



Du bodyscape au mindstyle : (re)construction par le corps dans *Dancer* de Colum McCann

Marion Bourdeau

► To cite this version:

Marion Bourdeau. Du bodyscape au mindstyle : (re)construction par le corps dans *Dancer* de Colum McCann. *Études de stylistique anglaise*, 2017, 11, pp.15-34. 10.4000/esa.593 . hal-02439400

HAL Id: hal-02439400

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02439400>

Submitted on 14 Jan 2020

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.

Marion BOURDEAU

Université de Caen Normandie (ERIBIA - EA 2610/ED 558 HMPL)

Marion Bourdeau, agrégée in English studies, teaches at the University of Lyon 3 while preparing a PhD in Irish Studies at the University of Caen Normandy under the supervision of Professor Bertrand Cardin. Her research focuses on the writing of space in Colum McCann's fiction, as well as on the way an aesthetics of balance is produced stylistically in this corpus.

Marion Bourdeau, PrAg à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, prépare une thèse de doctorat en Etudes Irlandaises à l'Université de Caen Normandie sous la direction du Professeur Bertrand Cardin. Sa recherche porte sur l'écriture de la spatialité dans l'œuvre fictionnelle de Colum McCann ainsi que sur la manière dont s'y articule stylistiquement une esthétique de l'équilibre.

This article focuses on Colum McCann's 2003 novel *Dancer*. It studies how, while the protagonist Rudi's identity is being reconstructed through his body and his dancing, the narration itself builds what I will call a *bodyscape* which plays a key part in the reader's understanding of Rudi's identity. The dancer's moving body is at the heart of the novel: it is all the other characters' focal point at the same time as it influences the author's narrative and stylistic choices. This *bodyscape* finds an echo in the *mindscape* produced by the *mindstyle* that is specific to Rudi. Just like the primacy of the body has an impact on the cognitive processes which are active during the reception of the text, the distinctive features of this complex *mindstyle* compel the reader – who is faced with a fragmented text – to become a rebuilding force active in the (re)construction of the meaning and unity of the novel.

Keywords: Irish contemporary literature – Spatiality – Identity – Body – Mindstyle – Cognition – Mirror mechanisms – Inferences

Cet article se concentre sur le roman de Colum McCann intitulé *Dancer*, publié en 2003. Il propose d'étudier comment, en parallèle à la reconstruction de l'identité du protagoniste, Rudi, via le corps et la danse, la narration construit ce que l'on appellera un *bodyscape* définitoire de l'identité. Le corps en mouvement du danseur est le nœud focal du roman : il est objet de tous les regards et influe également sur les choix narratifs et stylistiques opérés par l'auteur. On verra ainsi comment ce *bodyscape* trouve un écho dans le *mindscape* construit par le *mindstyle* spécifique à Rudi. Tout comme la primauté du corps agit sur les processus cognitifs à l'œuvre lors de la réception du texte, les particularités de ce *mindstyle* complexe forcent le lecteur à jouer un rôle actif dans la (re)construction du sens. C'est ainsi que le lecteur, confronté à la fragmentation du texte, devient un agent de reconstruction qui permet au texte de reprendre corps.

Mots clés : Littérature irlandaise contemporaine – Spatialité – Identité – Corps – Mindstyle – Cognition – Mécanismes miroirs – Inférences

Du *bodyscape* au *mindstyle*: (re)construction par le corps dans *Dancer* de Colum McCann (2003)

Afin d'écrire *Dancer*, qui constitue un portrait kaléidoscopique de Rudi, avatar fictionnel du danseur Rudolf Noureev, Colum McCann a dû reconstruire la biographie de Noureev avant de lui construire une vie fictionnelle. L'étude de ce roman révèle en effet divers processus de (re)construction, y compris au niveau diégétique : le protagoniste doit se construire en tant que personne mais aussi se reconstruire suite à son passage à l'Ouest ayant entraîné son exil forcé et une crise identitaire. Par conséquent, il n'en devient que plus conscient de la seule spatialité lui étant encore familière, à savoir son propre corps, dans et avec lequel il doit donc se (re)construire une identité. Il convient dès lors de s'interroger sur les processus et dispositifs qui font du corps en mouvement du danseur le nœud focal du roman, puisqu'il semble coordonner la diégèse mais également les choix narratifs et stylistiques opérés par l'auteur ainsi que les processus cognitifs à l'œuvre lors de la réception du texte et de la (re)construction de son sens par le lecteur. Le roman relevant d'une construction polyphonique, on se concentrera sur les passages narrés du point de vue de Rudi, censés permettre au lecteur un accès direct à la psyché du protagoniste et à ces mécanismes.

