighton (Sussex), Harvester Press, Atlantic Highlands (N.J.), Humanities Press, 1981.
- HALPERN, Catherine et RUANO-BORBALAN, Jean-Claude (dir.), *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, Paris, Sciences Humains Editions, 2004.
- HANCOCK, Ian, « The Struggle for the Control of Identity » (Chapter 1). HAYES, Michael (éd.), *Road Memories, Aspects of Migration History*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 1-19.
- HANTKE, Steffen (éd.), *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2010.
- HEPWORTH, Mike, *Stories of Ageing*, Philadelphia, Open University Press, 2000.
- KAËS, René et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997.
- KENNEDY, Liam, *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2000.
- LAWALL, Sarah (éd.), *Reading World Literature, Theory, History, Practice*, Austin, The University of Texas Press, 1994.
- LOTY-MALEBRANCHE, Camille, « Du zoomorphisme dans la civilisation contemporaine ». *Le grand soir*, 27 juin 2009 [consulté le 22 août 2015]. <<http://www.legrandsoir.info/Du-zoomorphisme-dans-la-civilisation-contemporaine.html>>
- MAIER, Corinne, « La dynamite de l'obscène et le hic de la perversion ». *Littérature et poétique*, date inconnue [consulté le 7 avril 2013]. <http://www.litterature-poetique.com/pdf/maier_obsc.pdf>
- MASSEY, Doreen B., *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- MCCALLUM, Robyn, *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*, New York, Routledge, 1999.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- NORQUAY, Glenda (éd.), *Across the Margins: Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelago*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- PALESTINE DIARY, « Edward Said on Orientalism ». *YouTube*, 28 octobre 2012 [consulté le 8 octobre 2014]. <http://www.youtube.com/watch?v=fVC8EYd_Z_g>
- PAPASTERGIADIS, Nikos, *The Turbulence of Migration, Globalization, Deterritorialization and Hybridity* (2000), Cambridge, Polity Press, 2007.
- PARKER, Martin (éd.), *Utopia and Organization*, Oxford, Blackwell, 2002.

- PIFARRE, Alexandra-Flora et RUTIGLIANO-DASPET, Sandrine (dir.), *Le lien, la rupture*, Chambéry, Université de Savoie, 2007.
- PIZER, John David, *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006.
- RANCIERE, Jacques, « From Politics to Aesthetics? ». *Paragraph 28*, n°1, 2005.
- REDDY, Bayapa (éd.), *Aspects of Contemporary World Literature*, New Delhi, Atlantic, 2008.
- ROSENDAHL THOMSEN, Mads, *Mapping World Literature : International Canonization and Transnational Literatures*, New York, Continuum, 2008.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin, 1978.
- _____, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, New York, Pantheon Books, 1994.
- _____, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.
- SAUL, Nicholas et Tebbutt, Susan (éd.), *The Role of the Romanies: Images and Counter Images of "Gypsies"/Romanies in European Cultures*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004.
- SCEATS, Sarah, *Food Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SHELDRAKE, Philip, *Spaces for the Sacred: Place, Memory and Identity*, Londres, SCM Press, 2001.
- TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Editions Ramsay, 2001.
- TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Londres, Arnold, 1977.
- VEBLEN, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Dover Thrift Editions, 1994.
- WEIMANN, Gabriel, *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*, Londres, Sage Publications, 2000.

THÉOLOGIE ET ÉCRITURE DE LA RELIGION

- AIRIAU, Paul, *L'Église et l'Apocalypse : du XIX^{ème} siècle à nos jours*, coll. « Faits et représentations », Paris, Berg international, 2000.
- BAUMARD, Nicolas, « Cessons de parler de valeurs chrétiennes ». *Le Monde*, 24 décembre 2010 [consulté le 3 juillet 2014]. <http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/12/24/cessons-de-parler-de-valeurs-chretiennes_1457441_3232.html>
- BERGER, James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- CARMICHAEL, Kay, *Sin and Forgiveness: New Responses in a Changing World*, Aldershot, Ashgate, 2003.

- COURT, John M., *Approaching the Apocalypse: A Short History of Christian Millenarianism*, New York, I.B. Tauris, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *Foi et savoir, suivi de Le siècle et le pardon : Entretien avec Michel Wieviorka* (1996), Paris, Seuil, 2000.
- GASS, William H. et CUOCO, Lorin (éd.), *The Writer and Religion*, Edwardsville, Southern Illinois Press, 2000.
- GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Le pardon*, Paris, Aubier, 1967.
- JASPER, David, *The Study of Literature and Religion: An Introduction*, Eugene (Or.), Wipf and Stock, 1989.
- JONES, Alexander (éd.), *The Jerusalem Bible, New Testament* (with abridged Introduction and Notes), Londres, Darton, Longman and Todd, 1967.
- MURPHY, Jeffrie G., *Getting Even: Forgiveness and its Limits*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- MYERSON, Joel (éd.), *Transcendentalism: a Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- O'CONNOR, Flannery, *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1962.
- REICHARDT, Mary R., (éd.), *Between Human and Divine: The Catholic Vision in Contemporary Literature*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2010.
- SCHIMMEL, Solomon, *Wounds not Healed by Time: The Power of Repentance and Forgiveness*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- SOCIETE BIBLIQUE FRANÇAISE (éd.), *La Bible : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament* (traduction œcuménique de la Bible), Paris, Le livre de poche, 1996.
- TATE, Andrew, *Contemporary Fiction and Christianity*, Londres, Continuum, 2008.
- WALLIS, John et NEWPORT, Kenneth G.C. (éd.), *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, Londres, Equinox, 2009.
- WEBER, Eugen, *Apocalypses et millénarismes : prophéties, cultes et croyances millénaristes à travers les âges*, Paris, Fayard, 1999.
- WHITEHOUSE, J.C., *Catholics on Literature*, Dublin, Four Courts Press, 1997.
- WOODIWISS, Anna, « 'Jesus Thrown Everything Off Balance': Religious Crises and Agents of Death in Flannery O'Connor's Short Stories ». *Writing@Swarthmore*, date inconnue [consulté le 25 avril 2014]. <<http://www.swarthmore.edu/writing/jesus-thrown-everything-balance-religious-crises-and-agents-grace-flannery-oconnors-short>>
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- ŽIZEK, Slavoj, *Living in the End Times*, New York, Verso, 2010.

PHILOSOPHIE

ANONYME, « Gilles Deleuze, Ethique et morale, Vincennes 1980 ». *YouTube*, date inconnue [consulté le 6 décembre 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=XSCDCI SmobU>>

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (traduit de l'italien par Maxime Rovere), Paris, Payot, 2008, p. 19-20.

BADIOU, Alain, *L'Ethique : essais sur la conscience du mal*, Caen, Editions Nous, 2003.

BATAILLE, Georges, *Œuvres Complètes* (1945), Paris, Gallimard, Tome VI, 1973.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Edition numérique Pierre Hidalgo, décembre 2011.

BLYTH, Catherine, « Does Happiness Write White ? ». *BBC 4 – You and Yours*, 30 juin 2011 [consulté le 3 avril 2013]. <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b0124pp1/Does_Happiness_Write_White/>

BUTLER, Judith, « Can One Lead a Good Life in a Bad Life? », communication faite lors de l'*Adorno Prize Lecture* le 11 septembre 2012. *Radical Philosophy*, novembre/décembre 2012.

CASEY, E.S., *The Fate of Place: a Philosophical History*, Berkeley, University of Californai Press, 1998.

CAZIER, Jean-Philippe, « Judith Butler : Qu'est-ce qu'une vie bonne ». *Mediapart*, 3 mai 2014 [consulté le 18 février 2015]. <<http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/030514/judith-butler-quest-ce-quune-vie-bonne>>

CYRULNIK, Boris (éd.), *Si les lions pouvaient parler : Essais sur la condition animale*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1998.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Editions de minuit, 1972.

_____, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 2005.

EMERSON, Ralph Waldo, « Friendship », dans *Essays: First Series* (1841) [consulté le 18 février 2015]. <<http://www.emersoncentral.com/friendship.htm>>

GALENSON, David W., *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

HONDT (D'), Jacques, *L'idéologie de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

MAGGIORI, Robert, « La morale, ni lieux, ni maître ». *Libération*, 4 septembre 2013 [consulté le 29 novembre 2013]. <http://www.liberation.fr/societe/2012/09/04/la-morale-ni-lieux-ni-maitre_843974>

NASSIKAS, Kostas, *Oralité et violence : du cannibalisme aux grèves de la faim*, Paris, L'Harmattan, 1989.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROSSET, Clément, *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris, Editions de minuit, 1977.

SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (dir.), « Le vocabulaire de Gilles Deleuze ». *CENTRE DE RECHERCHES D'HISTOIRE DES IDEES, Les Cahiers de Noesis : Vocabulaire de philosophie contemporaine de langue française*, Nice, Centre de recherches d'histoire des idées, n°3, printemps 2003.

ART

ANONYME, « Nik Wallenda completes two tightrope walks between Chicago skyscrapers without safety net ». *The Independent*, 3 novembre 2014 [consulté le 15 juillet 2015]. <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/nik-wallenda-completes-two-tightrope-walks-between-chicago-skyscrapers-without-safety-net-9834633.html>>

AGAMBEN, Giorgio, « Les corps à venir ». *Les Saisons de la danse*, n°292, mai 1997.

BADIOU, Alain, « Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée (1) ». *Le silence qui parle*, 16 février 2010 [consulté le 3 juillet 2015]. <<http://lesilencequi parle.unblog.fr/2010/02/16/petit-manuel-dinesthetique-la-danse-comme-metaphore-de-la-pensee-1-alain-badiou/>>

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie* (1980), Paris, Gallimard/Seuil, 2005.

BERRSFORD ELLIS, Peter, *A dictionary of Irish Mythology*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

BESSON, Anne, FOUCAULT, Jean et alii (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961.

_____, « Discours sur rien », dans *Silences* (traduit de l'anglais par Monique Fong), Paris, Denoël, 2004.

_____, « 4'33 ». *YouTube*, 1^{er} octobre 2010 [consulté le 6 juin 2015]. <<https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>>

CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, coll. « La Pochotèque », Paris, Le livre de poche, 1996.

CHEVALIER, Jean et GHERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffond / Jupiter, 1982.

CHILVERS, Ian, *A Dictionary or Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press.

DELACAMPAGNE, Ariane et DELACAMPAGNE Christian, *Animaux étranges et fabuleux : un bestiaire fantastique dans l'art* (2003), Paris, Citadelles et Mazenod, 2010.

GRINBERG, Emanuella, « Nik Wallenda Completes Blindfolded Tightrope Walk in Downtown Chicago ». *CNN*, 3 novembre 2014 [consulté le 15 juillet 2015]. <<http://edition.cnn.com/2014/11/02/travel/nik-wallenda-chicago/>>

GUARINO, Mark, « Nik Wallenda Completes Wire Walk Across Chicago Skyline ». *The Guardian*, 3 novembre 2014 [consulté le 15 juillet 2015]. <<http://www.theguardian.com/us-news/2014/nov/03/nik-wallenda-completes-wire-walk-across-chicago-skyline>>

GUNTHER, André, « Le complexe de Gradiva : théorie de la photographie, deuil et résurrection ». *Études photographiques*, 2 mai 1997 [consulté le 3 avril 2015]. <<http://etudesphotographiques.revues.org/289>>

HÜE, Denis, « L'orgueil du cheval ». *CUERM, Le cheval dans le monde médiéval*, coll. « Sénéfiance », Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992. [consulté le 7 septembre 2015]. <<http://books.openedition.org/pup/3331>>

INTERNATIONAL IMPAC DUBLIN LITERARY AWARD, « 2015 Judging Panel ». *Site officiel de l'International Impac Dublin Literary Award* [consulté le 20 septembre 2015] <<http://www.impacdublinaward.ie/2015-judging-panel/>>

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.

MORRISON, Jaime, « Irish Choreo-Cinema: Dancing at the Crossroads of Language and Performance ». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 15, n°1, printemps 2002, p. 173-184.

NATIONAL BOOK FOUNDATION, « National Book Award Selection Process ». *Site officiel de la National Book Foundation* [consulté le 20 septembre 2015] <http://www.nationalbook.org/selection_process.html>

ÓHALLMHURAIN, Gearóid, *Pocket History of Irish Traditional Music*, Dublin, The O'Brien Press, 1998.

OSCAR WILDE CENTER, « The Rooney Prize for Literature ». *Site officiel de Trinity College Dublin* [consulté le 20 septembre 2015] <<https://www.tcd.ie/OWC/writers/rooneyprize.php>>

PHELAN, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.

PUSHCART PRESS. *Site officiel de Pushcart Press* [consulté le 20 septembre 2015] <<http://www.pushcartprize.com/pushcartpress.html>>

STURMAN, Peter C., « Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong ». *Ars Orientalis*, n°20, 1990, p. 33-68.

TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût, L'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

VIRMAUX, Alain et Odette, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Paris, Éditions du rocher, 1992.

PSYCHOLOGIE

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders IV*, Washington D.C., American Psychiatric Association, 1994.

ANDRE, Pierre, BENAVIDES, Thierry et GIROMINI, Françoise, *Corps et psychiatrie*, Paris, Heures de France, 2004.

FREUD, Sigmund, « Deuil et Mélancolie ». *Métapsychologie* (1917, traduit de l'allemand par Jean Laplanche), coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986.

_____, « L'Inquiétante étrangeté ». *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais* (1919, traduit de l'allemand par Bertrand Féron – version bilingue), Paris, Gallimard, 2001.

INSKEEP, Steve et MONTAGNE, Renee, « Ending Nightmares caused by PTSD ». *NPR*, 16 janvier 2012 [consulté le 3 mars 2015]. <<http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=144672190>>

KAËS, René, MISSENERD, André, ANZIEU, Didier et alii., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997.

KING, Nicola, *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2000.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1980.

_____, *Etrangers à nous-mêmes*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 1991.

LACAN, Jacques, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 1984, p. 23-84.

LEYS, Ruth, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, The University of Chicago, 2000.

RANK, Otto, *Don Juan et le Double. Essais psychanalytiques*, coll. « Science de l'Homme », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.

YATES, Frances A., *The Art of Memory* (1966), Londres, Ark Paperback, 1984.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CONSULTÉES

Romans

AMATO (D'), Brian, *Beauty*, New York, Mulholland Classic, 2013.

AUSTER, Paul, *Man in the Dark* (2008), New York, Picador, 2009.

AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice* (1813), Londres, Norton Critical Edition, 2001.

BEIGBEDER, Frédéric, *Windows of the World*, Paris, Grasset, 2003.

BOLGER, Dermot, *The Journey Home* (1990), New York, Flamingo, 2003.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre* (1847), Londres, W.W. Norton & Company, 2001.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), New York, Penguin, 2000.

CONNOLLY, John, *Every Dead Thing* (1999), New York, Pocket Books, 2000.

COETZEE, John Maxwell, *Diary of a Bad Year* (2007), New York, Penguin, 2008.

COOPER, Dennis, *Frisk*, New York, Grove Press, 1993.

DELILLO, Don, *Falling Man* (2007), New York, Picador, 2011.

DESAI, Anita, *In Custody* (1984), Londres, Vintage, 1999.

EASTON ELLIS, Bret, *American Psycho*, Londres Picador, 2011.

- ENRIGHT, Anne, *The Forgotten Waltz*, Londres, Vintage, 2012.
- _____, *The Gathering*, Londres, Vintage, 2008.
- FENIMORE COOPER, John, *The Deerslayer* (1841), coll. « The John Harvard Library », Cambridge (Mass.), Belknap Press, 2013.
- FERGUSON, Kathleen, *The Maid's Tale*, Dublin, Poolbeg Press, 1994.
- HARKAWAY, Nick, *The Gone-Away World* (2008), Londres, Vintage, 2009.
- HEMINGWAY, Ernest, *The Old Man and the Sea* (1951), Londres, Vintage, 1999.
- KEROUAC, Jack, *The Dharma Bums* (1958), New York, Penguin, 1986.
- _____, *On the Road* (1957), New York, Penguin, 2010.
- KEEGAN, Claire, *Antartica* (1999), New York, Grove Press, 2002.
- KILROY, Claire, *The Devil I Know*, Londres, Faber and Faber, 2012.
- MCCABE, Patrick, *The Butcher Boy*, New York, Picador, 1992.
- MCCARTHY, Cormac, *The Road* (2006), Londres, Vintage, 2007.
- MCCOURT, Frank, *Angela's Ashes* (1996), New York, Scribner, 1999.
- MCGAHERN, John, *The Dark* (1965), Londres, Faber and Faber, 2008.
- _____, *Amongst Women*, Londres, Faber and Faber, 1990.
- MCINERNEY, Jay, *The Good Life* (2006), Londres, Vintage, 2007.
- O'BRIEN, Edna, *Down by the River* (1996), New York, Plume, 1998.
- O'CONNOR, Joseph, *The Salesman*, Londres, Vintage, 1998.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF Flammarion, 1987.
- SAFRAN FOER, Jonathan, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), New York, Penguin, 2006.
- SPIEGELMAN, Art, *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon Knopf Doubleday, 2004.
- STEINBECK, John, *The Grapes of Wrath* (1939), New York, Penguin, 1997.
- STERNE, Lawrence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), Londres, Penguin Books, 1997.
- TOIBIN, Colm, *The Blackwater Lightship*, New York, Picador 1999.
- _____, *Brooklyn*, New York, Scribner, 2009.
- TREVOR, William, *My House in Umbria*, Londres, Penguin, 2003.
- UPDIKE, John, *Terrorist* (2006), New York, Penguin, 2007.
- _____, *Toward the End of Time* (1997), New York, Random House, 1998.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (1890), Oxford, Oxford University Press, 1998.
- WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway* (1925), Londres, Urban Romantics, 2012.

Nouvelles

- CARVER, Raymond, *Will You Please Be Quiet Please?*, Londres, Vintage, 1992.
- DOSTOEVSKY, Fyodor, *The Best Short Stories of Fyodor Dostoevsky* (traduit de l'anglais par David Magarshack) New York, Modern Library Paperback, 2001.
- FAULKNER, William, « The Bear » (1942), *Novels 1942-1954*, New York, Library of America, 1994.
- FORD, Richard, *A Multitude of Sins*, Londres, Vintage Books, 2001.
- HEMINGWAY, Ernest, « Fathers and Sons » (1933), dans *The Short Stories*, vol. 3, New York, Simon and Schuster, 2003.
- JOYCE, James, *Dubliners* (1914), Londres, Penguin Books, 2000.
- KIPLING, Rudyard, *Plain Tales From The Hills* (1888), Londres, Penguin, 1994.
- O'CONNOR, Flannery, *The Complete Stories of Flannery O'Connor*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1971.
- ZWEIG, Stefan, *Le joueur d'échecs* (1943), Paris, Le livre de poche, 2013.

Théâtre

- BECKETT, Samuel, *Endgame* (1957), Londres, Faber and Faber, 1964.
- MONTHERLANT (DE), Henry, *Don Juan, pièce en trois actes* (1956), Paris, Gallimard, 1958.
- O'CASEY, Seán, *Three Dublin Plays: The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924), *The Plough and the Stars* (1926), Londres, Faber and Faber, 2000.
- O'NEILL, Eugene, *The Hairy Ape* (1922), dans *Complete Plays 1920-1931*, New York, The Library of America, 1988.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1601), coll. « World's Classics », Oxford, The Oxford Shakespeare, 2008.
- _____, *As You Like It* (1623), coll. « World's Classics », Oxford, The Oxford Shakespeare, 2008.
- _____, *Coriolanus* (1623), coll. « World's Classics », Oxford, The Oxford Shakespeare, 1998.

Poésie

- HEANEY, Seamus, *North* (1975), Londres, Faber and Faber, 1992.
- _____, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, Londres, Faber and Faber, 1980.
- LARKIN, Philip, *High Windows* (1974), Londres, Faber and Faber, 1979.

PEARSE, Patrick H., *Padraic H. Pearse: Selected Poems*, Dublin, New Island Books, 1993.

PLUNKETT, Joseph M., *The Poems of Joseph Mary Plunkett*, Londres Forgotten Books, 2015.

TENNYSON, Alfred (Lord), *Locksley Hall and the Talking Oak* (1877), Whitefish (Montana), Kessinger 2010.

WHITMAN, Walt, *Leaves of grass, the Original 1855 Edition* (1855), Mineola (New York), Dover Thrift Editions, 2007.

_____, *Songs of Democracy: 1819-1892*, Philadelphia, David McKay Publisher, 1919. (Numérisation en ligne de la bibliothèque de Columbia University [consulté le 5 septembre 2015]. <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0022223550;view=1up;seq=147>>).