On s'intéressera donc à la manière dont le corps se construit, déconstruit ou reconstruit dans son environnement et s'y inscrit plus ou moins activement, parfois à des fins transgressives. Qu'ils soient contrariés ou intentionnellement chorégraphiés, ces mouvements prennent bien souvent l'allure d'un processus de cartographie ; ce dernier fait écho à la construction narrative de la représentation d'un monde de sens et sensations dans lequel le corps fonctionne comme réceptacle et/ou comme agent actif. Par des mécanismes miroirs, les différents styles narratifs ainsi construits influent d'ailleurs sur la perception du lecteur et la manière dont il (re)construit le sens du texte, qui prend ainsi corps.

CONSTRUCTION DU BODYSCAPE

Construction d'un monde de sensations appréhendé par le corps

La narration est caractérisée par l'importance cruciale donnée aux perceptions et aux sensations, et construit ainsi un monde sensible dans lequel évoluent les personnages. Les sens de Rudi semblent toujours en éveil, en particulier le toucher et l'ouïe – deux sens clés pour la danse. Ceci s'observe dès le premier passage dont Rudi est le réflecteur et on retrouvera chez Rudi adulte le même phénomène dans les passages dont il assure la narration. Ces segments à la première personne du singulier relèvent d'une forme difficilement identifiable : s'agit-il de monologues intérieurs ? D'un journal intime ? De notes

qu'il s'adresse à lui-même ? Le roman n'offre pas de réponse tranchée mais il convient de noter que les sens y jouent un rôle dans l'appréhension de l'espace environnant tout en renvoyant le protagoniste dans le passé¹ :

Smelled a plate of radishes in the kitchen at Lacotte's. Was **transported back**. (192)

In my darker moments I think perhaps my best performances were in **the Kirov**. (The phantom **feel** of Sizova's hips against my hands.) (192).

My legs still **feel** for the floor's rake [at **the Kirov**]. In a dream I was barefoot in the resin box. (209)

Les sens du personnage semblent exacerbés par la prolifération des stimuli (213):

His **raspy baritone**, his stone **face**, the hair over his eyes, he awoke and his name escaped me, though I remembered him saying he was amazed any man could live so hard. The whole day had been spent *fucking, rehearsing, fucking, performing and then fucking again* (1) (once during interval).

He got out of bed, jubilant, made me **tea, five lumps of sugar**, and prepared a **scalding bath** in a claw-footed tub with gleaming brass fixtures. He sat on the edge and sprinkled **fragrant salts**.

On notera ici, outre les nombreuses références lexicales aux différents sens, l'accumulation de formes en -ING, mimant la frénésie de mouvement qui rythme la vie du protagoniste ; on remarquera également le double chiasme autour de *fucking* (1), qui met littéralement l'acte sexuel au cœur du passage. Le corps est donc montré sous ce jour vibrant et sensuel, mais pas seulement. En contrepoint à cette vitalité quasi dionysiaque, *Dancer* est en effet ponctué d'exemples de corps mutilés, vieillissants et/ou malades, si bien que l'ombre de la mort et de la décomposition ou déconstruction progressive du corps plane. Les seuls corps semblant aller à contre-courant de cette tendance sont ceux des danseurs. Cependant, à mesure que la narration avance, même ces personnages voient leur corps les trahir peu à peu. Les passages décrivant le corps de Rudi mettent jusque-là en avant sa vigueur, et ceux dans lesquels lui-même décrit son corps en train de danser sont à l'avenant et généralement concentrés sur les efforts faits pour améliorer ses performances (99):

Take twice as long with each grand battement to **build** (1) **control** (2) and **strength** (2). **Stand** (1) long in relevé for **strength** (2). Nine or ten **pirouette** (2). Chaboukiani I kiss your feet! **Do** (1) **caprioles** (2) face-on to the mirror rather than sideways. Sasha: *Live inside the dance*. **Out**-think (3). **Out**-manœuvre (3). **Out**-learn (3). **Even the wig should be alive!** (4)

La vitalité de la prose imite ici celle du corps et du personnage : notons l'enchaînement rapide d'idées, les phrases exclamatives, les verbes d'action à connotation positive (1), les noms dénotant le mouvement et la force (2), ainsi que la reprise anaphorique de *out* (3), qui provoque un effet crescendo se mêlant au sens du mot pour transcrire un mouvement toujours plus expansif qui va jusqu'à transfigurer les objets inanimés (4). Lorsque

¹ NB : Dans l'intégralité du présent article, tous les caractères gras et tous les italiques sont les miens.

le corps commence à le trahir, le protagoniste comme la narration s'en trouvent quelque peu ralenti mais sans trop porter à conséquence (219) :

Fuck! The ankle just seemed to go out from underneath me. [...] Three months recovery, Emilio said. In exactly four days I will throw the clutches into Central Park.

(three in fact!)

La déchéance physique finit cependant par s'inscrire petit à petit dans la narration et ces passages se transformeront en une sorte de bulletin médical, le style paratactique provoquant un effet très clinique et un ralentissement de la prose; les phrases exclamatives ont disparu, aux noms à connotation positive ont succédé les champs lexicaux de la douleur et de la blessure, et les rares verbes d'action restant ne sont pas à la forme active et dénotent uniquement des tentatives pour soulager le corps, tout comme les efforts du protagoniste ne visent plus qu'à modérer la douleur pour permettre au corps de continuer à danser tant bien que mal (303) :

Moderate rolling in of the right foot on deep plié, severe on left. Mild right tibio talor and sub-talor, severe on left. Acute knocking of knee. Left lateral tipping of the hip. [...] Rolling and broadening, hip extension, torso twist, scapula stretch etc. bandage between rehearsal and performance. Figure-eight wrapping with cross on side to push left knee straight.

Ce corps subit de plus des contraintes extérieures qui le violentent, l'écartèlent et l'empêchent de dessiner librement sa chorégraphie idéale, provoquant une crise identitaire.

Déconstruction et reconstruction de l'identité par le corps

Rudi passe à l'Ouest pour pouvoir véritablement devenir lui-même – c'est à dire un danseur –, ce qui le contraint à un exil définitif. De nombreux passages mentionnent le sentiment de dis-location et donc de déchirement qui est celui de Rudi. Ce déracinement fait de lui un être errant qui partage sa vie entre différentes résidences, sans qu'un véritable foyer n'émerge: « I go from country to country. I am a non person where I became a person. I am stateless where I exist. » (164) : le corps est déraciné, l'identité fragmentée.

C'est ainsi que l'identité de Rudi en vient à être finalement entièrement définie par la danse : la première et la dernière fois qu'il est représenté dans le roman, il est d'ailleurs en train de danser :

A small blond boy stepped out of the line. He was about five or six years old. He extended his leg, placed his hands firmly on his hips and hitched his thumbs at his back. He bent his neck slightly forward, stretched his elbows out **and began** (1). (22)

In the lobby Rudi pirouetted one final time, **and then he was gone** (2). (337)

On peut du reste observer une structure quasi chiasmique introduite par *and* (1 et 2) qui, mimant la pirouette finale de Rudi, indiquerait que la boucle est bouclée et que le texte a accompli son orbite autour du danseur.

Rudi affirmera à plusieurs reprises que son identité personnelle se confond parfaitement avec son identité professionnelle : « *I am a dancer, I live to dance. That is all.* (164) » ; mais aussi : « *It is dance, and dance only, that keeps me alive.* » (163-4). Ceci est profondément subversif puisque les Soviétiques lui demandent de se définir uniquement comme un patriote tandis que lui se définit comme un corps dansant. Son corps lui sert d'ailleurs très souvent d'instrument lui permettant d'exprimer sa personnalité plus généralement très subversive: défection à l'Ouest, bisexualité, refus des codes sociaux et de la politesse etc. De même, lorsque le corps est mis au service de la danse, c'est de manière méticuleuse et intransigeante, mais pas moins transgressive. Rudi semble tout brûler sur son passage et réinventer sa manière de danser la chorégraphie qu'il interprète : « *For the entrance I should **blaze** onstage as if it is the **absolute beginning** of the world. **Open** the body's **windows** and **build** the mystery from there* » (217). Ici encore, le degré d'intensité du lexique utilisé reflète cette énergie transgressive.