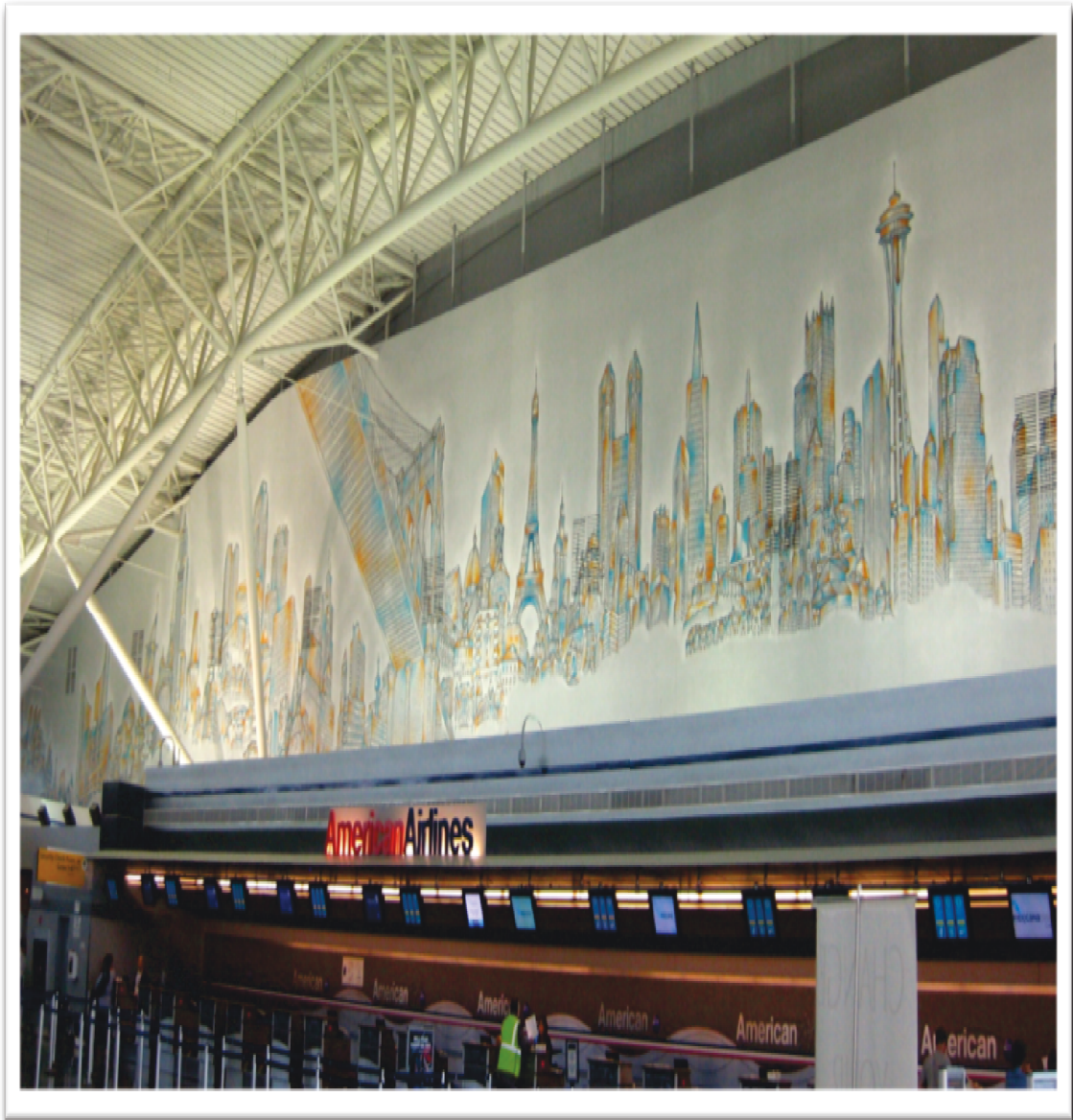
YEATS, William Butler, « September 1913 » (1913). KELLY, John (éd.), *W.B. Yeats*, Londres, Everyman, 1997.

_____, « Easter 1916 » (1921). KELLY, John (éd.), *W.B. Yeats*, Londres, Everyman, 1997.

_____, « On a Political Prisoner » (1921). KELLY, John (éd.), *W.B. Yeats*, Londres, Everyman, 1997.

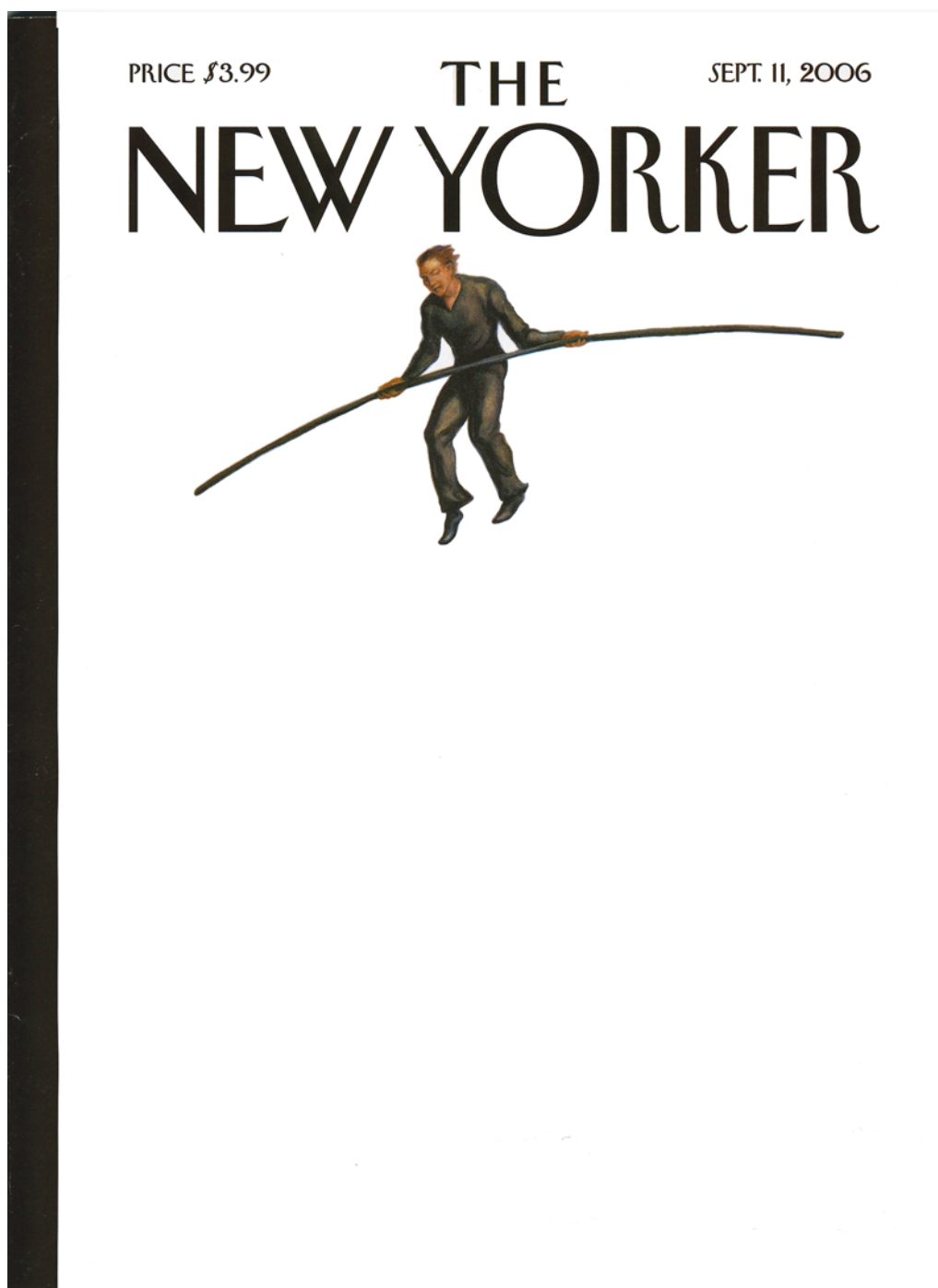
ANNEXES

ANNEXE 1 : FRESQUE DE MATTEO PERICOLI (« WORLD UNFURLED ») VISIBLE À L'AÉROPORT J.F.K. À NEW YORK (2008)



Photographie personnelle

ANNEXE 2 : UNE DU *NEW YORKER* LE 11 SEPTEMBRE 2006



Photographie tirée du site internet du *New Yorker*
Françoise Mouly, « Cover Story: Ten Years since Black on Black », *The New Yorker*, 1^{er} septembre 2011 [consulté le 30 septembre 2015].
<<http://www.newyorker.com/news/news-desk/cover-story-ten-years-since-black-on-black>>

**ANNEXE 3 : SCULPTURE DE « L'HOMME QUI CHAVIRE »,
PAR ALBERTO GIACOMETTI (1950)**



Photographie tirée du site internet du *Panorama de l'art*
[consulté le 26 septembre 2015]
<<http://www.panoramadelart.com/alberto-giacometti-l-homme-qui-chavire>>

ANNEXE 4 : TABLEAU DU RECENSEMENT TOPOGRAPHIQUE DANS LES TEXTES DE McCANN¹

| Dublin | Londres | New York (et environs) | San Francisco | Saint Petersburg |
|---|--------------------------------------|--|---|--|
| Ringsend, (<i>LGWS</i> , 17) | Picadilly (<i>D</i> , 196) | Forty-ninth and Lexington (<i>LGWS</i> , 201) | The Haight (<i>S</i> , 115) | Ship Street>Red Street (<i>D</i> , 92) |
| Irishtown Road. (<i>LGWS</i> , 17) | Rosebery Avenue (<i>D</i> , 120) | Hartford (<i>LGWS</i> , 75) | Polk street (<i>FSBR</i> , 84) | Policeman's Avenue>People's Avenue (<i>D</i> , 92) |
| Beach Road (<i>LGWS</i> , 17) | Essex Road (<i>D</i> , 120) | Central Park (<i>D</i> , 236, 238) | Sausalito (<i>FSBR</i> , 28, 6) | English Embankment>Red Fleet Embankment (<i>D</i> , 92) |
| Frenchman's Lane (<i>LGWS</i> , 15) | Covent Garden (<i>D</i> , 120) | Upper East Side (<i>D</i> , 230) | Geary street (<i>FSBR</i> , 27) | Swimming Pool Street>Nekrasov Street (<i>D</i> , 92) |
| Spencer Row (<i>LGWS</i> , 15) | Newington Green (<i>D</i> , 120) | Second Avenue (<i>D</i> , 230) | San Quentin (<i>FSBR</i> , 13) | Christman Street>Soviet Street (<i>D</i> , 92) |
| Sandymount (<i>LGWS</i> , 12) | Poet's Road (<i>D</i> , 120) | Madison Avenue (<i>D</i> , 202) | The Russian River (<i>FSBR</i> , 7) | Kazan Cathedral (<i>D</i> , 86) |
| The Coombe (<i>FSBR</i> , 151) | The Thames (<i>FSBR</i> , 51) | The corner of Church and Dey (<i>TSB</i> , 95) | Delores Street (<i>FSBR</i> , 5 et <i>S</i> , 83) | Summer gardens Winter palace (<i>D</i> , 86) |
| George's Street (<i>FSBR</i> , 150) | | The statues of the lions (<i>TSB</i> , 95) | The Mission (<i>FSBR</i> , 5 et <i>S</i> , 83) | Rossi street (<i>D</i> , 84) |
| Landsdowne Road (<i>FSBR</i> , 149) | | Fifth Avenue (<i>TSB</i> , 95 et <i>D</i> , 213, 214) | | Theater Street (<i>D</i> , 84) |
| the Liberties (<i>FSBR</i> , 147-148) | | 42 nd Street (<i>TSB</i> , 95) | | Fontanka River (<i>D</i> , 72) |
| Christchurch (<i>FSBR</i> , 147-148) | | Byrant Park (<i>TSB</i> , 95) | | Finlanda Station (<i>D</i> , 71, 89) |
| Dublin Bay (<i>FSBR</i> , 147) | | Saint Nicholas square (<i>TSB</i> , 83) | | Karl Marx Street (<i>D</i> , 59, 60, 61) |
| The Liffey (<i>FSBR</i> , 147 et <i>LGWS</i> , 17) | | Astor Place (<i>TSB</i> , 46) | | |
| Heuston station (<i>FSBR</i> , 12) | | Grand Central (<i>TSB</i> , 46 et <i>D</i> , 230) | | |
| Leeson Street (<i>FSBR</i> , 10) | | Times Square (<i>TSB</i> , 46) | | |
| The Dail (<i>FSBR</i> , 9) | | 72 nd (street) (<i>TSB</i> , 60) | | |
| | | Riverside Park (<i>TSB</i> , 60) | | |

¹ Pour ce tableau, nous nous sommes basés sur les deux recueils de nouvelles de McCann (*Fishing the Sloe-Black River* et *Everything in This Country Must*) ainsi que sur quatre de ses six romans (choisis de manière arbitraire), soit *Songdogs*, *This Side of Brightness*, *Dancer* et *Let the Great World Spin*. Les références sont données dans l'ordre chronologique des publications de McCann, puis dans l'ordre de leur apparition dans le livre en question, du bas vers le haut. Il s'agit d'un relevé illustratif qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Dans la colonne « Saint Pétersbourg », le signe « > » signifie « est devenu » (« Ship Street>Red Street » se lit « Ship Street est devenu Red Street (sous le régime soviétique) »).

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | Five Points (TSB, 46) | | |
| | | Hell's Kitchen (TSB, 46) | | |
| | | 131 st Street (TSB, 46) | | |
| | | Brighton Beach (FSBR, 17) | | |
| | | Bluepoint (FSBR, 16) | | |
| | | The Village (FSBR, 14) | | |
| | | Chelsea Hotel (FSBR, 14) | | |

ANNEXE 5 : « LOCKSLEY HALL », PAR LORD ALFRED TENNYSON (1835)

Comrades, leave me here a little, while as
yet 't is early morn:
Leave me here, and when you want me,
sound upon the bugle-horn.

'T is the place, and all around it, as of old,
the curlews call,
Dreary gleams about the moorland flying
over Locksley Hall;

Locksley Hall, that in the distance
overlooks the sandy tracts,
And the hollow ocean-ridges roaring into
cataracts.

Many a night from yonder ivied casement,
ere I went to rest,
Did I look on great Orion sloping slowly to
the West.

Many a night I saw the Pleiads, rising thro'
the mellow shade,
Glitter like a swarm of fire-flies tangled in a
silver braid.

Here about the beach I wander'd,
nourishing a youth sublime
With the fairy tales of science, and the long
result of Time;

When the centuries behind me like a fruitful
land reposed;
When I clung to all the present for the
promise that it closed:

When I dipt into the future far as human
eye could see;
Saw the Vision of the world and all the
wonder that would be.—

In the Spring a fuller crimson comes upon
the robin's breast;
In the Spring the wanton lapwing gets
himself another crest;

In the Spring a livelier iris changes on the
burnish'd dove;
In the Spring a young man's fancy lightly
turns to thoughts of love.

Then her cheek was pale and thinner than
should be for one so young,
And her eyes on all my motions with a
mute observance hung.

And I said, "My cousin Amy, speak, and
speak the truth to me,
Trust me, cousin, all the current of my
being sets to thee."

On her pallid cheek and forehead came a
colour and a light,
As I have seen the rosy red flushing in the
northern night.

And she turn'd—her bosom shaken with a
sudden storm of sighs—
All the spirit deeply dawning in the dark of
hazel eyes—

Saying, "I have hid my feelings, fearing
they should do me wrong";
Saying, "Dost thou love me, cousin?"
weeping, "I have loved thee long."

Love took up the glass of Time, and turn'd
it in his glowing hands;
Every moment, lightly shaken, ran itself in
golden sands.

Love took up the harp of Life, and smote on
all the chords with might;
Smote the chord of Self, that, trembling,
pass'd in music out of sight.

Many a morning on the moorland did we
hear the copses ring,
And her whisper thron'd my pulses with
the fulness of the Spring.

Many an evening by the waters did we
watch the stately ships,
And our spirits rush'd together at the
touching of the lips.

O my cousin, shallow-hearted! O my Amy,
mine no more!
O the dreary, dreary moorland! O the
barren, barren shore!

Falser than all fancy fathoms, falser than all
songs have sung,
Puppet to a father's threat, and servile to a
shrewish tongue!

Is it well to wish thee happy?—having
known me—to decline
On a range of lower feelings and a narrower
heart than mine!

Yet it shall be; thou shalt lower to his level
day by day,
What is fine within thee growing coarse to
sympathize with clay.

As the husband is, the wife is: thou art
mated with a clown,
And the grossness of his nature will have
weight to drag thee down.

He will hold thee, when his passion shall
have spent its novel force,
Something better than his dog, a little
dearer than his horse.

What is this? his eyes are heavy; think not
they are glazed with wine.
Go to him, it is thy duty, kiss him, take his
hand in thine.

It may be my lord is weary, that his brain is
overwrought:
Soothe him with thy finer fancies, touch
him with thy lighter thought.

He will answer to the purpose, easy things
to understand—
Better thou wert dead before me, tho' I slew
thee with my hand!

Better thou and I were lying, hidden from
the heart's disgrace,
Roll'd in one another's arms, and silent in a
last embrace.

Cursed be the social wants that sin against
the strength of youth!
Cursed be the social lies that warp us from
the living truth!

Cursed be the sickly forms that err from
honest Nature's rule!
Cursed be the gold that gilds the straiten'd
forehead of the fool!

Well—'t is well that I should bluster!—
Hadst thou less unworthy proved—
Would to God—for I had loved thee more
than ever wife was loved.

Am I mad, that I should cherish that which
bears but bitter fruit?
I will pluck it from my bosom, tho' my
heart be at the root.

Never, tho' my mortal summers to such
length of years should come
As the many-winter'd crow that leads the
clanging rookery home.

Where is comfort? in division of the records
of the mind?
Can I part her from herself, and love her, as
I knew her, kind?

I remember one that perish'd; sweetly did
she speak and move;
Such a one do I remember, whom to look at
was to love.

Can I think of her as dead, and love her for
the love she bore?
No—she never loved me truly; love is love
for evermore.

Comfort? comfort scorn'd of devils! this is
truth the poet sings,
That a sorrow's crown of sorrow is
remembering happier things.

Drug thy memories, lest thou learn it, lest
thy heart be put to proof,
In the dead unhappy night, and when the
rain is on the roof.

Like a dog, he hunts in dreams, and thou art
staring at the wall,
Where the dying night-lamp flickers, and
the shadows rise and fall.

Then a hand shall pass before thee, pointing
to his drunken sleep,
To thy widow'd marriage-pillows, to the
tears that thou wilt weep.

Thou shalt hear the "Never, never,"
whisper'd by the phantom years,
And a song from out the distance in the
ringing of thine ears;

And an eye shall vex thee, looking ancient
kindness on thy pain.
Turn thee, turn thee on thy pillow; get thee
to thy rest again.

Nay, but Nature brings thee solace; for a
tender voice will cry.
'T is a purer life than thine, a lip to drain thy
trouble dry.

Baby lips will laugh me down; my latest
rival brings thee rest.
Baby fingers, waxen touches, press me
from the mother's breast.

O, the child too clothes the father with a
dearness not his due.
Half is thine and half is his: it will be
worthy of the two.

O, I see thee old and formal, fitted to thy
petty part,
With a little hoard of maxims preaching
down a daughter's heart.

"They were dangerous guides the
feelings—she herself was not exempt—
Truly, she herself had suffer'd"—Perish in
thy self-contempt!

Overlive it—lower yet—be happy!
wherefore should I care?
I myself must mix with action, lest I wither
by despair.

What is that which I should turn to, lighting
upon days like these?
Every door is barr'd with gold, and opens
but to golden keys.

Every gate is throng'd with suitors, all the
markets overflow.
I have but an angry fancy; what is that
which I should do?

I had been content to perish, falling on the
foeman's ground,
When the ranks are roll'd in vapour, and the
winds are laid with sound.

But the jingling of the guinea helps the hurt
that Honour feels,
And the nations do but murmur, snarling at
each other's heels.

Can I but relive in sadness? I will turn that
earlier page.
Hide me from my deep emotion, O thou
wondrous Mother-Age!

Make me feel the wild pulsation that I felt
before the strife,
When I heard my days before me, and the
tumult of my life;

Yearning for the large excitement that the
coming years would yield,
Eager-hearted as a boy when first he leaves
his father's field,

And at night along the dusky highway near
and nearer drawn,
Sees in heaven the light of London flaring
like a dreary dawn;

And his spirit leaps within him to be gone
before him then,
Underneath the light he looks at, in among
the throngs of men:

Men, my brothers, men the workers, ever
reaping something new:
That which they have done but earnest of
the things that they shall do:

For I dipt into the future, far as human eye
could see,
Saw the Vision of the world, and all the
wonder that would be;

Saw the heavens fill with commerce,
argosies of magic sails,
Pilots of the purple twilight dropping down
with costly bales;

Heard the heavens fill with shouting, and
there rain'd a ghastly dew
From the nations' airy navies grappling in
the central blue;

Far along the world-wide whisper of the
south-wind rushing warm,
With the standards of the peoples plunging
thro' the thunder-storm;

Till the war-drum throbb'd no longer, and
the battle-flags were furl'd
In the Parliament of man, the Federation of
the world.

There the common sense of most shall hold
a fretful realm in awe,
And the kindly earth shall slumber, lapt in
universal law.

So I triumph'd ere my passion sweeping
thro' me left me dry,
Left me with the palsied heart, and left me
with the jaundiced eye;

Eye, to which all order festers, all things
here are out of joint:
Science moves, but slowly, slowly,
creeping on from point to point:

Slowly comes a hungry people, as a lion,
creeping nigher,
Glares at one that nods and winks behind a
slowly-dying fire.

Yet I doubt not thro' the ages one increasing
purpose runs,
And the thoughts of men are widen'd with
the process of the suns.

What is that to him that reaps not harvest of
his youthful joys,
Tho' the deep heart of existence beat for
ever like a boy's?

Knowledge comes, but wisdom lingers, and
I linger on the shore,
And the individual withers, and the world is
more and more.

Knowledge comes, but wisdom lingers, and
he bears a laden breast,
Full of sad experience, moving toward the
stillness of his rest.

Hark, my merry comrades call me,
sounding on the bugle-horn,
They to whom my foolish passion were a
target for their scorn:

Shall it not be scorn to me to harp on such a
moulder'd string?
I am shamed thro' all my nature to have
loved so slight a thing.

Weakness to be wroth with weakness!
woman's pleasure, woman's pain—
Nature made them blinder motions bounded
in a shallower brain:

Woman is the lesser man, and all thy
passions, match'd with mine,
Are as moonlight unto sunlight, and as
water unto wine—

Here at least, where nature sickens, nothing.
Ah, for some retreat
Deep in yonder shining Orient, where my
life began to beat;

Where in wild Mahratta-battle fell my
father evil-starr'd,—
I was left a trampled orphan, and a selfish
uncle's ward.

Or to burst all links of habit—there to
wander far away,
On from island unto island at the gateways
of the day.

Larger constellations burning, mellow
moons and happy skies,
Breadths of tropic shade and palms in
cluster, knots of Paradise.

Never comes the trader, never floats an
European flag,
Slides the bird o'er lustrous woodland,
swings the trailer from the crag;

Droops the heavy-blossom'd bower, hangs
the heavy-fruited tree—
Summer isles of Eden lying in dark-purple
spheres of sea.

There methinks would be enjoyment more
than in this march of mind,
In the steamship, in the railway, in the
thoughts that shake mankind.

There the passions cramp'd no longer shall
have scope and breathing space;
I will take some savage woman, she shall
rear my dusky race.

Iron-jointed, supple-sinew'd, they shall
dive, and they shall run,
Catch the wild goat by the hair, and hurl
their lances in the sun;

Whistle back the parrot's call, and leap the
rainbows of the brooks,
Not with blinded eyesight poring over
miserable books—

Fool, again the dream, the fancy! but I
know my words are wild,
But I count the gray barbarian lower than
the Christian child.

I, to herd with narrow foreheads, vacant of
our glorious gains,
Like a beast with lower pleasures, like a
beast with lower pains!

Mated with a squalid savage—what to me
were sun or clime?
I the heir of all the ages, in the foremost
files of time—

I that rather held it better men should perish
one by one,
Than that earth should stand at gaze like
Joshua's moon in Ajalon!

Not in vain the distance beacons. Forward,
forward let us range,
Let the great world spin for ever down the
ringing grooves of change.

Thro' the shadow of the globe we sweep
into the younger day;
Better fifty years of Europe than a cycle of
Cathay.

Poème tiré du recueil de poèmes de Lord Alfred Tennyson, *Locksley Hall and the Talking Oak* (1877), Whitefish (Montana), Kessinger 2010.

Mother-Age (for mine I knew not) help me
as when life begun:
Rift the hills, and roll the waters, flash the
lightnings, weigh the Sun.

O, I see the crescent promise of my spirit
hath not set.
Ancient founts of inspiration well thro' all
my fancy yet.

Howsoever these things be, a long farewell
to Locksley Hall!
Now for me the woods may wither, now for
me the roof-tree fall.

Comes a vapour from the margin,
blackening over heath and holt,
Cramming all the blast before it, in its
breast a thunderbolt.

Let it fall on Locksley Hall, with rain or
hail, or fire or snow;
For the mighty wind arises, roaring
seaward, and I go.

ANNEXE 6 : NOS ENTRETIENS AVEC COLUM MCCANN (REPRODUCTION DE LA PUBLICATION EN LIGNE DE LA REVUE *TRANSATLANTICA*)

Deux entretiens avec Colum McCann

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Revue.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique : Cécile Maudet, « Deux entretiens avec Colum McCann », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 29 septembre 2014, consulté le 01 mai 2015. URL : <http://transatlantica.revues.org/6940>

Éditeur : Association française d'études américaines (AFEA) <http://transatlantica.revues.org><http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://transatlantica.revues.org/6940> Document généré automatiquement le 01 mai 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier. Tous droits réservés

Introduction

Il n'est que d'évoquer quelques-uns des nombreux prix que Colum McCann a reçus pour comprendre que la critique internationale s'accorde à reconnaître en lui un auteur talentueux. On peut citer le très prestigieux *National Book Award* (2010, pour *Let the Great World Spin*), le *Rooney Prize*¹ (1994, pour *Fishing the Sloe-Black River*), le *Pushcart Prize* (1997, pour sa nouvelle « As Kingfishers Catch Fire ») ou encore l'*American Academy of Arts and Letters Award*, ainsi que le titre de « meilleur écrivain de l'année » décerné par le magazine américain *Esquire* (2003, pour *Dancer*).

Ces récompenses soulignent toutes le succès que connaissent les textes de Colum McCann outre-Atlantique et posent la question de la filiation littéraire de ce dernier, qui affirme être aussi redevable envers les écrivains américains que sont Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs (Cusatis, 2011 : 14), F. Scott Fitzgerald (Philadelphia Free Library, 2007) ou John Steinbeck (McCaffrey, date de l'entretien non mentionnée) qu'envers les écrivains irlandais James Joyce, William B. Yeats, Samuel Beckett ou Seamus Heaney (auteur et date de l'entretien non mentionnés, <<http://www.colummccann.com/interviews/brightness.htm>>, consulté le 18 septembre 2009).

Ce lien entre Colum McCann et les États-Unis révèle aussi la double appartenance identitaire de l'auteur qui, comme nombre de ses contemporains, est un acteur de la diaspora irlandaise. Certes, il explique qu'il perçoit l'« irlandité » comme intrinsèque à sa personnalité (McCann, date de l'entretien non mentionnée), mais en faisant le choix de s'installer à New York il y a plus de vingt ans, il est rapidement passé outre la tendance des auteurs irlandais qui l'ont précédé à s'enfermer dans la critique acerbe de

¹ Bien que ce prix soit décerné en Irlande, il fut créé en 1976 par celui qui était alors l'Ambassadeur américain en Irlande, Daniel Rooney.

leur pays à la fin du XX^{ème} siècle². Toutefois, s'il est vrai qu'il a indubitablement élargi son champ d'expérience aux États-Unis, ses textes ne se concentrent pas non plus exclusivement sur la société américaine.

En effet, par l'écriture, l'auteur opère une rupture géographique et prend de la distance par rapport à ses deux cultures, celle d'origine et celle d'adoption, en vue de donner une plus grande portée aux voix tues par le récit méta-historique. Assez logiquement, cette rupture implique pour lui de composer avec des contextes socio-culturels méconnus³. Par ailleurs, bien que ses ouvrages s'intéressent pour la plupart⁴ à un volet récent de l'histoire, ils ne se penchent que très rarement sur une époque que l'auteur a lui-même vécue. Tout se passe comme s'il voulait creuser au maximum le fossé temporel, dans ce qui semble être un souci d'exhaustivité et une volonté de circonscrire au mieux l'événement historique, privilégiant le témoignage archivé sur le témoignage immédiat⁵.

La rupture se joue sur deux plans dans l'œuvre de Colum McCann : l'auteur double la rupture thématique d'une rupture stylistique et la formalise en revisitant les codes de la tradition réaliste. En effet, malgré le réalisme qui gouverne l'écriture de McCann, il semble à certains moments que ce dernier cherche à empêcher le lecteur de percevoir ses textes comme de simples miroirs de la société, et qu'il y parvienne en épousant certains tropes de la littérature postmoderne⁶. Par ailleurs, il a aussi parfois recours à des procédés qui visent à dissuader le lecteur de s'identifier aux protagonistes : le réalisme magique⁷, le symbolisme (biblique, le plus souvent) et le bestiaire tendent en effet à faire de ses personnages des figures universelles, des archétypes qui reflètent une expérience plus générique que singulière. En s'inspirant de la sorte du postmodernisme

² On pense ici à John McGahern, Patrick McCabe, Edna O'Brien ou Frank McCourt par exemple.

³ Que ce soit le Mexique dans *Songdogs*, la Russie dans *Dancer*, l'Europe de l'Est dans *Zoli* ou Terre-Neuve dans *TransAtlantic*, ce sont là autant de lieux que McCann a dû apprendre à connaître en s'imprégnant de leur culture, soit par immersion sur place, soit au travers de nombreuses lectures documentées. Et même quand il se concentre sur l'Irlande ou sur New York, une ville qu'il connaît maintenant très bien, tout se passe comme s'il se lançait des défis littéraires en choisissant des lieux dont il maîtrise moins la topographie.

⁴ Le récit de *This Side of Brightness* s'intéressant à Nathan Walker dépeint une période plus lointaine, car il débute en 1916.

⁵ Ce que dit McCann à propos du 11 septembre 2001 ne laisse pas le moindre doute sur sa volonté d'établir une distance entre le moment de l'écriture et la période à laquelle se déroule l'intrigue d'un texte : « I always feel that it takes about fifteen, twenty years for fiction to resolve these things » – « these things » faisant allusion de façon plus large à tous les événements historiques marquants (Kachka, 2009). Il réitère cette idée dans un autre entretien : « Twenty years have passed, perhaps just long enough for us to begin to see this history in a new light » (auteur et date de l'entretien non mentionnés, <<http://www.colummccann.com/interviews/everything.htm>>, consulté le 18 septembre 2009).

⁶ Tels que la fragmentation de la narration et la composition parcellisée de ses textes pour ce qui est de la forme, ou l'intérêt pour le subsidiaire, et donc la marge, pour ce qui est des thèmes abordés. En effet, selon Marc Gontard, la littérature postmoderne va à l'encontre de « l'idée de centre et de totalité, [mais est au contraire le courant littéraire] du réseau et de la dissémination » (Gontard, date non mentionnée).

et en réinjectant du mythe dans un univers pourtant inspiré du réel, McCann décloisonne les genres littéraires et revisite le roman social.

Néanmoins, la rupture avec la veine réaliste ne signifie en rien un détachement de l'auteur par rapport aux questions sociétales de son temps. Les deux entretiens que nous avons réalisés montrent que Colum McCann a à cœur de susciter l'empathie du lecteur et de créer chez lui une situation de questionnement moral. En effet, selon l'auteur, le texte, quelle que soit sa nature, se doit de faire autorité et de guider le lecteur dans ses choix moraux⁸. Ainsi, les textes littéraires de Colum McCann deviennent des supports vers lesquels le lecteur peut se tourner et grâce auxquels il peut vivre une expérience existentielle par procuration, ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'« ego expérimental » avancé par Milan Kundera⁹.

Ces entretiens ont été réalisés à des moments clés dans la carrière de Colum McCann puisque le premier s'est déroulé très peu de temps après la publication de son roman *TransAtlantic* et que le second a eu lieu le jour suivant la parution française de son dernier projet en date intitulé *The Book of Men* (*Être un homme*, 2014). Ils se concentrent sur les deux recueils de nouvelles de l'auteur, *Fishing the Sloe-Black River* (1994) et *Everything in This Country Must* (2000), ainsi que sur ses six romans : *Songdogs* (1995), *This Side of Brightness* (1998), *Dancer* (2003), *Zoli* (2007), *Let the Great World Spin* (2009) et *TransAtlantic* (2013). Le second entretien ajoute évidemment *The Book of Men* au corpus, recueil de textes auquel ont contribué près de quatre-vingts auteurs internationaux réunis par Colum McCann, et qui s'intéresse au concept de masculinité. Cet ouvrage a vu le jour grâce à l'association « Narrative 4 » (dont McCann est un des fondateurs et aussi le président) qui met en application l'idée que se fait l'auteur du rôle de l'écriture et des histoires puisqu'elle les dote d'une valeur performative¹⁰.

Premier entretien (22 avril 2013, New York)

CM : You have written mostly novels, but their composition is always fragmented into different stories told by various narrators. Their structures are thus somehow reminiscent of that of collections of short stories. I would like to understand the interest you find in resorting to so many voices within the same novel. What kind of spaces would you say that these condensed stories create for you as opposed to a longer story that would be told by one narrator ? And what do you find in the novels that you don't

⁷ « Magic realism combines realism and the fantastic so that the marvellous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them » (Faris, 2004 : 1).

⁸ « I don't see a massive difference between the literary forms, between short stories and novels. [...] I believe that the well-chosen word properly put down upon the page can be as influential in no matter what form it happens to be » (propos tenus dans le premier entretien).

⁹ Dans *L'Art du roman*, celui-ci explique que l'auteur, et dans un second temps le lecteur, peuvent examiner quelques thèmes de l'existence grâce aux personnages (Kundera, 1986 : 51).

¹⁰ Selon Colum McCann (qui parle au nom de l'association « Narrative 4 » dans la préface de *Être un homme*), la littérature doit « renverser les barrières, briser les stéréotypes, par le simple fait d'échanger des histoires [...]. L'un des plus grands fiascos de notre temps a trait à l'absence d'empathie, et notre incapacité à comprendre l'autre est au centre de notre faillite collective » (McCann, 2014 : 8).

find in the short stories in terms of writing possibilities – because you’ve gradually left the genre of the short story aside these last few years, right ?

CMcC : I suppose first of all you write the books that you want to read. That’s the most important thing. People ask you : « Who is your reader ? » Well, ultimately your reader should be yourself, twenty years from now. So you hope not to be bored by your stuff and you hope that it still has the electricity that runs through it. And also, I’m very interested in the kaleidoscopic notion of storytelling and increasingly interested in it as a political idea, especially the notion that it can be an all-embracing sort of democracy, so that if you go to a kaleidoscopic point of view you can see things from several different angles. I have quoted this many times before – I’m sure you’ve seen me quote it – but John Berger says : « Never again will a story be told as if it were the only one »¹¹. When I came across that, it was really interesting for me because I was writing. I think the big moment for me was when I was just starting writing *Dancer*. Do you know the story about how I got to write *Dancer* ?

CM : A friend of yours...

CMcC : A friend of mine, he was in Dublin, his father came home drunk and he saw Rudolf Nureyev on TV and he sort of fell in love with Rudolf Nureyev. I thought that’s a beautiful story, an absolutely gorgeous story, really powerful. And I started to think : that particular story would never make it as a part of the official biography, the official history of Rudolf Nureyev because it’s a supposedly anonymous story. But if that story captures a life, or a part of a life, it captures not only Jimmy’s life – my friend – but it also captures Rudolf Nureyev’s life, right ? It’s also a story about fathers, about cultures, about drink, it’s about Dublin, it’s about Russia, it’s about all these different things coming together. So each individual story has its own sort of kaleidoscopic moment, its own crystal, if you will. You look at it, you shine the light through it and you see it fractured in several different ways. But the accumulation of those things can tell a sort of biography. I’d just written a very small book called *Everything in This Country Must*, which was tight. The geography was tight, it was gathered all about Northern Ireland, and I wanted to sort of expand my lungs but also I wanted to write very much an international novel. And the origin is kind of stupid now when I think about it, but originally I wanted to write a novel that had every country in the world mentioned somehow. But then it became a device. I started it and then I thought : « No, this is a device, this is not good ». And it wasn’t true, even though Rudolf Nureyev would have been the perfect person for that because he was sort of all over the place. So the project started, I suppose, when I started *Dancer*. And then after *Dancer*, *Zoli* was a much more controlled book and a much more focused book, and yet it still had different points of view. Well, maybe it’s because I’m influenced by cinema in certain ways because you have the high angle, and then you have the close-up, and then you have the fish-eye lens, and then you have different lenses. If you’re making a film you never use the same lens all the way along. So there’s something cinematic about it, there’s something to do with politics and democracy, there’s something to do with just the kaleidoscopic nature. And quite frankly I don’t want to bore myself or bore the reader

¹¹ Colum McCann a déjà cité John Berger dans deux autres entretiens : « John Berger, in a quote that’s almost become a cliché because it’s so perfect and apt for writers, says: “Never again will a single story be told as if it is the only one” » (McCann, date de l’entretien non mentionnée). Et « John Berger says: “Never again will a story be told as if it were the only one”. That’s great quote. I admired him tremendously. He’s one of my great heroes » (Birnbaum, date de l’entretien non mentionnée).

and I love shifts in pace. So that's kind of like music : things become contrapuntal and they're moving in and moving out and then they bash up against one another. That's the sort of writing I enjoy reading. So part of it then is just logical, part of it is political, part of it is aesthetic and part of it is just because that's the way I want to do, and maybe it's the only way I know how.

CM : You've just mentioned the political aspect of your writing. You once said that « [you] don't know what [the term fiction] means » (Birnbaum, 2007) and that « you don't like the word [fiction] anymore » (Birnbaum, date de l'entretien non mentionnée) because, for you, stories are windows onto history. Could you elaborate on this a little? With this assertion, would you go as far as saying that your literature is akin to a historical testimony in a way, or to an archive ?

CMcC : Well, I don't say that all fictions should be this way. One of the things that I think is really important to say is that I have my point of view and I will not impose it on anybody else. I don't want to make any grand sweeping statements about the nature of fiction or anything like that, but I do think that writers, especially when they embrace the anonymous corners, are creating a new history. They become the sort of unacknowledged historians in a certain way. I think it's really important. Their story has to be told over and over and over again, otherwise it gets distorted and forgotten. The Jewish culture is really interesting in the sense that it has always known that it must tell a story over and over and over again. Otherwise you'll have people appropriate it outside, they'll say it's untrue. Writing about the Holocaust they've done the most incredible things. They've told it from so many different angles that you can't really deny its truth. Anybody who tries to deny its truth seems ridiculous. If they hadn't told their story, like, say, the Romani culture didn't really tell their story, the truth would have been created for them from the outside. It's like that Sartrean notion of the stereotypes¹², you know, that society conforms to its own stereotypes. If the truth is formed from the outside, that's a real problem. The Irish culture forms its own truth much like the Jewish culture because we are storytellers. But there are certain things that we have avoided too like the famine. The Irish famine has been sort of avoided. So, in a certain way, I do find that there's perhaps even a truer history involved in all this. I wrote an essay about *Ulysses*, I don't know if you have had a chance to read it ?

CM : Yes, I've read it. You're alluding to « But Always Meeting Ourselves » (McCann, 2009), right ?

CMcC : Right. And in that, I sort of assert that this fiction, *Ulysses*, is a more important history to me personally than that of my actual ancestors themselves. So, that Leopold Bloom – the fictional character – legislates my Dublin for me, because he's there on June 16, 1904. My great grandfather, who I never met – but it pumps through my blood,

¹² Colum McCann fait ici allusion à l'essai de Jean-Paul Sartre, intitulé « Réflexions sur la question juive », dans lequel le philosophe cherche à comprendre l'origine de l'antisémitisme. Selon Sartre, la communauté juive a été définie d'une manière simpliste par des personnes qui lui étaient extérieures, les Juifs eux-mêmes ayant été privés de voix (Sartre, 1986 : 88). Or, il se trouve que l'on a reproché à Sartre ces mêmes idées préconçues ; Albert Memmi a, par exemple, critiqué ce qu'il perçoit comme une vision obtuse dans *Portrait d'un Juif*. Plus récemment, dans *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and the Politics of the French Intellectual*, Jonathan Judaken a dénoncé la façon maladroite dont Sartre a essayé de s'emparer de la question juive et a condamné sa propension à verser dans des considérations proches des stéréotypes antisémites qu'il avait paradoxalement tenté de discréditer.

right? – walked the same streets on June 16, 1904. Why do I know my great grandfather ? I really know him because I know Leopold Bloom. That's very interesting to me. The imagined is real, if not even more real than reality itself. I think that's been my project for the past I don't know how many books since *Dancer*. This new book, *TransAtlantic*, is very much like that project too. I think I've finished. I'm at the end of that. I've pushed it as far as it can go. I don't know where I want to go next. Maybe off the cliff or out the window or something, I don't know ! But yes, I think we have a responsibility to history and we also have a responsibility to our characters. Much of the history, I get it right, as for example in *TransAtlantic*. I get it minutely right and then I insert fictional characters.

CM : That's how you do it ?

CMcC : So I talked with Sacha Hemon – Aleksandar Hemon – about this and he says that in Bosnia, there's no word for fiction. I think that's really cool. He says it's all called storytelling. So there's no word for fiction or non-fiction ; it's just storytelling. And I think essentially that's what we are engaged in.

CM : Talking about engagement, your political stances are not dissimulated in your press articles, especially concerning the Bush administration and the socio-economic changes that Ireland has gone through during the last decades. You said you wished the voice of today's writers were more influential, and you deplore the « acute crisis of disengagement » (McCann, date de l'entretien non mentionnée) from both readers and writers. You've also insisted on wanting to give a voice to « the anonymous corners of the world »¹³. Such a recurring treatment of balkanized countries, the margins and migration leads me to ask you this : in what way would you say that your literary production is also politically engaged ?

CMcC : I will have to say that it's politically engaged right down to its very core. But I'm not interested in telling anybody what sort of politics they should live, nor am I necessarily interested in anybody knowing what my politics happen to be after they finish the book. I think they have a fair idea. But what's more interesting to me is that you allow a human experience through the function of writing. So tomorrow for instance, I have possibly the best day of my literary life, the biggest thing that ever happened to me, because I'm going to Newtown, Connecticut, where those twenty-six kids were killed in the shooting last year¹⁴. The High School there used *Let the Great World Spin* as the text to navigate the grief for the High School children, for the seventeen and eighteen-year-olds. They've been studying *Let the Great World Spin* for the past two months. They are talking with counselors, they're talking with themselves, amongst themselves, with their teachers about *Let the Great World Spin* but they're also using it to navigate this horrible thing with their brothers, their sisters, the kids that they babysat for, who were killed. And, to me, that's where literature comes in and has this

¹³ Il avait déjà mentionné ceci dans « Colum McCann Interviewed by Declan Meade for *The Stinging Fly magazine* » date non mentionnée (« I suppose the job of telling stories is to probe the small, anonymous corners of the human experience that are sometimes beyond what we would normally term non-fiction or history ») ainsi que dans Colum McCann, « Conversation with Sasha Hemon », dans *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. (« The job of "fiction" is to imaginatively probe the small, anonymous corners of the human experience, where the untold has been relegated to darkness »).

¹⁴ Colum McCann fait ici allusion au massacre de l'école primaire de Sandy Hook qui a eu lieu le 14 décembre 2012.

moment of healing. This is where it becomes political because I'm sure that healing is political and engagement is political. And I don't want to become a politician obviously – it's so boring to be a politician, right? – but to be somebody who just talks about these human things that Faulkner talks about : the human heart at conflict with itself ; love, pride, pity, compassion ; these things that he quotes in his 1950 Nobel address¹⁵. In fact, I always think it's very interesting to look at the writers. When they receive their award, that's when they become the most optimistic. They can be quite dark in their own work but virtually every writer worth his or her salt believes in the power of literature. And that's fascinating to me. I mean, there's no point to do it otherwise. We'd just be solipsistic or sort of onanistic. So, I would say that I would like to think that it is politically engaged but it's not – hopefully it's not – didactic.