Transgression ultime, Rudi va donc se créer sa propre patrie, celle de la danse, à partir de son propre corps : il crée avec le corps dans l'espace, mais aussi dans son propre corps, qui est à la fois stylo inspiré et page blanche. Ce que l'on pourrait appeler son *bodystyle* – sa manière unique d'utiliser son corps à des fins artistiques et transgressives – donne lieu à un *bodyscape*, soit le paysage qu'il crée avec et dans son corps, paysage que spectateurs comme lecteurs sont appelés à observer et à décoder. Tous ces processus et évolutions sont cartographiés par la narration, et en particulier par les sections narrées à la première personne du point de vue de Rudi. Ces passages, au nombre de six – soit une cinquantaine de pages sur les 340 que comporte le roman –, ainsi que la lettre de cinq pages qu'il adresse à sa sœur Tamara, donnent donc un aperçu de ce *bodyscape*, qui est, à l'échelle diégétique, un produit du *bodystyle*, mais aussi, à l'échelle de la narration, du *mindstyle* de Rudi, également à l'origine de ce que l'on pourrait appeler son *mindscape*.

DU BODYSCAPE AU MINDSCAPE VIA LE MINDSTYLE

Le concept de *mindscape* est défini par l'Oxford English Dictionary (entrée « *mindscape* ») de la manière suivante :

The range of a person's thoughts and imagination, regarded as a panorama capable of being contemplated by another person; mental landscape or inner vision .

Dans ces sections de *Dancer*, de nombreux procédés contribuent à dessiner une cartographie du paysage mental et physique que Rudi s'est créé et dans lequel il évolue. Ce paysage, qui peut être admiré et décodé par le lecteur, est en grande partie produit par le *mindstyle* mis en place. Rappelons la définition du *mindstyle* proposée par Fowler (1977, 76) et reprise par Leech et Short (2008, 28) :

Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a world-view, what I shall call a 'mind style.'

Semino (2007, 4) précise, se référant à Palmer (2004, 19) :

For Palmer, the notion of mind includes all aspects of our inner life, namely not just prototypically cognitive activities such as thinking and perceiving, but also dispositions, feelings, beliefs and emotions.

Un *mindstyle* créateur (et révélateur) du *mindscape*

On a vu précédemment l'importance des sensations et de l'expression des ressentis du protagoniste dans les passages narrés de son point de vue. Ceci participe donc à l'élaboration du *mindstyle*, de même que d'autres dispositifs narratifs permettant au lecteur de reconstruire les processus cognitifs actifs dans la psychè de Rudi. De manière générale, le discours de Rudi est fait d'apartés, d'interrogations, et parfois teinté d'une grossièreté (« the solo was a bucket of shit », 186) qui contraste avec des tournures presque poétiques employées ailleurs :

To be away from home is to be away from everything that made me. And to be away from everything that made me, when it dies, is my own death. Darkness touches darkness everywhere. (164)

I danced with a fire in my hair. (186)

Le passage suivant est un exemple tout à fait représentatif reflétant la variété des techniques utilisées pour construire le *mindstyle* de Rudi (182):

The hotel room was full of assistants, lights, wires, hairdressers, waiters with trays (4). The make-up artist whispered that **Avedon** (1) was likely to make a flamboyant entrance. **I watched the door, waited.** (5) **It was a trick, a good one.** (5) **In reality he was there all along, among his assistants, watching, getting to know me, preparing the angles in his mind** (4). He told them all to leave and the champagne was opened. When I took my clothes off he said: *Me oh my*.

In the morning I awoke, crazed with fear. **Gillian** (1) called his studio and threatened to sue if he ever published the pictures. Avedon sent me a telegram: *Your (big) secret is safe with me*.

Erik **lay back and fell asleep.** (6) (I recalled Anna making Sergei's imprint on her pillow.) **His breath was uneven and stank of cigarettes.** (6) *Song of a Wayfarer*. **I kissed him and packed.** (6)

[The driver] said I should see **the city** (2) lit up. My escorts thought it would be uninteresting, they said **the bridge** (2) was old and decrepit, but I **shouted** (3): Let's go across the **fucking** (3) bridge! The driver grinned. [...]

I couldn't stand (3) [the] chatter anymore so I switched seats and sat with the driver up front. On instructions he closed the glass screen behind us. He was listening to Charlie Parker. He says they called him 'Bird' because he never had his feet on the ground.

(Nijinski declined to come down
at all. Perhaps every madman
prefers it in the air.)