CM : Sure, you don't want to be didactic. Yet, literature is or has to be for some writers. Frank Norris said that the novel « may be a great force that works together with the pulpit and the universities for the good of the people » (Norris, 1970 : 241). Conversely, Richard Ford wrote that short « story writers – more so than novelists – are moralists at heart. The short story enables to kind of show the reader some path to follow » (Ford, 1992 : xvii-xviii). According to these two writers then, it seems that literature – whatever form it takes – has an educative role to play. As it is concise and generally very efficient, I would personally agree with R. Ford to say that it is the short story that could indeed be envisaged as an adequate way to convey a moral message. Would you acknowledge this congruence between literature and morality ? And would you agree to say that literary texts are forms to, if not convey a moral message, at least trigger in the reader a situation of moral questioning ?

CMcC : For sure, yeah, yeah, yeah. Well, first of all, I don't see a massive difference between the literary forms, between short stories and novels. I also don't even see a huge difference between novels and journalism, nor poems and playwriting. I believe that the well-chosen word properly put down upon the page can be as influential in no matter what form it happens to be. I can do short stories and I can do novels. I've tried plays and they're terrible, I've tried poems and they're really terrible, they're unbelievably bad. I don't want to show them to anybody ! It doesn't really bother me what form it happens to take in all the forms that I love the most but I think the most, expansive form, the biggest form of all, is the novel, because it can contain everything. But in relation to its moral purpose and its moral parameters, I think it's dangerous to say that the novel must be moral, but I will say the novel must be moral !

CM : I am currently working on the concept of rupture in your work. I think it applies thematically first of all. You always envisage historical events from a distance, so rupture is temporal. Would you say that, like historians who think they cannot legitimately investigate on the history of present time – as they think they need hindsight to deal with historical events (Leduc, date non mentionnée, et Soulet, 1989) –

¹⁵ « The young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat. He must learn them again. He must teach himself that the basest of all things is to be afraid; and, teaching himself that, forget it forever, leaving no room in his workshop for anything but the old verities and truths of the heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice. Until he does so, he labors under a curse. He writes not of love but of lust, of defeats in which nobody loses anything of value, of victories without hope and, worst of all, without pity or compassion » (Faulkner, 1950).

you want to wait for objectivity to operate – an objectivity that is only made possible with time ? In *Let the Great World Spin* you don't deal with 9/11. I mean, you deal with it, yet only very obliquely. So, do you think that writers, or at least you, need a distance to write about historical events ?

CMcC : This whole notion of projecting myself forward doesn't really interest me. I'm interested in having the lens that's in the present focused back upon the past because whoever we are now is whoever we have been before. So when we say : « Well, I'll have a look at that back there », it's talking about now, it's talking about the « then » as well. Although *TransAtlantic* goes all the way up to 2011, mostly it takes place in 1845 when Frederick Douglass goes to Ireland, and then 1919, when the flight goes from Canada to Ireland, and then in 1998, when the peace process is up in the North. The peace process is fifteen years old now so that's a good time to start thinking about it and looking at it. I don't know why it is. I mean, some books are good when they're raw and they're right on the edge, but in general I feel that you need that little telescope or periscope back into the past.

CM : Rupture in your production is also spatial, I think, because you deal with uprooting, displacement, migration and with characters who are outcasts, as we said. So, it's quite logically cultural as well. You are often initially unfamiliar with the places you decide to set at the core of your stories, which accounts for the accurate researches that you make. If I'm right, you dig into archives, you spend time in libraries. And when you do know these places I have the feeling that you aim at making your task as a writer even more complex, because you focus on places whose topography is less known to you. Indeed, when you write about New York, a place that you obviously know very well, you mainly write about its tunnels or the sky above it. When you write about Ireland, you write about Northern Ireland, or the west of Ireland where I don't think you have lived ?

CMcC : Well, I lived there for a very short while. I lived in Castlebar, in Co. Mayo, for a little while when I was seventeen, for six months. But in the north of Ireland I didn't live. What you're saying is true. I've never written about Dublin, ever. Well, in one short story in *Fishing the Sloe Black River* actually, but that's not a big deal, it was just glancing. I did write about Dublin in *TransAtlantic* though. I don't know what that means but for twenty-five years of writing I generally stayed away from where I had grown up. Is this my own form of interior displacement in order to make myself sort of uncomfortable ? I mean, the thing about it is, when I first came over here to New York and sat down to write a book I realized pretty quickly that I had very little to write about. Well, essentially, I had to, I suppose, displace myself. I had to come away and then I had to go out on the road again. So I went on bicycle. I was going somewhere new every single day for about a year and a half. Sometimes I'd stay like a week or two weeks but more or less every single day for a year and a half I was sleeping in a new place. And that was a form of continual displacement. Now I know what I was doing: I was gathering stories. But up until that point I didn't have these stories to tell, or I did maybe, but I just couldn't recognize them. I mean I grew up relatively middle class. My father was a journalist in Dublin which was a really hard-drinking, hard-living game but he didn't involve himself in that. He left home at seven in the morning, came home at four in the afternoon, he wrote his books at home. Anyway a fairly well-behaved, well-mannered sort of life. So when I came away I realized that I had little to write about. I suppose, it's a form of wounding yourself. You know what truck drivers do to keep themselves awake ?

CM : No, I don't.

CMcC : Sometimes they strike matches and they smell the sulphur. Some of them keep razor blades in their hands and they cut their hands. Or, you know the way when you fall asleep, when you try and drive, and you pinch yourself like this ? For me that's kind of what the emigrant does. He continually pinches himself because he is away. You remind yourself of your home whereas if you're home you don't have to pinch yourself. If you're home, you sleep. So, to me, it was a continual form of moving on. That's also what fiction is for me. It is a way, a manner and a means of continually pinching myself awake. Because I have this ordinary life. Look, oh fine I live in the Upper East Side, I am a block from the park, but I really want to live a little bit of a crazy life too.

CM : By proxy.

CMcC : Most of my crazy life is done by proxy, exactly, in that little room inside, and I enjoy that.

CM : Well, I'd now like to discuss the style of your writing if you don't mind. You said you admire Zola (McCann, date de l'entretien non mentionnée) and, indeed, it seems that the realist streak runs through your works. Yet, you also resort to magic realism – I have « Cathal's Lake » in mind – a genre typical of postmodern literature. And some of your texts look to me like they have also been influenced by the modernist current – I cannot but think of Claire in *Let the Great World Spin* as a contemporary version of Mrs Dalloway. Would you be able to tell me to what extent you have been affected by any of these currents ?

CMcC : I think that we get our voices from the voices of everyone and I don't know what it is I write. I don't know if I want to know what it is that I write. If I'm forced into a corner, if I'm seating besides someone on a plane and they ask me what I do, I say : « Well, I'm a writer ». And if they say : « What do you write about ? » or they say things like : « What is your book about ? » I say : « That's about 350 pages ». But if they really force me into describing what my work is, I say : « Well, it's serious fiction ». Then if we have to go further, I say : « It's poetic realism ». And it's not magic realism though I'm very fond of magic realism. I do now think that I have to further that term because I'm interested in these ideas of hope and cynicism. Obama talks about the audacity of hope¹⁶. I'm also interested in the audacity of despair, and what it means to be cynical and what it means then also to be an optimist. Ultimately I am an optimist but I'm very well aware that calling yourself an optimist exposes you to all the slings and arrows of outrageous hatred because it can seem so sentimental to be an optimist.

¹⁶ Pendant la convention démocrate de 2004, B. Obama avait utilisé cette expression dans un discours qui l'avait propulsé sur le devant de la scène politique internationale : « Do we participate in a politics of cynicism or a politics of hope? [...] I'm not talking about blind optimism here – the almost wilful ignorance that thinks unemployment will go away if we just don't talk about it, or the health care crisis will solve itself if we just ignore it. No I'm talking about something more substantial. It's the hope of slaves sitting around a fire singing freedom songs; the hope of immigrants setting out for distant shores; the hope of a young naval lieutenant bravely patrolling the Mekong Delta; the hope of a millworker's son who dares to defy the odds; the hope of a skinny kid with a funny name who believes that America has a place for him, too. Hope in the face of difficulty. Hope in the face of uncertainty. The audacity of hope! » (« Transcript of Obama's Discourse for the 2004 Democratic Convention », 27 juillet 2004). Cette expression est ensuite devenue le titre de son second livre *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*, publié en 2006, alors qu'il n'était encore que sénateur et dans lequel il a inscrit le programme de sa campagne présidentielle.

But it seems to me that to be the best possible optimist you have to be a really really good cynic first. So we have to get down to the heart of the realism, right down the dark. I would like to be able to take the very best cynic around and sit with her or sit with him in a room and be able to battle them as hard as humanly possible and be just as cynical as they are and then say : « Okay, are we finished ? » And then they might say : « Yeah, we're finished. We're exhausted ». And I'd say : « No ! » That's so uninteresting. Cynicism is completely uninteresting to me, and I just think it's a failure of the imagination to be just completely bereft and cynical. It's much more interesting to be as cynical as them and then just vault away and go somewhere else. And that's the only good optimist because if you're an optimist and you're not prepared to battle really hard, then you're finished. Cynicism is just too easy. Optimism is much more difficult.

CM : In your works despair may be overwhelming, and the way you deal with the body is sometimes very grim, especially in the way of presenting ageing – *Songdogs* is quite striking in this respect. Twice in your stories, the tongue is eaten (*This Side of Brightness* and *Songdogs*). The bodies of dead soldiers in *Dancer* end up becoming providential material to make roads, they are also altered by the violence of dance. Brigid, in « Sisters », tears out her nails. What is at stake in this treatment of the body ? Why is it often reduced to its most debasing qualities ?

CMcC : Well, I don't know ! I don't know is the simple and honest answer. But, if you take the body of Nureyev, it hits its pinnacle and then starts to disintegrate. In *Dancer*, it's true that you start out with this image of the bodies being used and then, tanks roll over them. And dance is all about the abuse of the body but to create some sort of spectacular human form, right ? In *This Side of Brightness* Treefrog abuses his body, he scars his hands – let me see...

CM : In « Sisters », Michael and Sheona get raped and that's related in an anecdotal sort of way. In *This Side of Brightness*, Angela gets raped ; what is a supposedly dramatic scene becomes devoid of any intensity because the narrator doesn't enable the reader to empathize with her. It therefore seems that the reader cannot fully empathize with physically suffering characters but only with those who are mentally suffering. In *Let the Great World Spin*, we empathize with Claire who is tormented by her deepest wounds, but we do not empathize with Jigsaw (in the same novel) when he gets murdered: the killing scene is way too gory. His remnants – as well as those of Faraday in *This Side of Brightness* – become more of a logistical problem to solve than a moral problem – the question after their deaths boils down to something like « What will we do with the bits of brain here on the pavement or on the subway track ? »

CMcC : That's very interesting, but I don't know. I'll think about it. But if you become too conscious of it then you lose [your ability to create]. Somebody said to me once how much I write about maps, that I have maps everywhere. But if he knows, recently I haven't had so many maps. You know why ? Because somebody told me I wrote about maps !

CM : An obstacle to your creativity ! I'll stop tormenting you about abused bodies then !

CMcC : Oh no ! The body is really interesting to me and I wonder why... I'm trying to think... That's interesting... Maybe it stems from a weird Catholic [background]. I don't know...

CM : Talking about religion, it seems to sometimes add dramatic intensity to your texts. In *Let the Great World Spin*, both Corrigan and the funambulist have been perceived by

critics as Christ-like figures. Indeed, Corrigan goes down to « the Tombs » (McCann, 2009 : 64). About the prostitutes he's trying to help, he also says : « They just don't know what it is they are doing » (McCann, 2009 : 29). He has « shoulder-length hair » (McCann, 2009 : 26), « carpenter pants » and « sandals » (McCann, 2009 : 41). Yet, the religious references may also endow your works with comedy. Many times, those who embody religion are discredited. The priest is drunk for Dana's wedding in « Stolen Child »¹⁷. He flirts with a girl behind the counter in *Songdogs*¹⁸. He acts in an inappropriate way according to the narrator Kevin in « Hunger Strike »¹⁹. As for the religious ritual, it is desacralized in *Songdogs*, *This Side of Brightness* and *Let the Great World Spin* where mass and prayers are respectively called « spiritual suppository » (McCann, 1995 : 157), « spiritual regurgitation » (McCann, 1998 : 150) and « the Catholic hit parade » (McCann, 2009 : 13). So, let me ask you this question : what is left of the sacred in your work ? Do you think that sacredness is still possible in literature nowadays ?

CMcC : Yes, absolutely. I think it's possible. In « Hunger Strike » there is that moment when the Lithuanian couple watch the boy smash up the kayak. Their eyes are large and tender. They understand what's going on. That's sacred, that's Joyce, that's possible.

CM : Some sort of epiphany ?

CMcC : Exactly. And the same at the end of *Let the Great World Spin* where Jaslyn's in bed with Claire. So the sacred is personal, the sacred is never public.

CM : Never institutional ?

CMcC : The sacred never involves an institutionalized religion or even a political movement, or bureaucracy.

CM : It's intimate.

CMcC : It is. It is a moment of complete, personal intimacy. Even Nureyev rescues himself from me at the very end of *Dancer* when Yulia watches him go down the staircase. He just hops in the air, that's it, and then continues down the staircase. That hop is for me one of the most sacred moments of his life. Because he's saying to her : « I'm still alive. I'm going but I'm still alive. And I lived here. I had this joy ». And I think that goes to the heart of what we were talking about: optimism and pessimism. In the face of available evidence, in the face of all the shit that gets thrown at us every single day, this stuff in Boston²⁰, this stuff in Iraq, this stuff in Connecticut that I'm up to tomorrow. In the face of all that horrible human evidence, there is still a possibility that you can create beauty.

¹⁷ « The priest seems drunk, stumbling out of the sacristy with a red stain on the front of his vestments [...] When the priest comes to take Dana up towards the altar, the smell of alcohol wafts through the air » (McCann, 1994 : 105 et 107).

¹⁸ « Old Father Herlihy [...] was in buying a packet of cigarettes, flirting with the girl behind the counter » (McCann, 1995 : 92).

¹⁹ « He noticed that the priest brushed his hand against his mother's elbow and the boy said aloud: You horny bastard » (McCann, 2000 : 112).

²⁰ Cet entretien s'est déroulé peu de temps après l'attentat du marathon de Boston qui avait eu lieu le 15 avril 2013.

CM : You often pay tribute to several Irish authors, and you said many times that you've been influenced by Joyce²¹. As far as I know, you haven't mentioned being influenced by classics of British literature. Yet, it occurs to me that your texts do contain some hints at canons of British literature, namely about roaming. Indeed, I was struck by some parallels between *Zoli* and Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Like Jane Eyre, Zoli wanders for three days and she doesn't get to eat. She is rescued by a charitable farmer living in a remote place while Jane Eyre finally reaches a house in the middle of nowhere in the moor. Zoli is cast away from her social group because she wanted to reach the highest spheres of society with her poetry the way Jane Eyre wants to reach spheres that she's not supposed to belong to by marrying Rochester. Both pay the price for their pride. Both then try to emancipate from the masculine grasp: that of Swann for Zoli, and that of Rochester for Jane Eyre. Such striking parallels somewhat replace Zoli into the lineage of great heroines, of powerful feminine and independent voices. The Romani poet becomes some sort of heroine and is given some grandeur: the margin is put at the center. Could you comment on this reading of *Zoli* as having its heroine dignified ?

CMcC : Can I tell you a terrible secret ?

CM : You haven't read Brontë ?

CMcC : I haven't. But that's okay, and this goes to the heart of my own argument about criticism. I hate when authors get together and dismiss readings and interpretations of a work of art. The beauty of a work of art is that it can create other works of art. And the beauty of a good thought properly placed is that it makes other thoughts that are even more intelligent around it and deepens the thought, deepens the links and the connections that we have to things that are around. So, I love that ! I understand what you're saying. There's something classical in it. Very often people talk about the fact there are only seven different types of stories. And *Zoli* is very much a classical story about a woman who's outcast and then goes on a journey.

CM : Now, I would like to quote Michael Cronin who, in what seems to be a rather striking and provocative way, says that unhappy families « are [...] a staple of late twentieth-century Irish fiction » (Cronin, 2009 : 77). Although there is no archetypal family in your texts, their common features are that they are never whole and barely big. Usually the father-figures are flawed entities who have given up their status as heads of family, either because they are dead, absent, afflicted, frustrated, withdrawn or disabled. How would you say that you negotiate with this statement by Cronin, that families cannot be happy in Irish literature ?

CMcC : You know the famous quote that he is quoting off of, right ? The Tolstoy quote : « The unhappy families are... » or « happy families are all alike, but unhappy families are... »

²¹ Colum McCann a rendu hommage à Joyce dans plusieurs articles et entretiens, notamment dans « Adventures in the Skin Trade, a Conversation with Michael Ondaatje » mais aussi dans Robert Birnbaum, « Colum interviewed by Robert Birnbaum: Identity Theory », dans *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit., dans Colum Mcann, « Conversation with Sasha Hemon », dans *Site officiel de Colum McCann*, Art. Cit. et finalement dans Anonyme, « *Everything in This Country Must: Interview* », Site officiel de Colum McCann, Art. Cit.

I forget what the actual quote is but it's very famous : « Happy families are all alike and unhappy families... »²² Anyway, it goes to the heart of literary experience in that it was Montaigne, I think, who wrote that « happiness writes white »²³. It's so difficult to write about happiness. In this new book, *TransAtlantic*, I take on one of the most difficult things that I have ever done and I write about peace. And writing about peace is much more difficult than waging war. But part of it just goes to the fact that this is literary experience. Irish families can be crucibles of tension, an absolute tension. I have no idea why, given the fact that my mum and dad are still together and they're still alive. I have four brothers and sisters. We are scattered, yes, but it's fine.

CM : Maybe it boils down to what we were saying, that you can't write about patterns that you are familiar with ?

CMcC : I like writing towards what I want to know. If I wrote about what I knew, how boring would it be ! So, my day today : I woke up early, I got a little bit of work done, I helped my nine-year-old boy because he's got a test, I put some ointment on my fourteen-year-old boy because he had a bicycle crash the other day. We all had breakfast – well, we don't really have breakfast together, we're all running around doing all sorts of things – and then I did a little bit more work. I went to see my doctor friend, we went for a run, we went around the park. I came back here and talked to a few people, did a little more work...

CM : Many things to talk about you see !

CMcC : It's so boring, right ? It's so boring ! Why would anyone want to write a novel about that ? We write towards what we want to know. And I am fascinated by it, and I do know about this terror and this difficulty in the world. I have great empathy for all that difficulty. I think this is the big political thing too, our ability to have empathy for others, especially when we have all the information at our fingertips in a most extraordinary way nowadays that we should be so much more deeply empathetic than what we are. And it's the job of the storyteller, or the poet, or the novelist to deepen our ability for empathy – not to deepen our empathy because that's ridiculous to say so – but to deepen our *ability* for empathy. And again it's all about allowing : you can't do it yourself but you present the case and you hope that somebody is able to look at it. So when you talk about unhappy families, you can pierce somebody else's unhappiness but you also have to go towards a moment of joy. I mean, I can basically tell you that in every single story that I've written, I don't think there's anything that didn't approach the darkness. « Cathal's Lake » is the story of a man cursed to dig. He has to dig up the souls of the dead. But at the end, he looks at the fences – he's walking away at the very last line – and says : « Someday that will have to be fixed ». In other words, it's reminiscent of the peace process. And this was written before the peace process. « Someday that will have to be fixed ». The same for Rudolf Nureyev, coming down the stairs, giving us those little skips, for Claire and Jaslyn, and at the end of *Songdogs* even, when the fish jumps out of the water and it's Conor's mother. He understands it's his mother and she's reincarnated – well, that's the salmon of knowledge. I do think that even in the deepest, unhappiest moments of families and fracture, my stories try to achieve some modicum of grace that comes out of them. The other part of it is, quite

²² Colum McCann fait référence à la première ligne d'*Anna Karénine* de Tolstoï dont la traduction anglaise est en réalité la suivante : « All happy families are alike; each unhappy family is unhappy in its own way ».

²³ La référence de Colum McCann est erronée car cette citation vient en réalité de la pièce *Don Juan* d'Henri de Montherlant (1955), dont le héros éponyme déclare : « Le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches » (Montherlant, 1958 : 98).

frankly, that you want to tell a good story. And a good story has conflict, it has drama and it has at least the possibility of some resolution, not necessarily of happy ending resolution, but a possibility or suggestion that there's going to be some resolution. The last line of *TransAtlantic* is « We have to thank the world for not ending on us ». That's what it is : optimism.

Deuxième entretien (6 juin 2014, Rennes)

CM : The movement westward is pre-eminent in your texts²⁴ : six characters emigrate to the west in *Fishing the Sloe-Black River*²⁵, Zoli « strikes out west » after she is banished (McCann, 2007 : 186) while Nureyev defects to France, and there are many more examples. According to Eóin Flannery, « the west has always been seen as the trajectory of new prospects and hopes, while the east is more often associated with mystery and the unknown » (Flannery, 2011 : 191) – this conception of the East conjuring up Said's Orientalism²⁶ (we can notice a powerful example of the way the East – Asia to be precise – ignites the imagination in « A Basket Full of Wallpaper » by the way). Yet, you said that « America was for a long time a dream place, a *Tír na nÓg* of the imagination [...] » (Santel, 2013), which shows that the West is also the object of fantasy. How do you account for this ? Why is the movement westward such a recurring motif in your texts ?