On note donc l'enchaînement de paragraphes traitant de sujets et de moments tout à fait différents sans que le narrateur n'explique un quelconque lien logique entre eux. Chaque paragraphe commence *in medias res*, et cette plongée brutale est amplifiée par l'utilisation de noms de personnages (historiques ou fictifs) apparaissant pour la première fois mais dont il est tenu pour acquis que le lecteur est capable de les identifier (1), voire de simples articles indéfinis dont le référent n'est jamais clairement mentionné (2). On remarque aussi les indices évoquant le caractère entier et parfois grossier de Rudi (3). L'ambivalence caractéristique de Rudi transparait ici dans la manière dont ses phrases sont parfois longues et marquées par les accumulations afin de traduire la frénésie qui l'anime souvent (4), parfois courtes et/ou marquées par des structures binaires pouvant évoquer une pause (5) et/ou un certain équilibre (6).

Les phrases ne sont de manière générale jamais excessivement longues ni articulées de manière complexe puisque les appositions et les coordinations avec *and* ou *but* abondent. Afin d'expliquer ce phénomène, l'on peut se poser la question de la nature de ces passages ainsi que de la langue dans laquelle le personnage les a supposément rédigés : en russe traduit par l'auteur ? Dans son anglais imparfait ? Dans son français imparfait traduit par l'auteur ? Ceci crée également une impression de rapidité et d'énergie de la pensée et de la voix, renforcée ponctuellement par les exclamatives mais aussi par les nombreuses références culturelles en passant ainsi que par les associations d'idées. Ici, par exemple, l'image d'Erik dormant lui évoque *Song of a Wayfarer*² avant que son attention ne se reporte sur son compagnon. De manière similaire, les souvenirs ramenés au premier plan du *mindscape* par une situation ou un détail sont souvent présentés entre parenthèses, créant une suspension visuelle de la narration et poussant le lecteur à repérer de manière tout aussi visuelle à la fois l'aparté et la coïncidence entre deux temporalités.

On observe dans ce passage une autre utilisation des parenthèses, que l'on retrouvera également à d'autres reprises dans la narration prise en charge par Rudi. Les dernières lignes du passage reproduit ci-dessus évoquent la figure du célèbre danseur Nijinski et les images à la fois du saut et de la suspension, notions par lesquelles Rudi semble obsédé. Cette notion, liée à la figure du saut, permet de mêler immobilité et mouvement ; la suspension se situant entre les deux, il est probable que cette figure fasse écho à la position de Rudi, lui-même constamment dans l'entre deux. Il en est fait mention à de nombreuses reprises dans les passages narrés de son point de vue (voir par exemple p. 99 et à nouveau p.182³), avec notamment deux autres occurrences présentant des similarités avec l'extrait reproduit plus haut du fait de l'utilisation de parenthèses afin de mimer encore davantage via le texte la suspension évoquée par la diégèse. Cette suspension visuelle du flux de la narration

² Les *Chants d'un compagnon errant* de Mahler que Noreev créa en 1971, soit une petite dizaine d'années après que Rudi évoque ce moment au début des années 60.

³ «*Estrade Guerra* says that Nijinski's **ballon** was like seeing a hare wounded by the huntsman's shot, **rising before the fall**. Nijinski said it was not difficult to stay **in the air**, you just have to **pause a little while up there**. Ha! Anna was correct after all.» (99); "Watching people pick up their copies of the *New York Times*, thinking: I am **en l'air** in a million arms. The photograph caught me in perfect line." (182)

représentée par les parenthèses se double, dans l'extrait ci-dessus ainsi que page 202, d'un décalage de la marge du texte :

(Perhaps one should die in the middle of a dance, *en l'air*, have the performer auctioned, frozen, sold to the highest bidder.) (173).

A call from Gilbert. The suicide notion. *If you don't come back soon, Rudi, I will leave a gap between the floor and my feet.* His wife, it seems, has taken to bed in distress.

(I told Ninette that, as a Tatar, I had spent centuries contemplating the gap between floor and feet. She shot back that she was Irish and had already spent hundreds of years in the air.) (202)

Tandis que du point de vue de l'auteur, le *mindstyle* construit le *mindscape*, du point de vue du lecteur, le *mindstyle* est donc révélateur du *mindscape* et permet de construire une personnalité, une identité au personnage. Cette identité étant, on l'a vu, entièrement définie par la danse et le corps dansant, il n'est pas surprenant que le *mindstyle* soit au diapason.