CMcC : I think there's a few things. There is a « Westward Ho! » sort of feeling to a lot of the work. I think that doesn't just pertain to my work in particular. I think it might pertain to a certain facet of the Irish imagination as well. *Tír na nÓg*, in the Irish mythology, was the land of eternal youth and it was always set to the west. It was never set in the East. And on a personal level, my father used to go to the States to lecture. He'd be going West. And the one instance that I have in my own family of somebody going east is my sister who went to England. I was very close to my sister Siobhan – my older sister – and I always felt that England had robbed her in a certain way. When she came home when I was still quite young, she had an English accent. I remember I was quite upset by all of this, so I think it might be a combination not only of ancient mythology and that idea of the westward journey – the dream of going to a better place, a different place, and becoming a different person – mixed in some of my own personal history. And also the journey that I did myself was a westward journey. So it started on the East Coast and ended up in San Francisco. It seems much more optimistic to do so, I don't know why it would feel so, but I would not have liked to have started in San Francisco and finished on the East Coast. I can't particularly tell you exactly why, it just feels that way.

CM : So as you quickly mentioned, you have been inspired by the Frontier. It seems to explain why several allusions are made to the American myth of the Frontier in your

²⁴ Dans *Songdogs*, Cici est à bord d'un train qui se dirige vers l'ouest (McCann, 1995 : 140), le père de Conor continue ses pérégrination – seul, et plus tard avec sa femme – vers l'ouest (McCann, 1995 : 35 et 78). Les frères Corrigan (*Let the Great World Spin*) quittent tous deux l'Irlande pour l'Amérique et Lily Duggan fait de même dans *TransAtlantic*.

²⁵ Brigid et Sheona, O'Meara, Osobe, Flaherty et Padraic.

²⁶ Un terme qui a été utilisé par E. Said en 1978 pour indiquer la tendance des Occidentaux à stéréotyper l'Orient.

texts²⁷. Yet, the transition zone that the Frontier represents has more to do with vertical expansion. It may be downward, in *This Side of Brightness*, with the sandhogs who look like pioneers digging into unexploited soil, or in *Let the Great World Spin*, with Fernando who is fascinated with the « virgin territory » that the underground represents when it comes to artistic expression (McCann, 2009 : 174). But it may also be an expansion upward, as shown by the unprecedented artistic performance by the tightrope walker, in *Let the Great World Spin*, who takes the sky of Manhattan as his playground, or the building sites dedicated to erecting skyscrapers in *This Side of Brightness*, so as to inhabit a « virgi[n] space » (McCann, 1998 : 196). So, focusing on the first part of the question (the Frontier) first of all, to what extent would you say American history has defined your prose ? And then, why such an interest in the vertical organization of space in *This Side of Brightness* and *Let the Great World Spin* ?

CMcC : Well, I was endlessly interested in the underground being a sort of Frontier space. These characters who are underground would take their shopping trolleys that they would push through the [tunnels]. But what has happened to that idea of « westward we go », « Westward Ho! » ? It has come in upon itself. That sort of « American Dream » has shrunk and become something dark, something where there's not a lot of space and not a lot of light. So it was definitely interesting for me to think about these men and women who are homeless people as being sort of Frontier people but in an almost horrific sort of way, inhabiting that sort of darkness. And then, in *Let the Great World Spin*, with Fernando the character who takes the photographs down below, that was really just a way for me to get him from the Bronx down into Wall Street. Sometimes these things become practical issues for a novelist too. You and I have talked before about the notion that Dostoevsky talks about, that to be too acutely conscious is to be diseased (Dostoevsky, 2001 : 99²⁸). So that when you know what it is that you're going to do, you bring a sort of malady to your work. And I increasingly like the idea that you are an explorer and that you're heading out and you don't know what territory it is that you're going to hit. But often you'll end up in a place that you have to make sense of as you go along. A lot of writers react against the idea of their work being interpreted in that way. I love it actually. I enjoy it very much. I like the expansiveness of the imagination whereby my texts would inform your texts and would inform somebody else's texts. To me that's part of the winding and the gyre, the Yeatsian notion of things meeting one another, which I employ actually in *Let the Great World Spin*, because we take the sixth century Mu'allaqât suspended poems – or the hanging poems – and then take Tennyson and then take *Let the Great World Spin*. These things, they take energy from one another. And we go back down too, it's not always a constant rising up so it becomes a comment on the historical process too.

²⁷ Une des références les plus marquantes est celle de Tillie, dans *Let the Great World Spin*, qui imagine sa mère lui disant : « Here we go, honey, grab my high-heeled boots, put them in the wagon, westward we go! » (McCann, 2009 : 342).

²⁸ Lors de notre première entrevue, Colum McCann avait expliqué qu'il ne lisait aucun article portant sur son œuvre afin de ne pas être influencé dans le processus d'écriture.

CM : I now would like to pinpoint the way you deal with place in your work, especially in *Songdogs*. The description that you make of the train station²⁹ is redolent of what French anthropologist Marc Augé has coined non-places, which are « spaces in which no lasting social relations are established (transit spaces, spaces people pass through), [in which] there are [...] evident social deficits » (Anonyme, 2009). People are only passengers in and users of non-places³⁰, and non-places are also said to be « immense parentheses » (Augé, 1995 : 111) in people's daily lives, as they are not vectors of identity. In your foreword to the French version of *The Book of Men*, you have written that stories should enable to re-create a form of communication and to struggle against « one of [today's] biggest failures, the lack of empathy [and] our inability to understand one another » (McCann, 2014 : 8). Would you say that what you are seeking to do with the association « Narrative 4 » is to struggle against a universal form of non-place ?

CMcC : That's an interesting construction of it. I would say that I'd be seeking to put people in a place, to make the story valuable in that particular place. I am fascinated by this notion of place and the language that it gives to us. And this is a spectacular notion the idea of non-place, especially when you talk about an internet age where we exist in a sort of everywhere, and we have to establish a place and a value for ourselves. One hopes that you'll be able to go in and make these stories matter. When your stories matter, your place matters, and there's a value there that I find important. The reason I talk so much about empathy is because I do think that it's our biggest political failure, the failure to understand the other person also means the failure to understand the other's place, their history, their geography and where they come from. If we can step into another body out of this place into somebody else's place, then we're making a human leap that seems to me entirely necessary.

CM : It's interesting you mentioned the fact that people need to be affected by what they are reading or experiencing because some scenes in your texts convey excruciating violence and intensity (I'm thinking about the rape of Angela or Faraday's death by

²⁹ La description est la suivante : « The stations are among the saddest places in America. Everyone looking for a way out. Slinking around. Looking for lost children. Keeping eyes glued on nothing in particular, waiting for life to happen » (McCann, 1995 : 130). L'aspect transitoire du non-lieu amène les gens à chercher une sortie. L'expression « looking for a way out » a aussi pour effet de matérialiser la confusion relative à l'orientation qui règne souvent dans les non-lieux tels que les aéroports, les supermarchés et les autoroutes, qui se caractérisent par une grande superficie indispensable au nombre de personnes qu'ils accueillent. Qui plus est, la perte de repère inhérente au non-lieu est ici accentuée par le fait que des enfants ont été perdus. Enfin, deux autres aspects fondamentaux du non-lieu apparaissent dans cet extrait : la démarche furtive des voyageurs (« slinking around ») et aussi l'expérience du rien dans la gare (« waiting for life to happen »). L'attente du moyen de transport est une parenthèse dans le vécu et il est généralement impossible de faire en ce lieu anonyme l'expérience identitaire de l'histoire, du souvenir partagé ou de l'échange.

³⁰ « L'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle. L'existence de ce contrat lui est rappelé à l'occasion [...] : le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les travées du supermarché en sont la marque plus ou moins forte [...] Le passager ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité [...] D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence [...] Le passager des non-lieux ne retrouve son identité qu'au contrôle de douane, au péage ou à la caisse enregistreuse [...] L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Augé, 1992 : 127-130).

electrocution in *This Side of Brightness*, as well as Jigsaw's murder in *Let the Great World Spin*). Yet, the critical readers – although likely to experience the principle of the « wilful suspension of disbelief »³¹ – should be able to envisage things from a hindsight and to see the page as a barrier protecting them from the eventual harm that is done to the characters. You said that « what [you] want people to do is to live in the pulse of the moment » (Rose, date de l'entretien non mentionnée) when they read your texts, and this is mostly what happens : they live, they experience your texts, and in the case of the illustrations that we have given, they may be appalled. How can what is supposedly unreal affect the readers so deeply ? How is this possible that we should react to a text, whose fictional aspect is unequivocally known to us ?³² Would you agree to say that this happens because people are affected not by the fictitious situation, but by the fictitious situation *because* it possibly looks like everyday experiences ?³³ Do you believe in the fact that the readers can be physically affected by what they are reading ?

CMcC : Yes. I do think that the readers can be [affected]. You can read about the Holocaust, right, and you can read about the famine, and you can read about, you know, the Iraq war, and you can read about things that are going on and you can be profoundly affected by it. You won't necessarily have the scars, right ? You won't have the battle scars, but you can be profoundly affected by it. And in this way, I think there is a sort of non violence that goes about in the act of literature. It's inviting people in to understand what violence is and how violence sort of assaults them for a while. It certainly assaults their brains and possibly assaults their hearts, but when you're finished, you come out of it and you're a changed person. You haven't necessarily experienced the actual violence but you understand it. So you're making this leap into a form of awareness of what violence is without actually having been hit, shot, kicked, abused, gassed, whatever series of horrific things that can happen to us. And in this way the act of imagination becomes sort of real. It becomes also an act of maybe even civil disobedience against this violence that is perpetrated upon us, so that the writer and the reader are in this together. And they whisper to one another : « Come with me, we're going to go somewhere really really dark ». When you come out of this, yes, you will be changed, but you won't necessarily be physically hurt by it at least. But then, you will perhaps have this empathy towards the other who has gone through this. That's why I said we have to tell these stories over and over and over again. There's not just one story, there's not just one story about the Roma, you have to say it over and over again. There's not just one story about the Holocaust, or about the Irish famine. We have to continually have people experience what it might have been like. Yet some people shy away from that particularly in contemporary literature, they think that there is a duty to

³¹ Une expression utilisée par Samuel Taylor Coleridge en 1817.

³² « Comment [...] des affects peuvent-ils être activés par des événements qui n'appartiennent pas au monde, du moins pas au monde de notre existence et de nos actions ? Comment peut-on réagir à ce dont nous connaissons le caractère fictif ? Comment la conscience de la fictionnalité n'interdit-elle pas le déclenchement de l'affect ? » (Talon-Hugon, 2003 : 49-51).

³³ « Nous n'éprouvons pas de sentiment à propos de situations fictives mais à l'occasion de situations fictives. [...] plus précisément, nous avons bien des affects mais les choses fictives n'en sont pas les causes. Elles en sont l'occasion, du fait de la ressemblance qu'elles entretiennent avec des situations réellement vécues. Autrement dit la réponse affective n'est pas provoquée par des objets fictifs, mais par des objets réels qui leur ressemblent » (Talon-Hugon, 2003 : 49-51).

entertain. There is a certain amount of duty to entertain but there's also a duty to get right in under the skin and make people feel somewhat uncomfortable, you know. I think part of the problem with a lot of contemporary literature is that it steps inside, it closes the curtain and it says : « I won't hurt you, I'll stroke your ego and I'll make you feel good ». And I don't think that serves us too well.

CM : And when you said that you want to bring people to the darkest core of life, you may also want to lead them there and laugh with them about this. In *Songdogs* for example, the death of Michael Lyons's protectors – two Protestant nuns – is recounted in such a succinct way that it sounds quite absurd. Let me quote it for you : « In the water they might have suddenly looked at one another and remembered the essential fact that neither of them could swim » (McCann, 1995 : 7). In *Let the Great World Spin*, comedy looms in the text even when the situation is dramatic. Indeed, Tillie's speech is fraught with terms that are so colloquial that they are sometimes even blasphemous³⁴ or disrespectful³⁵. Besides, Gloria's nodding and approval after each sentence that is uttered by her new friend Marcia, who is moved when talking about the funambulist that reminds her of her dead son, makes the dialogue sound like an evangelical mass³⁶. Angela, in *This Side of Brightness*, thinks that the coffin of Faraday, who died in atrocious circumstances, is « stylin' » with its « gold handles » (McCann, 1998 : 132)³⁷. You don't hesitate to resort to comedy in the most dramatic situations, and it even

³⁴ Tillie se met en colère contre Dieu après la mort de sa fille : « I don't know who God is but if I meet Him anytime soon I'm going to get Him in the corner until He tells me the truth. [...] I'm going to slap Him and push Him around until He can't run away. Until he's looking up at me and then I'll get Him to tell me why He done what He done to me and what He done to Corrie and why do all good ones die and where is Jazzlyn now and why she ended up there and how He allowed me to do what I done to her. He's going to come along on His pretty cloud with all His pretty little angels flapping their pretty white wings and I'm gonna out and say it formal: Why the fuck did you let me do it, God? » (McCann, 2009 : 230).

³⁵ Elle répond au Juge avec insolence lorsqu'elle comparaît pour vol aggravé :

-And you understand you're pleading to petty larceny ?

-Yeah, babe.

-Excuse me?

Soderberg felt a stab of pain, somewhere between the eyes and the back of the throat. A stunned flick. Had she really called him babe? (McCann, 2009 : 271).

³⁶ -I just stopped cold, says Marcia. [...] Because I didn't want to know if the poor boy fell.

-Ah-huh, says Gloria.

-I just didn't want to hear him dead.

-I hear you, ah-huh. [...]

-I couldn't stand the mere thought of it.

-No, ma'am.

-And if he didn't fall ...

-If he didn't, no... ?

-I didn't want to know.

-Ah-huhn, you got it.

-'Cause somehow, if he stayed up there, or if he came down safe, it didn't matter. So I stopped and turned around and got on the subway and came up here without even so much as a second glance.

-Say gospel (McCann, 1995 : 98-99).

³⁷ Et quand il se fait arrêter et questionner sur son identité et sur la raison pour laquelle il vit dans les tunnels, Elijah répond : « I lost the key to my penthouse » (McCann, 1998 : 126).

seems to be mainly there that you use comic devices. What is the role of comedy here ? Is this a way to alleviate the tension and play down the pathos ?

CMcC : I think that's probably exactly what it is. I'm not afraid of sentiment, but I'm deathly afraid of sentimentality. So as a writer, one of the things that I want to do is go as far as I possibly can. But I'm always conscious that if I go too far, I'll fall off the edge of the cliff. You know [Kurt] Vonnegut had that quote that « we should be continually jumping off of cliffs and developing our wings on the way down », and I think one of the wings that we develop on the way down is the wing of comedy in order to alleviate some of the really darkest aspects of what it is that we have around. In the end, I mean, you do have to have a laugh. God is playing a big trick on us and at a certain stage we have to be able to look at it and say : « Maybe we need to experience it in another way ». I suppose for me it is the fear of pushing the sentiment into sentimentality. But I will not refuse the sentiment. I think too many writers are so scared of it that they become dry and they become tired and they become old before their time and not really prepared to go to the edge. I'd rather go to the edge and wear my heart on my sleeve than sit in the corner with all the cynics who don't really want to experience life out loud. But I've never thought of myself as a very funny writer !

CM : But you are !

CMcC: No, Really ? That's very funny ! Well, I think Tillie is funny. I like Tillie. I'm writing a short story right now that's kind of funny. I hope it's kind of funny anyway ! Well, we shall see !

CM : You also avoid sentimentality in « From Many, One » (*Fishing the Sloe-Black River*). It's a short story that I think is very different from all the others that you have written. It seems to me that it can be perceived as belonging to what has been coined « minimalist realism »³⁸. To what extent would you say that you have been influenced by this trend or writers such as Richard Ford or Ray Carver ?

CMcC : Carver. Carver. And at the time I wrote this story I was at the university of Texas and in fact I was reading Carver at that time. Carver is all over that story. [This story] also deals with a thing that happened to me, because when I was at the University of Texas, I was a bartender and we used to get a lot of girls coming in with a lot of colored coins. And I said what's this story with these colored coins ? And they told me that it was the strippers who used them. But so I just took that little piece. Because you magpie from your life, right ? That's what you do, you become a magpie and then you build your nest. The nest itself is a story. In this particular case, it's a very minimal nest. That's an older story, but it's true I like to work in different forms. Wait and see the new collection of short stories, they go all over the place !

CM : Talking about people who may have influenced you, I would like to focus on those writers the texts of whom focus on father figures. Father figures have long been a

³⁸ « Minimalist realism is a literary streak that has bloomed with Ray Carver and Richard Ford, and which stands out by the detachment and distance that its prose conveys, and by its simple sentences and repetitive lexicon. Besides, in this literary vein, dialogues are rare and concise but betray tension and misunderstanding between the characters, as well as communicational failures » (Tréguer, 2008 : 60).

significant focus of Irish writings, often presented as unfaltering authoritative figures³⁹. In your texts though, the fathers are flawed, and do not fulfill their duty as mentors because they are either dead (*Zoli, This Side of Brightness* and « Hunger Strike »), absent (*Let the Great World Spin*), incapable of bringing up their children (« Stolen Child »), disabled (« Wood ») or introverted (« A Basket Full of Wallpaper », « Everything in This Country Must » and *Songdogs*). Therefore, the young protagonists look for new role models to rely on⁴⁰. In that regard, some of your texts seem to have been inspired by the stories of initiation, a profoundly American tradition, John Fennimore Cooper's *The Deerslayer* (1841) having paved the way for these. Later, William Faulkner's « The Bear » (1942), and before that, Ernest Hemingway's « Fathers and Sons » (1933) have also been cornerstones as far as coming of age tales are concerned. John Cusatis wrote that you « acknowledged a debt to Hemingway's [...] *The Old Man and the Sea*, whose protagonist, Santiago, clearly influenced the creation of the old Lithuanian in 'Hunger Strike' » (Cusatis, 2011 : 105-106) but I haven't been able to find a reference for this assertion. Could you elaborate on this a little ? Would you say you owe the writers of growing-up tales a debt ?

CMcC : Yeah. Well, first of all, yes, I think that I owe – I mean, we all owe – these writers a debt. And recently I had a debate with somebody who should go unnamed, a fairly prominent figure in Irish literature, and he said quite proudly : « I have not read Joyce ». So though he hadn't physically read Joyce I made the argument that he had read Joyce anyway because he'd read anything else that'd been around and because Joyce inhabits so much of what we are and who we are as a nation and also as a literary community. Even if he hadn't physically read him, he had actually read him and had been influenced by him. I think we have to acknowledge the influence of others very much so. And *The Old Man and the Sea* was a book that I read when I was in late teens and, in fact, my father got sick a couple of years ago and I was at his hospital bed and I read him the book aloud when he was in the hospital. I thought that was an interesting thing to read *The Old Man and the Sea* to my own father. My father was an enormous influence on me. He wasn't absent. I mean his own father had been absent. I think much of what I write about is actually about – for me personally, if you'd be looking at my own life – an absent grandfather. I never met my Northern Irish grandfather.

CM : In Joyce's stories, you did meet your great grandfather though.

CMcC : But in Joyce's stories I do meet my great grandfather, yeah. So I know him as a sort of imaginative figure. He's filled out for me. His body is filled out for me by a literary experience. To come back on both my grandfathers, I met my father's father one time in London, and my mother's father I never met. And so it strikes me now, I mean I've never talked about this before but it does strike me now that maybe the absent fathers there is really an acknowledgment of the absent father for my own father. Because my own dad is very very very important to me. He's still alive. I will tell you that the first – I suppose the very first – literary experience I ever had was when I was about 8 or 9 years old. My father had a writing shed to the corner of the house and I would go out there and hear him type and at the end of about six months he came to me

³⁹ Deux valeurs fondamentales qui ont été défendues pendant des décennies par l'église Catholique et considérées comme essentielles dans un pays qui a été en proie à la colonisation.

⁴⁰ Zoli et Clarence Nathan voient en leurs grands-pères des pères de substitution, Kevin se tourne vers le Lituanien, Dana vers Padraic, Andrew est fasciné par les Orangistes et Katie par les soldats britanniques.

with one of those big rolls of paper we used in the newspapers, cut a sheet about this long and he asked me to read this thing and it turned out to be a book, a children's book, his first children book about soccer called *Goals for Glory*. And what he asked me to do, he said : « Would you read this and tell me what you think ? » And basically he was asking me to edit it, which was fantastic. And now it strikes me that I read that thing and I really liked it and I made notes for him and things like this. I didn't know what I was doing, but that's what he just asked me to do. But a year later – or maybe a year and a half later – the book came out and I brought it to school, and my teacher in school, Mr Kells, actually read the book aloud to the rest of my class on Friday afternoons. So for me that must have been a bizarre thing to think that my father went out to the side shed of the house and typed away, you know. For however many months he typed away on that book and then suddenly it was there in my education and in my classroom. So, I suppose that's one of the very first immediate literary experiences that I can recall. And so much of it has to do with my dad, yes, and has to do with him putting Dylan Thomas on the record player when I was a kid, and about him coming back from the United States, and, you know, bring in Kerouac and Ginsberg and that sort of things. However, I read more about women than about men and I write more about mothers, and mothers in relation to their sons. So my mum has an important influence on that too.

CM : It's great that you've just mentioned Thomas being played out on the record player, because sounds and music are incredibly important in your work. Be the references made by the names of the singers only, the titles of their songs or even the lyrics of the songs, they pervade your texts. If we keep in mind the fact that some of your characters are unable to express themselves, are such recurring allusions to music only a way to infuse the texts with realistic references or do you also sometimes use music as a way for your characters to replace words when feelings cannot be voiced ?

CMcC : Sometimes it would be this thing. I wrote this story called « Step We Gaily On We Go ». I do sing but I can't sing, that's my problem ! I need a few whiskeys and a few pints of beers before I start to sing ! Music has always been enormously important for me. And also [I like] just listening to it as I write, listening to Van Morrison or listening to David Gray, or listening to...

CM : « Old Buttermilk Sky » ?

CMcC : Yeah, that again is from my dad, the Hoagy Carmichael stuff you know « Old Buttermilk Sky » that was all from my dad.

CM : Hoagy Carmichael is mentioned seven times in your work !⁴¹

CMcC : No way ?! Seven times, really ? I'll not be able to do it again !

CM : I'm sorry, I might create a block once again !

CMcC : No, I love that song. My dad used to go around the house singing it all the time. But I don't know why. I mean it is a very Irish thing to have the music there, to be connected to music, but also the rhythm of language. You know one writes a story like one writes a song. Van Morrison doesn't go into the studio and suddenly knock off « Madame George », you know. He goes in, he works at it, he finds where the saxophone goes, he finds where the lyrics go and then he starts to shape it.

CM : And you did write songs, didn't you ?

CMcC : Yeah, yeah, yeah. Oh I've written a few songs. I wrote one for *TransAtlantic*, with Clannad, that just came out. I wrote one with Joe Hurley, *Let the Great World Spin*. And then I've written one with Joe Henry.

CM : With Lisa Hannigan too, right?

CMcC : Lisa Hannigan, yeah. It's fun to do that sort of things, I like it. I sort of get outside my writing life. I have a lot of things going on right now. I'm the President of « Narrative 4 », which is the story exchange part that you mentioned earlier. I'm a teacher at Hunter College. I'm writing a collection of short stories. I'm writing a screenplay...

CM: A screenplay ? Remember last year, you told me that poems and plays were genres that you didn't want to dedicate yourself to, because you deemed yourself unskilled for writing them.

CMcC : I know ! But the screenplay is different. Poems and plays I can't do, but a screenplay is slightly different – I'm doing that for *Let the Great World Spin*. But also I'm a soccer coach ! I'm in charge of two football teams, my sons' football teams, so I have to do all that too. I've got a lot of different hats ! What is it that Jim Harrison

⁴¹ Sont aussi mentionnés Sinatra (McCann, 2009 : 122), Armstrong (McCann, 1998 : 108 et McCann, 2009 : 65), Jimi Hendrix et James Brown (McCann, 1998 : 185), Rex Stewart et Nat King Cole (McCann, 2009 : 122), Mary Lou Williams et Henry Red Allen (McCann, 1998 : 120), Cole Porter (McCann, 1995 : 114), The Rolling Stones (McCann, 1995 : 145), Mick Jagger, John Lennon et Yoko Ono (McCann, 2003 : 247), Charlie Parker (McCann, 2003 : 182), Motown (McCann, 2009 : 46), Al Jolson et Billie Holiday (McCann, 1995 : 80), Richard Pryor (McCann, 2009 : 74), Marvin Gaye (McCann, 2009 : 64), Tommy Makem, The Clancy Brothers, Donovan et Tom Waits (McCann, 2009 : 59), Stevie Wonder et Kool N' the Gang (McCann, 1998 : 227), Miriam Makeba (McCann, 2013 : 272), The Saw Doctors (McCann, 1994 : 138), Van Halen (McCann, 1994 : 97), Edith Piaf (McCann, 2003 : 171), Elvis Presley's « Heartbreak Hotel » (McCann, 1995 : 143), Hoagy Carmichael (McCann, 2013 : 266) et ses chansons « Ol' Buttermilk Sky » (deux fois dans McCann, 1995 : 138 et McCann, 1994 : 70) et « Up a Lazy River » (quatre fois dans McCann, 1994 : 5 et 20 ; McCann, 2009 : 339 et 342), U2 et la chanson « I haven't found what I'm looking for » (McCann, 1994 : 21), Ray Charles et le titre « Hit the Road, Jack » (McCann, 1995 : 192), Joan Baez et son fameux « We Shall Overcome » (McCann, 2013 : 272), le *foxtrot* populaire « Ain't We Got Fun? » (McCann, 1994 : 66), « Molly Malone » (deux fois dans McCann, 1995 : 71 et McCann, 1994 : 62), « A Chusla Mo Chroi » (McCann, 1994 : 66), « Mairi's Wedding » (McCann, 1994 : 64), la ballade espagnole « Juanita » (McCann, 1994 : 71) ou la chanson de Mary Poppins « A spoonful of sugar and the medicine go down » (McCann, 1994 : 140).

says ? He says : « Under the storyteller's hat, there are many different heads, most of them troubled » (Harrison, 2003 : 3).

CM : And a lot of voices in your head !

CMcC : Exactly ! An awful lot of voices in my head. An awful lot of voices in my head. But they are a form of music too. I mean, that engages with your previous question about finding the music of your characters. For example, when I was working on Tillie, I did a lot of work beforehand to find out what the life of a prostitute might have been like in the 1970s in New York. I looked at photographs, I looked at films, I looked at histories, I looked at sociology texts, I looked to see if I could find any interviews with them in the newspapers, all these sorts of things. I went out with cops, and then I talked to older cops who'd been around, then had to find a whole warehouse full of rap sheets. I've started to build up a composite of this character and if you'd asked me at that stage what the life of a prostitute would have been like, I could tell you. I knew a lot.

CM : But you didn't have the voice ?

CMcC : But I had no voice. So it took me a while and when I found the music of her voice, then it came instantly. So it's all about capturing it.

CM : The « Greyhound buses » quote ?

CMcC : That's right ! « The skinniest dog that I ever saw was on the side of Greyhound Buses » (McCann, 2009 : 200), that's what she says. And once she'd said that, then I knew how she spoke. Because sometimes when we know how we speak, then we know how we are. Capturing : that's the hard work.

CM : You usually start with a very visual image, right ? Is that the way you proceed ? In your texts, some scenes are so powerfully visual that their pictorial quality makes us forget their original textual essence. You said to Joseph Lennon : « I very seldom try to wrap an image around an idea. [...] I get corralled by an image : it bowls me over and I can't avoid it [...] » (Cahill et Flannery, 2012 : 150).

CMcC : Exactly.

CM : Your way of operating can be compared to John McGahern's, who wrote, in « Playing With Words », that « Work often begins with an image, or a rhythm, or a line of dialogue that stays in the mind and will not go away until it's written down » (McGahern, 2009 : 9). This reminds me of what you said about the way you found a voice for Tillie Henderson, in *Let the Great World Spin*, as we just mentioned. I would like to understand the way you craft your texts. When you are composing, do you really never intend to write in order to make your text visual ? Is it always the other way round, the image popping up first ?

CMcC : Generally it's the image that pops up first. I like cinema and I like cinematographers. I like the eye that people have. I actually hate being photographed but I like taking photographs. And I think that's instructive in a certain way. Most photographers don't like to be photographed, it's very interesting. Nowadays when someone wants to take a photograph of me, I say : « Okay, but only if I can take a photograph of you first ». And so it becomes a reciprocal sort of relationship. And they become aware that they're taking something from me. So in terms of writing, I write like a photographer or a cinematographer but when you go in and create the photograph with words you hope that they have a painterly quality too. So it's not just being a photographer or a cinematographer, it's also being a painter too. Each of those three visual mediums, which are quite different from one another – one being static, one

being moving, one being static and moving and also ridged – have a different topography to them. If you can combine all of those, then I think that you can create a scene. I spend a lot of my time with my eyes closed, isn't that weird ? I go like this : I close my eyes and I can see things. And then I start to paint them. I use words to try and paint them. And I don't think I'm going to write about man's inhumanity to his fellow man, but that's what the work might be about. I mean, it's not for me to say what my work is about. I get in there and I try to paint and then others come in and try to interpret.

CM : When I first met you, you said that « you write the books that you want to read » and that « you hope not to be bored by your [books] and you hope that it still has the electricity that runs through [them] »⁴². And like Umberto Eco or Wolfgang Iser⁴³, it seems that you are also interested in the readers' response and that you believe that they must be active in the reading process, as you just mentioned. You said that you believed in « creative reading » (Cahill et Flannery, 2012 : 157) and in the fact that « the novel should be left open for interpretation » (McCaffrey, date de l'entretien non mentionnée).

CMcC : For sure.

CM : Do you perceive readers as investigators that you like playing with and manipulating before subtly guiding them towards some form of resolution ?

CMcC : There is a sort of manipulation that goes on, isn't there ? I mean one would like to think that you're not manipulating, you're just presenting but of course you're manipulating. It's all crafted, you know, your character is driving the car and he or she is going to get you somewhere. You present these things but then you hope that the reader might be more intelligent than you, or that the reader feels the exact same emotion that you feel in creating it, so that they go out into the world and operate in the world. I get a chance to meet a lot of my readers, I travel a lot and generally – 99% of the time – I like them. They are really interesting people, they are people who engage, they are people who do social work. So I like to think that I write the sort of story that such people get involved in. One would hope that you could convert the legions of cynics, the legions of people who don't want to do anything. It's part of what an artist's desire is. I meet a lot of filmmakers these days too, and filmmakers have an enormous reach and an enormous span. I'm working with J. J. Abrams, who's going to make *Let the Great World Spin* as a movie when he finishes *Star Wars*.

CM : Do you realize that ? You come right after *Star Wars* ! It's just amazing !

CMcC : I know ! I know ! I know ! I know ! What's interesting about J. J. is that he's enormously smart but he's using this medium as a popular medium: he's doing *Star Trek* and *Star Wars* and these sorts of things. He really wants to get into something serious now, that's why we're talking about doing *Let the Great World Spin* and wanting to do it in a pretty serious way.

CM : What do you mean « something serious » ?

CMcC : Yeah well, I shouldn't really say that, but I don't think *Star Wars* is all that serious. I mean some people do, but I don't really want to be on a space-ship for two hours, you know. I'd rather be somewhere else. I'd rather be on the street in the Bronx

⁴² Propos tenus dans le premier entretien.

⁴³ « Le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise » (Iser, 1976 : 13).

looking at the human endeavor and human difficulty. I think a part of J. J. wanted to be in both places. I admire him for his message that he wants to get across. His last *Star Wars* film was very much an Iraq analogy. I don't know if everybody got it, but it was. So there's a part of me who sometimes thinks I might just be snobby by writing these literary books, but I hope not. I hope not. I want to create a text that people can walk into and walk out of, if not changed, at least about to change, or wanting to affect someone, or pondering over issues of empathy, issues of belonging. I love it when a book does that to me, rattles my heart. There's not many writers who actually truly do it. Somebody like Michael Ondaatje truly does it, John Berger makes me want to change my life when I read his works. I like that sort of things. I think that's morally responsible. Should a novelist be morally responsible? I'm not going to tell other novelists to be so but I have to be so.

CM : Yeah, we discussed that last year. Not didactic though.

CMcC : I'm not interested in being didactic. I'm not interested in telling anybody how to live. There's enough politicians telling people how to live. There's enough corporations telling people what to buy, what to think, what to feel, what to experience. But if you can present an experience for people, that is authentic. And this is the other thing actually about my « Narrative 4 » experience : we get these kids from all over the world together to step into one another's shoes and tell one another stories. It's actually an authentic experience for them in a world where there is not a lot of authentic experiences anymore. We hide behind our I-phones, we hide behind our identities on-line, we give ourselves new names on-line, we give ourselves new bodies, all sorts of things on-line. In « Narrative 4 », when these kids get together and they step across and look each other in the eye, their brains [light up]. We've done brain studies on stories and storytelling and empathy, and the brain becomes a carnival. It lights up when people sit face to face and tell one another stories. It's a fantastic thing.

CM : You know, there has recently been an article in our local newspaper (Hosatte, 2014) in which I read that your book *Dancer* has been studied by high school students this year in Finistère, in Brittany, 2 hours away from here⁴⁴. They have associated literature and arts so as to create the object that, for them, best encompasses the whole story of *Dancer*. That's fantastic, isn't it? So it's a cage, a golden cage, in which the birds are replaced by ballet shoes.

CMcC : No way? That's cool! I also know a wonderful Italian architect who started a course whereby you create a structure. You read a book, like *Ulysses*, and then you create a house, or a building of some sort. And the building must reflect the themes and the characters, and you can use all sorts of found items like cardboard boxes, Sellotape, toilet roll – whatever happens to be – and you create a structure based on the novel. These sorts of things give me great hope for the novel.

CM: Yeah, I think it's really interesting to turn a book into something else, into another artistic medium and way to communicate. Now, we've understood that you try to convey some specific messages, and I think that the way for you to do that is by resorting to symbolism. You said to me that if you had to define what you write, you would say it is « poetic realism »⁴⁵. A perfect illustration of this is that your texts encompass a countless number of explicit comparisons between characters and animals,

⁴⁴ L'entretien s'est déroulé à Rennes.

⁴⁵ Propos tenus dans le premier entretien.

either evoking common physical features between the two, or identical ways to behave. These animals may be mammals⁴⁶, insects⁴⁷, fish⁴⁸, seafood⁴⁹, invertebrates⁵⁰, reptiles⁵¹ or birds⁵².

CMcC : « Owl faced » ! That's from *The Great Gatsby* ! That's a specific *Great Gatsby* reference.

CM : Right. Your texts being thus fraught with an imagery dealing with animals seem to bear similarities with bestiaries or fables⁵³. By depicting your characters like animals, what do you intend to do ? Do you seek to inject symbolism into your predominantly realistic prose ?

CMcC : I don't know ! I don't know ! I don't know... I'd have to think about it. I'd be a liar if I told you that I had an immediate answer. I was in Paris yesterday and somebody asked me : « If you could be a word, what word would you want to be ? » And she said : « Tell me immediately what you are ! »

CM : What was it ?

CMcC : It was « pigeon » !

CM : « Pigeon » ! Why ? You could have chosen « wren » instead !

CMcC : Or « sparrow » or whatever !

CM : Yeah! Or « elk », you know !

⁴⁶ Tout particulièrement les chats (McCann, 1994 : 139), les hyènes (McCann, 1994 : 131), les chevaux (à trois reprises dans McCann, 2000 : 5 ; McCann, 1995 : 163 et McCann, 2003 : 59), les rats (McCann, 1995 : 162), les taupes (McCann, 1998 : 126), les mules (McCann, 1998 : 92), les chiens (deux fois dans McCann, 1998 : 57 et McCann, 2003 : 164) ou les girafes (McCann, 2009 : 217).

⁴⁷ La comparaison d'un personnage à un insecte est utilisée à trois reprises (McCann, 1994 : 97-98 ; McCann, 2003 : 37 et McCann, 2009 : 94) et, plus précisément, il y a plusieurs allusions aux mouches (deux fois dans McCann, 2003 : 141 et McCann, 2009 : 134), aux cafards (deux fois dans McCann, 2003 : 154 et McCann, 2009 : 212), aux chenilles (McCann, 2000 : 32) et aux grillons (McCann, 1994 : 98).

⁴⁸ Le mot « fish » pour faire référence à un personnage est utilisé une fois (McCann, 2003 : 73), et l'espèce de la truite (McCann, 1995 : 135-136) et de la myxine (McCann, 1995 : 10) sont aussi mentionnées.

⁴⁹ Les berniques (McCann, 1995 : 160).

⁵⁰ Les vers (McCann, 1998 : 14).

⁵¹ Les serpents (deux fois dans McCann, 1998 : 37 et 144-145) et les caméléons (McCann, 1995 : 66-67).

⁵² La comparaison d'un personnage à un oiseau est faite onze fois (McCann, 1994 : 9, 11, 96, 97-98 et 110 ; McCann, 1998 : 56 ; McCann, 2003 : 182, 257 et 304 ; McCann, 2009 : 212 et 223). Les personnages sont aussi plus précisément comparés à des mouettes (deux fois dans McCann, 1994 : 23 ; McCann, 2009 : 26 et McCann, 1995 : 4), des chouettes (deux fois dans McCann, 1995 : 197 et McCann, 2009 : 152), des aigles (deux fois dans McCann, 1994 : 158 et McCann, 1995 : 198), des poulets (deux fois dans McCann, 1995 : 48-49 et 160), des corbeaux (McCann, 1995 : 32) et des roitelets (McCann, 1994 : 66).

⁵³ Ces moyens de représentation codifiés sont censés être des miroirs de la société et prennent souvent une dimension satirique.

CMcC : Well, « elk » is nice, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah ! No, but the name Colum means two things : either « dove » or « pigeon ».

CM : Right.

CMcC : I don't want to be a dove. So I said « pigeon ». Pigeon is sort of dirty and a little bit cynical around the edges, but it still has flight. But to be a dove would be so boring. The dove of peace, you know. But it's nice to be associated with the dove of peace. A dove is a pigeon anyway.

CM : Yeah, but you once said to me that waging war was far easier than waging peace, so a dove would be great.

CMcC : Yeah, I am very interested in the idea of peace and I do think that we have to talk about it more and more and more. And all these assholes who are in charge of our military and so on could do with a lesson in how difficult it is to negotiate peace, much more difficult than it is to wage war. I'm a great admirer, as you know, of Senator George Mitchell who helped in the Peace Process in Northern Ireland, though it's a little bit shaky right now.

CM : The recent Gerry Adams case would be an example of how the past is still overwhelming there and how fragile the situation is.

CMcC : Yeah, Gerry Adams, and so on. You have to continually work on this idea of peace. But, to come back to your question, I had no idea that I did so much of the animal imagery, so you're going to make me very conscious now !

CM : I'm really sorry. Don't worry, you won't meet me too often though. I may ask for one interview a year, is that a deal ?

CMcC : Okay, perfect, perfect !

CM : It seems that year after year you have more obviously turned into a pacifist, in your literary texts, interviews and pieces of journalism.

CMcC : I don't know if I'm a very good pacifist. You're right, I would love to be a pacifist. I would fight my corner if I had to fight my corner. I would fight it very strongly. I do increasingly gravitate towards this idea of peace. I don't want to become soft. I don't want people to interpret it as being soft. I want it to be seen as something muscular, something tough. There is always a danger when you talk about peace, love. What's that great line by Nick Cave ?⁵⁴ Elvis Costello sings it. He says : « What's so funny about peace, love and understanding ? » So what is so funny about it ? There's nothing funny about peace, there's nothing funny about love or understanding.

CM : You said to me that one is more likely to receive arrows when one is a pacifist.

CMcC : Sure, sure, sure, you just get kicked around because people think it's easy enough to do so. But then you have to have the courage of your convictions. And I think the really good pacifist would know what war is, what the act of war is, what people do to each other. It's nothing you avoid, you don't avoid the idea of what war is. It's not that as a good optimist you avoid pessimism, no. You've got to be as dark as the light side or as light as the dark side. That's a weird statement to say, but to be somebody who is going to believe in something, you have to be very capable of understanding what the exact opposite is. If you avoid the opposite, then you're in big trouble.

⁵⁴ C'est le chanteur britannique Nick Lowe qui a écrit cette chanson, non pas l'Australien Nick Cave.

CM : About avoidance then – your last statement is serendipitous – you started writing in the 1990s, a paradoxical period in Irish history and literature as, while the social isolation and parental violence inherent to the rural way of life were still the main social reality and the preoccupation of Irish literature, Ireland suddenly had to adapt to the aggressive leap of the Celtic Tiger. In the years following the Celtic Tiger, Irish writers have proven to be reluctant to write about the subsequent drastic socio-economic changes. It is only at the end of the decade that Joseph O'Connor in *The Salesman* (1998), Colm Tóibín in *The Blackwater Lightship* (1999) alluded to a society forever shattered. Although, as soon as 1994 with « Sisters » (*Fishing the Sloe-Black River*), you did allude to the fact that Dublin had become a modern city, it's only later in *Let the Great World Spin* (with the Jaslyn section, 341) or in *TransAtlantic* (with Hannah struggling to cope, 276-277) that you came back to a globalized and modernized Ireland. Do you understand why the generation of writers that emerged in the 1990s has tended to stay away from the socio-economic realities of that decade ?

CMcC : Generally it takes writing about ten years to figure out what's going on. And when you write in the heart of it, you don't necessarily see it. It's like a hand in front of the face. It's all there but you can't actually see it. You have to hold it at this distance. That's part of it. And part of it is that we were very interested in not being at home. We wanted to go to lots of different places. We wanted to go to Argentina, go to America, go to London, go to Germany, go to France and write about those other places. In many ways, the Irish economy was like a teenage economy. I know we're an ancient culture and so on, but we were like a group of teenagers in the 1990s and the early 2000s, and we had a big party. Everybody was hanging out by the swimming pool and everyone was drinking martinis, and at about 5 o'clock in the morning, just as the music is really thumping, somebody goes up on the staircase and jumps down off the staircase and hangs out at the chandelier, swings out of the chandelier, and suddenly, the chandelier comes crashing to the ground and then somebody else looks up and says : « Oh oh, the parents are coming ! ». The parents are coming down the driveway and guess who the parents were ? The parents were the German banks, well the European banks, the Irish banks, whatever, but they were primarily German banks. And the parents are coming home to say : « You naughty little children, look at what you did ! » And our economy was fucked, I mean, it was really really bad. We were railroaded, not only by the banks but by our own politicians who allowed the banks to do that. Irish people had to pay for much of what had happened. Yes, some had been recklessly partying, but others had been those people who had allowed this to occur. This is only coming into focus now. A lot of the work is about this now. A lot of the younger writers are writing about this now, it's great. There's some really good stuff coming out. But we have some distance from it. I don't think I'm going to do too much. I did a little bit in *TransAtlantic* but I'm going to leave that territory for somebody else.

CM : My last question will focus on your most recent contribution to – or rather huge part in – the project that is *The Book of Men*. You have recently made your interest in the question of gender in literature quite obvious, by editing and writing in *The Book of Men*, and through your contribution to *Poems that Make Grown Men Cry*. Do you feel that in your work as a whole, you try to capture the essence of what it is to be a man (or a woman when you write from a woman's point of view). And in your work as a whole, do you feel that you have sometimes been about to verge on stereotypes as far as the representation of gender is concerned ?

CMcC : I got to tell you – this is the honest to God truth – the only reason that book is called *The Book of Men* is pure practicality because I started the organization

« Narrative 4 » with a number of other people and I was sitting in a pub – in a bar – in New York with the editor of *Esquire*. I said to him : « Listen man, we've started this new organization, I need some help. I need some publicity. Can you give me some publicity for « Narrative 4 » ? » He says : « Yeah, let's think about it. What can we do ? » And he says : « By the way, my next issue is called 'How to be a man' » And I said : « Okay, why don't we write about how to be a man ? » He says : « Okay, why don't you get some of your writers to write about how to be a man ? » I said : « How many do you want ? » And we were drinking whiskey and he said : « A hundred of them ». And I said : « Okay ! » And actually in the end I did, but we reduced those down to 75. It was purely practical, and in 6 weeks we pulled this stuff together. That's why some entries are so short and that's why some are so terrible ! Some of them are good, some of them are not so good. I was a little bit embarrassed by this notion that we were doing this book called *How to be a man*. Not anymore mind you. The next book will be *How to be a woman* and then the next book will be *How to be a teen* !

CM : What about *How to be a toddler* too ?

CMcC : Possibly ! That's a good idea ! *How to be dead* as well ! *How to be dead with great respect to yourself* ! No but really it was just one of those things. People might think that it was intentional but it wasn't intentional. In relation to *Poems that Make Grown Men Cry*, a friend of mine was in charge of the anthology. He called me up and said : « Can you give me a piece on *Poems that Make Grown Men Cry* ? »

CM : It's a beautiful poem, the one you chose by Wendell Berry.

CMcC : I love that poem : « In a meeting I see my dead friend⁵⁵. He has, I know, gone long and far ».

CM : Have you known it for a long time ?

CMcC : Yeah, and it brings tears to my eyes because it reminds me of my friend Brendan Bourke who died last year. Can I tell you a story about Brendan ? Because this goes to the heart of *Ulysses*. I don't think I've told you this. When I met you, had Brendan died ?

CM : I think he had been dead for a couple of months.

CMcC : Yeah, a couple of months, yeah. It was profoundly affecting for me because he was my best friend. So I went back to Dublin and we were in the funeral home. I was arranging the funeral with his wife – or his partner – and I was in with the undertakers and so on. I had been getting him to read *Ulysses* for years and years and years. I had said : « Come on, you bastard ! Read Ulysses, Come on ! » And we talked about it and he said : « Yeah, I'm going to read it ». But he never did. He listened to bits and pieces of it. His partner came to me when he died and she said : « You'll never guess this, Colum. I was going through his stuff, and two weeks before he died he bought a copy of *Ulysses* ». The receipt was in there and everything. So she said to me : « I'm going to put it in his coffin ». So she put it in the coffin. It was an open coffin because in Ireland we're doing open coffins, and she put it on his chest. And I said : « Okay then, I'm going to open it ». I opened it and then I had an hour with him, because we were waiting for his family to come in, and I sat down and I read it to him. I read parts of it. I read the « What is my Nation » part and then I read the naughty bits, the dirty bits from Molly's soliloquy to give him a bit of a laugh. And then I just sort of left it open on his chest and

⁵⁵ « In a dream I meet my dead friend » est la citation exacte.

that was a good way to finish things. But that's how books can affect us and also how friendship can affect us. I think it's a good story.

Bibliographie

Textes de l'auteur :

Nouvelles

- Fishing the Sloe-Black River* (1994), Londres, Phoenix Paperback, 2003.
Everything in this Country Must (2000), Phoenix Paperback, 2001.
The Book of Men ((éd.), New York, Picador, 2013.
Etre un homme ((éd.) (traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre) Paris, Belfond, 2014.

Romans

- Songdogs* (1995), Londres, Phoenix Paperback, 1998.
This Side of Brightness, Phoenix Paperback, 1998.
Dancer, Londres, Phoenix Paperback, 2003.
Zoli, Londres, Phoenix Paperback, 2007.
Let the Great World Spin, Londres, Berlin et New York, Bloomsbury, 2009.
TransAtlantic, Londres, New Delhi, New York et Sydney, Bloomsbury, 2013.

Articles de presse

- « But Always Meeting Ourselves », *The New York Times*, 16 juin 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/06/16/opinion/16mccann.html>> (page consultée le 3 juillet 2009)
« I Am Here to Live Out Loud », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/zola.htm>> (page consultée le 17 septembre 2009).

Entretiens avec l'auteur

- ANONYME, « Author of *Let the Great World Spin* discusses his National Book Award-winning Novel Ahead of the Bookworm International Literary Festival », *City Week End Beijing Blog*, mars 2010, <<http://www.cityweekend.com.cn/beijing/articles/blogs-beijing/beijing-book-club/colum-mccann-interview-author-of-let-the-great-world-spin-discusses-his-national-book-award-winning-novel-ahead-of-the-bookworm-intl-literary-festival/>> (page consultée le 10 mai 2011).
ANONYME, « *Everything in This Country Must*: Interview », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/everything.htm>> (page consultée le 18 septembre 2009).
ANONYME, « *This Side of Brightness*: Interview », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/brightness.htm>> (page consultée le 18 septembre 2009).
BIRNBAUM, Robert, « Birnbaum vs. Colum McCann », *Morning News*, mai 2007, <http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/colum_mccann.php> (page consultée le 3 août 2010).

BIRNBAUM, Robert, « Colum interviewed by Robert Birnbaum: Identity Theory », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/birnbaum.htm>> (page consultée le 13 mars 2011).

KACHKA, Boris, « Novelist Colum McCann on *Let the Great World Spin* and the 9/11 ‘Grief Machine’ », *New York Mag*, juin 2009, <http://nymag.com/daily/entertainment/2009/06/novelist_colum_mccann_on_lett.html> (page consultée le 23 septembre 2009).

LENNON, Joseph, « “The First Man to Whistle”: Two Interviews with Colum McCann » dans Susan Cahill et Eóin Flannery (éd.), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*, coll. « *Re-Imagining Ireland* », vol. 17, Oxford, Peter Lang, 2012.

MCCAFFREY, Laura, « Zoli Interview: Questions & Answers with Laura McCaffrey », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/zoli.htm>> (page consultée le 18 septembre 2009).

MCCANN, Colum, « Adventures in the Skin Trade, A conversation with Michael Ondaatje », *Site officiel de Colum McCann*, mai 2008 <<http://www.colummccann.com/interviews.htm>> (page consultée le 20 mai 2013).

MCCANN, Colum, « Conversation with Sasha Hemon », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/hemon.htm>> (page consultée le 3 août 2010).

MEADE, Declan, « Declan Meade for *The Stinging Fly* Magazine », *Site officiel de Colum McCann*, date inconnue, <<http://www.colummccann.com/interviews/dancer.htm>> (page consultée le 17 septembre 2009).

MICHOD, Alec, « The *Rumpus* Interview With Colum McCann », *Rumpus.net*, 4 juin 2013, <<http://therumpus.net/2013/06/the-rumpus-interview-with-colum-mccann/>> (page consultée le 3 mars 2014).

PHILADELPHIE LIBRARY, « Take Five with Colum McCann », *Philadelphia Free Library Blog*, 12 mars 2007, <<http://libwww.library.phila.gov/blog/index.cfm?srch=3&postid=417>> (page consultée le 3 mars 2011).

ROSE, Charlie, « Irish Author Colum McCann on Novel *TransAtlantic* », *Bloomberg TV*, date inconnue <http://www.bloomberg.com/video/irish-author-colum-mccann-on-novel-transatlantic-3FzGNN5wSEM_yECc4Z5Qyg.html> (page consultée le 5 juin 2014).

SANTEL, James, « Funambulism: An Interview with Colum McCann », *Los Angeles Book Review*, 12 juin 2013, <<http://lareviewofbooks.org/article.php?type=&id=1754&fulltext=1&media=#article-text-cutpoint>> (page consultée le 17 juin 2013).

Réflexion critique sur l’œuvre de Colum McCann

CUSATIS, John, *Understanding Colum McCann*, Columbia (SC), The University of South Carolina Press, 2011.

FLANNERY, Eóin, *Colum McCann and the Aesthetics of Redemption*, Dublin, Irish Academic Press, 2011.

HOSATTE, Dominique, « Le plaisir de lire passe aussi par l’art », *Ouest France*, 28 mai 2014, <<http://www.ouest-france.fr/le-plaisir-de-lire-passe-aussi-par-lart-2583457>> (page consultée le 2 juin 2014).

Œuvres littéraires de référence

DOSTOEVSKY, Fyodor, *The Best Short Stories of Fyodor Dostoevsky* (traduit de l’anglais par David Magarshack) New York, Modern Library Paperback, 2001.

FAULKNER, William, « Banquet Speech », *The Official Web Site of the Nobel Prize*, 10 décembre 1950, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html> (page consultée le 25 avril 2014).

FORD, Richard, « Introduction », FORD, Richard, (éd.), *The Granta Book of the American Short Story*, Londres, Penguin Books, 1992.

MCGAHERN, John, *Love of the World: Essays*, Londres, Faber and Faber, 2009.

MONTHERLANT (de), Henry, *Don Juan, pièce en trois actes*, Paris, Gallimard, 1958.

Lectures théoriques

- ANONYME, « Places and Non-Places: A Conversation With Marc Augé », *Autogrill, On the Move*, 26 janvier 2009, <<http://onthemove.autogrill.com/gen/lieux-non-lieux/news/2009-01-26/places-and-non-places-a-conversation-with-marc-auge>> (page consultée le 5 juin 2014).
- AUGE, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.
- CRONIN, Michael, « Inside Out: Time and Place in Northern Ireland », *New Hibernia Review*, vol. 13, n°3, automne 2009.
- FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville (TN), Vanderbilt University Press, 2004.
- GONTARD, Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », date inconnue, <<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Gontardpostmod.htm>> (page consultée le 6 novembre 2011).
- HARRISON, Jim et KOOSER Ted, *Braided Creek: A Conversation in Poetry*, Port Townsend (Wa.), Copper Canyon Press, 2003.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Editions Mardaga, 1985.
- JUDACKEN, Jonathan, *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and the Politics of the French Intellectual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LEDUC, Jean, « Histoire du temps présent, histoire immédiate », date inconnue <http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Jean_Leduc_Histoire_du_temps_present.pdf> (page consultée le 3 mars 2013).
- MEMMI, Albert, *Portrait d'un Juif*, Paris, Folio, 1962.
- NORRIS, Frank, « The Novel with a Purpose » dans PERKINS, George (éd.), *The Theory of the American Novel*, New York et Chicago, Holt, Rinehart et Winston, 1970
- PALESTINE DIARY, « Edward Said on Orientalism », *Youtube*, 28 octobre 2012, [consulté le 17 juin 2013], <http://www.youtube.com/watch?v=fVC8EYd_Z_g>
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Folio, 1946.
- SOULET, Jean-François, *L'Histoire immédiate*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003.
- TREGUER, Florian (dir.), *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

INDEX DES NOMS PROPRES (AUTEURS, CRITIQUES ET THÉORICIENS)

A

- Ablamowicz, Aleksander 200, 201
- Acheraïou, Amar..... 296, 297
- Agamben, Giorgio.....36, 308, 332, 485, 526, 540, 541
- Airiau, Paul 178, 538
- Akker (van den), Robin 384, 525
- Aldridge, Owen 462, 463, 535
- Alladaye, René..... 19, 505
- Almassy, Eva 464, 465, 536
- Amato (d') Brian..... 398, 419, 543
- Amiot-Jouenne, Pascale.....138, 202, 305, 306, 430, 437, 456, 507
- Amis, Martin..... 233, 524
- Anderson, Benedict.....459
- André, Pierre..... 345, 346
- Anker, Elizabeth S.....19, 373, 505, 519
- Annesley, James.....393, 394, 398, 419, 519
- Anzieu, Didier 29, 543
- Arac, Jonathan464
- Arend, Elisabeth 200, 206, 530
- Arrowsmith, Aidan..... 19, 505
- Assan, Wail S.....460
- Aubrit, Jean-Pierre 344, 437, 523
- Augé, Marc.....68, 69, 89, 91, 92, 93, 204, 535, 572, 588
- Auger, Clément..... 337, 338, 359
- Aurégan, Pierre.....133
- Austen, Jane..... 449, 543
- Auster, Paul37, 38, 543
- Barthes, Roland.....239, 265, 266, 301, 316, 317, 340, 381, 382, 383, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 401, 432, 433, 524, 526, 541
- Baudrillard, Jean..... 256, 257, 536
- Bauer, Sylvie..... 306, 519
- Baumard, Nicolas..... 191, 538
- Bazin, Laurent 54, 518
- Beckett, Samuel.....25, 110, 111, 282, 283, 402, 465, 545, 557
- Beebee, Thomas O. 178, 179, 519
- Beigbeder, Frédéric 37, 543
- Bell, Duncan 256, 275, 278
- Benavidès, Thierry 345, 346, 542
- Benjamin, Walter 262, 263
- Berger, James..... 177, 178
- Bergson, Henri.....255, 262, 363, 364, 367, 369, 427, 526, 540
- Bersani, Léo.....239, 301, 381, 382, 383, 386, 387, 388, 389, 391, 401, 432, 524
- Bessière, Jean.....51, 201, 208, 526, 536
- Bhabha, Homi 468, 536
- Biondi, Martha..... 225, 530
- Birnbaum, Robert.....51, 66, 198, 203, 204, 431, 479, 495, 528, 560, 561, 568, 586, 587
- Blanc, Nathalie 83
- Blanchot, Maurice28, 297, 333, 526
- Bohan, Christine 26
- Boisseau, Maryvonne296
- Bolaki, Stella..... 130, 519
- Bolger, Dermot..... 25, 284
- Bolick, Katie..... 42, 57, 66, 495
- Böss, Michael 283, 284, 519
- Bouju, Emmanuel.....200, 207, 250, 471, 473, 475, 522
- Bouvet, Patrick.....233

B

- Bakhtine, Mikhail.....371, 374, 375, 409, 410, 414, 528
- Barrère, Anne 201, 300, 522

Bowers, Maggie Ann 444, 446
 Bracken, Patrick 382, 455, 530
 Bradbury, Ray 86, 524
 Brihault, Jean 42, 114, 301, 529
 Bris, Michel 464, 465
 Brontë, Charlotte 449, 450, 451, 452, 543, 568
 Brown, Carolyn S. 253, 254
 Brown, James S. 18, 19
 Brueggemann, Walter 91, 536
 Bruna-Murel, Alina 301, 305, 332, 522
 Buckley, Donal 243
 Buford, Bill 391, 392, 519
 Bulté, Marie 373, 530
 Bunn, T. Davis 189, 190, 191
 Busnel, François 232, 503, 516, 518
 Butler, Judith 26, 285, 286, 481, 540, 546

C

Cage, John 305
 Cahill, Susan 18, 20, 80, 98, 99, 136, 145, 156, 165, 197, 198, 242, 245, 268, 283, 284, 286, 289, 290, 303, 312, 313, 351, 356, 358, 372, 407, 421, 433, 450, 467, 479, 484, 505, 579, 580, 587
 Caïra, Olivier 205, 212
 Calinescu, Matei 51, 52, 158, 536
 Campbell, James 41
 Cardin, Bertrand 19, 123, 126, 127, 135, 137, 147, 176, 308, 309, 312, 315, 321, 323, 452, 508
 Carmichael, Kay 165, 169, 538
 Carroll, Lewis 77, 543
 Caruth, Kathy 273, 274, 277, 531
 Carver, Ray 113, 114, 391, 392, 524, 545, 575
 Cazenave, Michel 441, 541
 Cazentre, Don 291, 432, 495
 Certeau (de), Michel 89, 202, 307, 393, 531, 536
 Channer, Colin 153, 307, 405, 500
 Chaudey, Marie 156, 498
 Chevalier, Jean 410
 Cleary, Joe 385, 390, 531
 Cœuré, Sophie 221
 Cohn, Dorrit 198, 526
 Connerton, Paul 249, 280, 531

Connolly, John 27, 510, 543
 Cooper, Dennis 140, 398, 543
 Corner, Martin 192
 Coser, Lewis A. 253, 255, 531
 Coulter, Colin 246, 249, 272, 531
 Court, John M. 176
 Crangle, Sara 367, 526
 Cronin, Michael 57, 70, 89, 90, 107, 531, 536, 568, 588
 Cubbit, Geoffrey 250
 Cusatis, John 18, 19, 40, 74, 83, 105, 112, 128, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 155, 166, 172, 188, 320, 321, 324, 431, 432, 505, 557, 576, 587

D

Damrosch, David 461, 462, 465, 468, 536
 Daniels, Patsy J 429
 David James 19
 David Thoreau 65
 Davis, Blair 375
 Dawson, Graham 273, 275
 Deleuze, Gilles 43, 44, 467, 526, 528, 540, 541
 DeLillo, Don 38, 233, 543
 Démoris, René 130, 522
 Denis, Benoît 379, 389, 474, 476, 478, 523, 526, 536, 542
 Denman, Peter 239, 240
 Derrida, Jacques 166, 167, 400, 539
 Desai, Anita 293, 294, 295, 296, 543
 Desblache, Lucile 437, 440, 442, 522
 Donnelly, Jim 236, 531
 Dos Passos, John 381, 388
 Dufief-Sanchez, Véronique 133, 522
 Dufoix, Stéphane 468, 536
 Dufour, Philippe 379, 380, 381, 390, 524

E

Eagleton, Terry 32, 340, 520, 524
 Eckermann, Johann Peter 460, 528
 Eco, Umberto 307, 580
 Edkins, Jenny 298, 331, 483, 531
 Eisenberg, Deborah 233

English, Bridget 34, 455, 469
 Enright, Anne 20, 71, 505, 520, 544
 Epstein-Nord, Deborah 453
 Erikson, Erik 29
 Erikson, Kai 277
 Evers, Stuart 391

F

Falconnier, Isabelle 457, 499, 516
 Farrell, Kirby 176, 531
 Farrell Moran, Sean 75
 Faulkner, William 42, 140, 388, 528, 545, 563, 576, 587
 Favell, Adrian 459, 537
 Fennimore Cooper, John 140, 576
 Ferguson, Kathleen 25
 Ferriter, Diarmaid 55, 70, 456, 531
 Flanagan, William 79
 Flannery, Eóin 18, 19, 32, 39, 61, 70, 80, 99, 100, 118, 125, 129, 133, 136, 138, 142, 144, 145, 152, 156, 165, 197, 198, 218, 235, 242, 245, 268, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 303, 310, 313, 322, 351, 356, 358, 369, 372, 389, 405, 407, 419, 420, 421, 422, 424, 427, 430, 433, 450, 455, 467, 468, 474, 476, 479, 484, 570, 587
 Fogarty, Anne 80, 107, 289
 Follansbee-Quinn, Jeanne 230, 232, 235, 236, 532
 Fonseca, Isabel 296, 431, 537
 Foran, Charles 407
 Ford, Richard 44, 113, 114, 115, 163, 168, 276, 338, 339, 340, 392, 393, 477, 481, 528, 529, 563, 575, 588
 Fournier, Valérie 462
 Freud, Sigmund 341, 342, 352, 355, 356, 542
 Frost, Laura 230
 Frostrup, Mariella 205, 501

G

Gabinski, Andzrej 19, 64, 77, 206, 506
 Gable, Nikki 119, 529
 Galenson, David W. 240, 540

Gallagher-Weisman, Annette 165, 287, 495
 Garcia, Maura Xavier 279, 506
 Garden, Alison 19, 66, 199, 445
 Genette, Gérard 163, 201, 205, 304, 340, 370, 527
 Gengembre, Gérard 210, 211, 523
 Germani, Miriam Patricia 19, 506
 Gherbrant, Alain 410, 541
 Giacometti, Alberto 14, 240, 549
 Gibbons, Luke 71, 311, 527, 533
 Gifford, Terry 78
 Gillissen, Christophe 61, 531
 Ging, Debbie 57, 70, 531
 Girard, René 186
 Giromini, Françoise 345, 346, 542
 Glantz, David M. 215, 531
 Goarzin, Anne 7, 202, 277, 292, 296, 297, 301, 322, 338, 356, 357, 520, 528, 529, 532
 Godenne, René 341, 523
 Goethe (von) Johann Wolfgang 400, 460, 461, 528
 Graham, Colin 79
 Grinberg, Emanuella 230, 541
 Guarino, Mark 230, 542
 Guattari, Félix 467, 528, 540
 Guiffan, Jean 55, 154, 532
 Gunthert, André 262, 263, 265, 266, 542

H

Hagan, Edward A. 19, 506
 Hamon, Philippe 163, 238, 239, 301, 381, 382, 383, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 401, 432, 433
 Hancock, Ian 454, 537
 Hand, Derek 19, 99, 242, 284, 285, 289, 290
 Harkaway, Nick 179, 544
 Hayes, Cathy 26
 Hayes, Michael 452, 454
 Healy, John F. 19, 442, 506
 Heaney, Seamus 41, 292, 484, 529, 545, 557
 Hegerfeldt, Anne C. 445, 446, 448, 524
 Hemingway, Ernest 140, 151, 388, 402, 544, 545, 576

Hemmingson, Michael 391, 392, 428, 524
 Hemon, Aleksandar (Sacha).....40, 44, 65,
 163, 198, 205, 206, 208, 417, 484, 491, 496, 497,
 502, 562, 568, 587
 Henze, Paul 226, 532
 Hepburn, Allan 405, 528
 Hepworth, Mike..... 96, 357, 537
 Hirsch-Gottfried, Marianne 131, 169, 523
 Hoby, Hermione 401, 511
 Holdengraber, Paul 232, 368, 479, 501
 Hondt (d'), Jacques.....29, 30, 540
 Hones, Sheila..... 18
 Huchet, Dorothée..... 303, 529
 Hùe, Denis 441, 542
 Hunt-Mahony, Christina 137, 520
 Hutcheon, Linda32, 202, 452, 525
 Hutchinson, Wesley 241, 532
 Huysen, Andreas 176, 255, 256, 532

I

Ingersoll, Earl 8, 19, 506
 Inglis, Tom73, 78, 532
 Ingold, Tom 90
 Iser, Wolfgang 307, 427, 474, 580
 Izarra, Laura..... 19, 506

J

James, Alison.....198, 199, 201, 212, 380
 Jankélévitch, Vladimir..... 167, 539
 Jauss, Hans Robert..... 30, 527
 Jelinek Yeshayahu.....217
 Jourde, Pierre..... 251, 349, 526, 527
 Jouve, Vincent.....305, 386, 387, 388, 523
 Joyce, James.....24, 25, 131, 132, 133, 197,
 282, 283, 297, 402, 405, 467, 491, 501, 521, 523,
 528, 545, 557, 567, 568, 576
 Judacken, Jonathan..... 532, 588

K

Kachka, Boris37, 496, 558, 587
 Kaës, René29, 338, 339, 537, 543

Karatson, André..... 51, 536
 Kearney, Richard.....29, 56, 532
 Keegan, Claire..... 27, 544
 Keniston, Ann230, 232, 235, 236, 532
 Kennedy-Andrews, Elmer.....27, 90, 383, 385,
 520, 532
 Kennedy, Liam..... 94
 Kenny, John..... 19, 245
 Keogh, Dermot 243, 533
 Kephart, Beth..... 211, 512
 Kerouac, Jack.... 63, 64, 65, 402, 491, 544, 557, 577
 Kiberd, Declan 127, 520
 Kilroy, Claire 71, 544
 King, Nicola..... 250, 279
 Kipling, Rudyard 96, 545
 Kirby, Peadar 57, 70, 71
 Kirmayer, Laurence J.....280
 Koopman-Thurlings, Mariska..... 348, 356, 526
 Kundera, Milan.....45, 207, 339, 472, 523,
 527, 559, 588

L

La Motte (de), Anne297, 298, 301, 332, 333
 Labbé, Denis.....238, 348, 349, 350, 526
 Labelle, Maud.....408
 Lacan, Jacques 358, 543
 LaCapra, Dominick 205, 212, 533
 Lacey, Marc.....226
 Langan, Sheila..... 34, 512
 Lanthers, José 19, 292, 293, 454, 465, 506
 Laplace, Philippe95, 96, 520
 Larkin, Philip..... 76, 402, 545
 Lavissalles, Nathalie32, 203, 499, 517
 Lawall, Sarah..... 460, 461, 463, 537
 Le Bastard, Gwénola 100, 529
 Le Reste, Anne-Claire 32, 525
 Lecercle, Jean-Jacques.....340
 Lechevalier-Bekadar, Nawelle 425, 529
 Ledbetter, Mark..... 255, 307, 533
 Leduc, Jean..... 35, 37, 533, 563, 588
 Lee, Joseph J. 75, 242

Legemble, Benoît.....46, 207, 389, 477, 478, 499, 517
 Lennon, Joseph.....19, 33, 60, 66, 108, 156, 165, 197, 198, 245, 283, 372, 407, 432, 433, 449, 450, 479, 484, 579
 Leruez, Jacques 187, 533
 Levi, Primo.....282
 Levine, George..... 382, 385, 392
 Lévi-Valensi, Jacqueline208
 Leys, Ruth.....272
 Lloyd, David..... 52, 78, 239, 284, 533
 Logue, Paddy..... 68, 283, 456
 Loty-Malebranche, Camille..... 438, 537
 Louvel, Liliane 42, 114, 528
 Lovell, Joel.....34, 401, 472, 512
 Lukács, Georg211
 Lurie, Susan 19, 507
 Lyon-Caen, Judith.....200, 210, 211, 473, 533
 Lyotard, Jean-François 383, 525, 533

M

Madou, Jean-Pol..... 28
 Maggiori, Robert..... 44, 540
 Maher, Eamon 155, 520
 Maier, Corinne..... 426, 537
 Mari, Catherine 19, 186
 Marie, Jean-Jacques.....221
 Marie-Schwartzberg, Nadine..... 219, 533
 McCabe, Patrick..... 25, 506, 558
 McCarthy, Mark 258, 259
 Martuccelli, Danilo 201, 300, 522
 Massey, Dorren B..... 52, 537
 Maudet, Cécile.....17, 33, 34, 37, 42, 53, 60, 61, 62, 66, 67, 103, 104, 113, 138, 151, 157, 190, 197, 203, 206, 208, 228, 232, 236, 301, 363, 364, 369, 372, 381, 401, 406, 450, 457, 458, 472, 473, 477, 478, 479, 482, 484, 496, 557
 Maughan, Philip..... 210, 497
 McCaffrey, Laura.....148, 431, 479, 497, 557, 580, 587
 McCallum, Robyn 129, 349, 537
 McCarthy, Cormac179

McFarlane, James..... 86, 524
 McGahern, John25, 26, 42, 107, 114, 121, 155, 301, 338, 356, 357, 372, 528, 529, 558, 579
 McGowan, Joe 243, 534
 McInerney, Jay.....38, 233, 544
 McQueen, Steve..... 322, 528
 Meade, Declan.....66, 204, 208, 309, 406, 417, 497, 562, 587
 Memmi, Albert 458, 534, 561, 588
 Mercier, Vivian.....365
 Mertens, Pierre340
 Messud, Claire233
 Mestaoui, Lobna 352, 529
 Mianowski, Marie..... 8, 54, 90, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 507, 521
 Michelet, Jules 207, 527
 Michlin, Monica.....386
 Mikowski, Sylvie.....8, 19, 24, 25, 27, 31, 54, 104, 106, 107, 138, 209, 240, 278, 305, 306, 430, 437, 456, 467, 507, 521
 Mikus, Joseph A..... 217, 534
 Miles, David H..... 131, 132, 169
 Millard, Kenneth..... 130, 134, 521
 Millet, Gilbert.....238, 348, 349, 350, 526
 Missenard, André..... 29, 543
 Mokrane, Hakime.....29, 30, 529
 Mollat du Jourdin, Michel289
 Montalbetti, Christine 205, 393, 527
 Mooney, Martin..... 41, 529
 Moretti, Franco 129, 523
 Morrison, Jaime 309, 311, 333
 Moynihan, Sinéad.....19, 98, 507
 Murray, Michael..... 246, 249, 272, 531
 Murphy, Jeffrie G171
 Myerson, Joel 147, 539

N

Nancy, Jean-Luc458, 459, 525, 526, 537
 Nassikas, Kostas 422, 423, 540
 Natale, Kial.....375
 Nerci, Najate..... 28

Nora, Pierre.....30, 202, 250, 259, 260, 281,
288, 289, 534
Norquay, Glenda..... 71, 537

O

O'Brien, Edna 25, 502, 558
O'Casey, Sean 26, 402, 545
O'Connor, Flannery 188, 189, 545
O'Connor, Frank 32, 33
O'Connor, Sinéad.....239
ÓHallmhuráin, Gearóid218
O'Kane Mara..... 145, 286
O'Keefe, Yvonne 103, 521
O'Neill, Eugene 100, 529
O'Neill, Joseph233
O'Toole, Fintan 154, 534
Obeidallah, Dean 155, 534
Ondaatje, Michael.....309, 372, 455, 472, 497,
568, 581, 587
Oster Bach, Rebecca..... 145, 286
Owen, Wilfred.....244

P

Patten, Eve 26, 54, 103, 292, 513
Pearse, Patrick 26, 546
Pericoli, Matteo..... 14, 68, 494, 547
Pérouse, Gabriel-André..... 348, 526
Perry, Bliss..... 67
Pinkney, Tom 86, 524
Pizer, John David 459, 538
Plunkett, Joseph..... 26, 546
Prete (di), Laura268
Proust, Marcel.....271, 379, 380, 381, 390, 522,
524, 544

Q

Quiriny, Bernard 37, 38, 233, 517

R

Rank, Otto.....348
Rebein, Robert 114, 115, 391, 521

Reese, Claudia..... 103, 521
Reichardt, Dagmar..... 200, 206, 530
Reichardt, Mary R..... 155, 157, 190, 539
Reig, Christopher198, 199, 201, 212, 380, 527
Reynolds, Chris 187, 188, 534
Ribart, Dinah.....200, 211, 473, 533
Ribon, Michel 106, 178, 527
Rich, Motoko 40
Richardson, Brian382
Richter, Elke 200, 206, 530
Ricœur, Paul.....43, 44, 199, 209, 250, 268,
269, 280, 338, 339, 341, 481
Ritchie, Ani.....416
Robbe-Grillet, Alain..... 301, 523
Robinett, Jane 273, 275, 534
Rosendahl, Mads.....460, 461, 462, 463, 464,
468, 536, 538
Rosset, Clément 327, 540
Rothberg, Michael.....236
Rouaud, Jean 464, 465, 536
Rousset, Jean..... 300, 529
Ruano-Borbalan, Jean-Claude 120, 250, 537
Rubin, Louis D 363, 364, 365, 521

S

Safran Foer, Jonathan.....38, 233, 508, 544
Said, Edward 58, 61, 286, 537, 588
Santel, James.....60, 210, 497, 570, 587
Santerre, Arianne..... 349, 529
Sartre, Jean-Paul.....379, 382, 389, 458, 472,
474, 475, 476, 478, 527, 532, 534, 536, 561, 588
Sceats, Sarah 319, 328, 538
Schaeffer, Jean-Marie46, 522, 528
Scholes, Robert 198, 528
Schudson, Michael 279, 280, 471
Searle, John..... 212, 380, 528
Šebková, Hana 218, 534
Sheldrake, Philip 91, 538
Siskind, Mariano..... 460, 461
Slemon, Stephen 444, 446
Slotkin, Richard 228, 534
Soja, Edward 96
Sontag, Susan..... 309, 310, 528

Soulet, Jean-François.....35, 535, 563, 588
 Spiegelman, Art 38, 544
 Steel, Lewis M.....223
 Steinbeck, John.....148, 149, 381, 402, 544, 557
 Sternberg, Meir 303, 304
 Sterne, Lawrence368
 Storey, Michael..... 444, 521
 Sturken, Marita 158, 258, 261, 330, 535
 Summers, Eluned..... 19

T

Tabuteau, Eric95, 96, 520
 Talon-Hugon, Carole.....372, 376, 421,
 425, 426, 542, 573, 588
 Tanke, Joseph J..... 384, 475, 525
 Tartt, Donna192
 Tate, Andrew 192, 477
 Taylor, Charles 42
 Tebbutt, Susan 453, 454, 538
 Tennyson, Lord Alfred.....14, 449, 450, 546,
 552, 556, 571
 Tewsley, John..... 210, 498
 Tongue, Jonathan.....246
 Thornton, Weldon 131, 132, 133, 521
 Tighe-Lewidge, Grace 107, 529
 Tisseron, Serge.....315
 Todorov, Tzvetan..... 238, 239, 526
 Tóibin, Colm..... 27, 71, 111, 112, 584
 Tortonese, Paolo 349, 526
 Tramson, Jacuques..... 349, 526
 Tran Huy, Minh 35, 67, 208, 209, 518
 Tréguer, Florian.....8, 44, 113, 114, 115,
 163, 168, 276, 338, 339, 340, 425, 477, 481, 529,
 575, 588
 Treisman, Deborah 203, 406, 498, 503
 Trevor, William..... 27, 544
 Tuan, Yi-Fu..... 90, 538
 Tucker, Amanda ... 19, 119, 136, 283, 507, 514, 529

U

Ungemuth, Nicolas 36, 499
 Updike, John38, 179, 192, 233, 544

V

Vallas, Sophie.....19, 411, 508
 Veblen, Thorstein..... 398, 538
 Vermeulen, Timotheus 384, 525
 Verrière, Jacques 55, 535
 Vickroy, Laura 273, 535
 Vitkine, Benoît..... 55, 535

W

Wall, Eamonn..... 19, 57, 84, 290
 Wallis, John.....177, 178, 179, 181, 539
 Waugh, Evelyn..... 305, 525, 528
 Weber, Brom..... 363, 365
 Weaver, Jack W. 18
 Weich, Dave33, 480, 498
 Welch, Robert 154, 239, 521
 Whitman, Walt 67, 68, 402, 546
 Wilde, Oscar 20, 353, 354, 355, 402, 542
 Wood, Erika225
 Woolf, Virginia343
 Woodham-Smith, Cecil 241, 535
 Woodiwiss, Anna 188, 539

Y

Yates, Frances A..... 256, 262
 Yding Pedersen, Lene.....19, 453, 454, 457, 508
 Yeats, William B.....26, 402, 506, 546, 557

Z

Zagorin, Perez.....198
 Zweig, Stefan..... 324, 325, 545

INDEX DES TEXTES DE McCANN

A

- « A Love Letter to Ireland ».....285, 493
« A Man of Two Countries »..... 68, 283, 494

B

- « Better World for our Children Does not Have to be a Fiction » 38, 492
« Burning from the Inside Out ».....38, 232, 491

D

- Dancer*.....9, 13, 21, 23, 27, 34, 52, 53, 58, 62, 65, 67, 85, 109, 112, 117, 120, 140, 157, 162, 175, 215, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 252, 268, 270, 281, 287, 289, 291, 297, 298, 300, 302, 303, 308, 309, 311, 312, 313, 318, 320, 329, 348, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 394, 400, 405, 406, 409, 413, 416, 419, 423, 424, 425, 426, 441, 489, 497, 498, 505, 506, 510, 550, 557, 558, 559, 560, 562, 566, 567, 581, 586
« Dessert »..... 38, 492
« Destination, Gypsy Europe » 39, 492

E

- Everything in This Country Must*.....9, 12, 22, 34, 37, 40, 41, 53, 54, 65, 66, 67, 70, 105, 120, 121, 142, 181, 186, 187, 243, 245, 283, 329, 372, 405, 421, 436, 479, 495, 507, 550, 559, 560, 568, 576, 586
« Everything in This Country Must ».....105, 121, 142, 181, 187, 243, 329, 421, 435, 436, 576
« Hunger Strike ».....57, 105, 116, 117, 120, 125, 128, 129, 144, 145, 149, 157, 159, 160, 243, 299, 318, 321, 324, 325, 412, 434, 567, 576
« Wood ».....105, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 128, 143, 226, 265, 414, 434, 435

F

- Fishing the Sloe-Black River*.....13, 58, 80, 145, 239, 314, 395, 443, 447, 448
« Along the Riverwall ».....67, 159, 317, 395
« Around the Bend and Back Again ».....80, 105, 174, 299, 339, 414, 432, 433, 434, 435, 441
« A Basket Full of Wallpaper »..... 62, 67, 116, 120, 143, 215, 268, 297, 412, 434, 435, 570, 576
« A word in Edgewise ».....58, 71, 72, 76, 102, 105, 108, 112, 180, 242, 314, 330, 434, 435,
« Breakfast for Enrique »67, 104, 346, 409, 412, 433, 434, 506
« Cathal's Lake ».....239, 244, 313, 412, 413, 443, 445, 447, 565, 569
« Fishing the Sloe-Black River ».....58, 80, 395, 443, 447, 448
« From Many, One ».....67, 112, 113, 163, 314, 575
« Sisters ».....74, 87, 94, 104, 108, 120, 159, 166, 171, 172, 174, 175, 218, 270, 288, 314, 320, 377, 398, 412, 433, 434, 466, 566, 584
« Step We Gaily On We Go ».....76, 78, 84, 96, 105, 128, 274, 313, 431, 434, 575
« Stolen Child ».....77, 84, 110, 120, 128, 129, 142, 160, 299, 402, 434, 567, 576
« Through the Field ».....128, 175, 314, 424, 434, 435, 436

G

- « Gypsies Put EU to the Test »39, 455, 492

I

- « I Am Here to Live out Loud ».....42, 148, 190, 381, 390, 472, 481, 490, 586

L

Let the Great World Spin.....7, 9, 12, 13, 18, 20, 23, 33, 35, 36, 37, 38, 53, 58, 61, 63, 64, 67, 69, 75, 80, 85, 87, 92, 94, 97, 98, 101, 105, 106, 108, 112, 120, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 175, 180, 188, 210, 225, 226, 227, 229, 232, 233, 234, 236, 243, 257, 260, 262, 270, 273, 280, 286, 287, 288, 289, 291, 297, 298, 304, 309, 310, 325, 329, 331, 337, 338, 339, 340, 346, 348, 357, 360, 365, 366, 368, 369, 370, 375, 386, 394, 395, 396, 397, 400, 405, 409, 411, 413, 418, 420, 422, 431, 432, 433, 436, 441, 449, 474, 482, 489, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 550, 557, 559, 562, 563, 565, 566, 567, 570, 571, 573, 574, 576, 578, 579, 580, 584, 586, 587

M

« My Ugly Lovely Town ».....86, 257, 493

N

« No Place Like Home » 39

S

Songdogs9, 12, 22, 27, 34, 53, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 70, 75, 77, 81, 83, 84, 92, 105, 109, 116, 117, 120, 122, 124, 128, 129, 135, 136, 137, 139, 140, 149, 159, 160, 162, 174, 175, 179, 188, 206, 214, 216, 236, 241, 242, 262, 263, 267, 277, 278, 279, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 306, 315, 316, 326, 328, 356, 359, 365, 366, 367, 394, 396, 397, 409, 412, 413, 414, 417, 420, 422, 425, 432, 433, 443, 466, 489, 505, 506, 507, 508, 550, 558, 559, 566, 567, 569, 570, 572, 574, 576, 586
« Sounds of Silence in Northern Ireland ».....39, 492
« Stories Are Here to Be Told » 232, 492

T

« Ten Days to Killarney »84, 491
The Book of Men489, 559, 572, 584, 586
« Thank You Obama, at Least I'm Proud to Be and American »38, 492
Thirteen Ways of Looking..... 18
This Side of Brightness..... 9, 12, 18, 22, 33, 34, 35, 53, 74, 84, 85, 98, 104, 105, 117, 119, 161, 170, 175, 188, 209, 214, 223, 227, 228, 251, 254, 259, 269, 271, 291, 299, 310, 314, 317, 320, 325, 347, 349, 359, 364, 365, 366, 369, 373, 375, 405, 409, 411, 413, 415, 422, 426, 432, 441, 489, 495, 505, 506, 507, 514, 559, 566, 567, 571, 573, 576
« Titles of *The Times* » 38
« Today, Ireland is not What Most Americans Think It Is » 71, 258, 469, 491
TransAtlantic.....9, 20, 23, 27, 34, 35, 53, 60, 62, 67, 69, 90, 105, 180, 213, 214, 216, 224, 243, 245, 246, 330, 390, 394, 403, 433, 435, 438, 489, 494, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 518, 558, 559, 562, 564, 569, 570, 578, 584, 586, 587
« Treaty: Torture and Forgiveness ».....466, 490

W

« What Time Is It Now Where You Are ».....306, 490

Z

Zoli.....9, 13, 23, 27, 34, 35, 52, 53, 59, 65, 67, 80, 104, 105, 120, 148, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 319, 320, 389, 394, 405, 409, 431, 434, 435, 436, 438, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 465, 466, 479, 489, 496, 497, 498, 504, 506, 507, 508, 513, 515, 558, 559, 560, 568, 570, 576, 586, 587

**L'AUTRE, L'AUTREFOIS ET L'AILLEURS :
POÉTIQUE DE LA RUPTURE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE COLUM McCANN**

Colum McCann a débuté sa carrière d'écrivain dans les années 1990, alors que la société et l'économie irlandaises étaient en pleine mutation. Bien qu'il soit parti vivre aux États-Unis dès la fin des années 1980, il ne s'est pas pour autant désintéressé des questions sociales de son pays natal, comme en témoignent ses textes littéraires et ses nombreuses colonnes dans la presse irlandaise. Il semble que son immersion dans un autre contexte lui a permis d'ouvrir les frontières géographiques et culturelles de ses textes. L'auteur varie en effet l'espace de ses intrigues et leur période historique, et sa prose échappe à toute tentative de catégorisation générique. Mû par sa curiosité, il développe toujours plus avant son intérêt pour l'altérité. Dans cette thèse nous mettons au jour les modalités de la rupture dans l'œuvre de McCann, et ce qu'elles produisent. Paradoxalement, le traitement de la rupture permet l'inclusion du lecteur au sein même du texte, et inscrit l'œuvre sur les scènes littéraires et politiques nationales et transnationales. La production de l'auteur est constamment redéfinie par son engagement citoyen, qui transparait notamment dans l'importance accordée aux voix de la marge, habituellement éclipsées par le métarécit historique.

Mots clés : littérature contemporaine, Irlande, États-Unis, universalisation, *World Literature*, crise, rupture, marge, distance, éthique, engagement, empathie, performativité, Histoire, mémoire, fiction, théorie de la réception, réalisme, postmodernisme, métamodernisme.

**OTHER, ERSTWHILE AND ELSEWHERE:
THE POETICS OF RUPTURE IN COLUM McCANN'S LITERARY WORK**

Colum McCann started his career as a writer in the 1990s, a period that was characterized by drastic social and economic changes in Ireland. Although he left Ireland for the United-States by the end of the 1980s, he did not lose touch with the social questions of his native country, which is emphasized in his literary texts and his numerous articles in the Irish press. It seems that his immersion into another environment enabled him to enlarge the geographical and cultural scopes of his texts. The author's work is neither rooted in any defined space, nor limited to any historical period, and it is not predefined by sets of literary movements or modes. McCann is guided by his curiosity instead, and always writes to fulfil his interest in alterity. In this doctoral thesis, we highlight the modalities of rupture in his work, as well as their functions. Paradoxically, the treatment of rupture is precisely what allows the reader into the text, as well as what allows the text onto national and transnational literary and political scenes. The author's production is constantly redefined by his engagement as a citizen. This is particularly conveyed by the importance he grants to the marginal voices usually eclipsed by metahistorical texts.

Keywords : contemporary literature, Ireland, United-States, universalization, *World Literature*, crisis, rupture, margin, distance, ethics, engagement, empathy, performativity, history, memory, fiction, reader's response, realism, postmodernism, metamodernism.