Ecriture de la danse

La danse, le corps et les sens jouant un rôle clé dans le *bodyscape* et le *mindscape* de Rudi, cette primauté se ressent notamment dans les métaphores conceptuelles employées – les métaphores conceptuelles étant l'un des outils à la disposition de l'auteur afin de créer le *mindstyle* :

A number of studies have shown how idiosyncratic patterns of metaphor use / can be exploited in a variety of ways by fictional authors to convey a sense of the individual world view and cognitive habits of a particular character. (Semino 7-8)

On en trouve, dans *Dancer*, de nombreux exemples, parmi lesquels le suivant : Do not allow them [the critics] to rip the cartilage from your carcass (175). Le corps s'insinue d'ailleurs partout dans le discours de Rudi, ce qui crée des images surprenantes :

He [Erik] **braided** his feet back and forth in the air beautifully (204)

The problem is that they see dance as an **aperitif**, not the actual **bread** of their lives (178)

Tamara's letter sat in my pocket like a **wound**. (187)

L'évocation de la danse se fait souvent au détour de structures causatives-résultatatives inhabituelles, avec la répétition notamment de « I danced him alive » lorsqu'il apprend la mort de son père puis de Sacha, son père de substitution (163/219). Elle implique également très souvent des images inattendues, parfois poétiques, parfois violentes, mises ci-dessous en italiques:

[Margot] *dances from the inside out*. For the pas de deux she took tiny faltering steps, *dropped them perfectly on-stage like tears*. (178)

She soared high and arched her back so far that her nose actually touched her leg, *like a scissor blade meeting the round thumb-hole*. It was as if she had no bones at all. Then she **snapped** her legs together with *wonderful violence*. (201)

Au lexique inattendu et donc saillant – puisque constituant une déviation de la norme, ce qui est une des caractéristiques du *mindstyle* (voir Pillière 2013, 70) – utilisé pour évoquer l'image mentale recherchée s'ajoute un travail sur les sonorités. L'allitération en /t/ dans la première citation semble expliciter de manière sonore le sens de *dropped* en imitant le tapement rythmique des pas sur le sol ; dans la deuxième citation, les sonorités dures de *scissor blade* font là encore écho au sens, de même que la répétition du son tranchant de la sifflante /s/, qui siffle en effet comme les lames du ciseau mais aussi comme les jambes de la danseuse. L'articulation chiasmique de la première syllabe de *scissor* /sis/ mime elle aussi le mouvement des jambes qui s'ouvrent puis se referment dans le saut.

La violence et l'intensité qui ressortent de ces choix lexicaux ne relèvent pas d'un exemple isolé lorsque le protagoniste-narrateur évoque sa profession. De manière générale, le lexique utilisé pour parler de la danse dénote toujours un fort degré d'intensité. Le nombre important de passages où le champ lexical du feu (par exemple p. 172 « The perfection is not so much in the performance as in the journey towards it. This is the joy. You must **burn!** ») est utilisé pour décrire la danse contribue à faire comprendre au lecteur qu'il s'agit là de la seule passion qui le brûle.

Ce *mindspace* complexe et contrasté influence nécessairement la perception, la sympathie et l'empathie du lecteur, parfois conquis, parfois rebuté. Cette ambivalence fait partie intégrante du travail narratif et complique le travail de lecteur, déjà fort sollicité par ce texte dont la construction fragmentée s'apparente au premier regard davantage à une entité déconstruite.

LE TEXTE COMME CORPS À RECONSTRUIRE

Esthétique de la déconstruction

En écho à la fragmentation du corps et de l'identité, à l'échelle macro du roman le corps du texte lui-même est tout sauf linéaire et unitaire. La chronologie est globalement respectée dans le sens où l'on suit les personnages qui vieillissent, toutefois on observe un nombre certain de légères irrégularités et de chevauchements ; par exemple, le livre I finit sur la mort du père de Rudi en 1964 tandis que le livre II, le seul d'ailleurs daté, s'ouvre entre 1961 et 1963. On peut donc parler d'une certaine déconstruction de la chronologie narrative ; à celle-ci vient s'ajouter une fragmentation de la narration, puisque, même si certaines voix reviennent au fil du roman, l'on décompte une trentaine de segments et de stratégies narratives différentes : narrations extradiégétiques à la troisième personne à focalisation interne, ou omniscientes à focalisation zéro ou avec plongées déictiques,

narrations intradiégétiques à la première ou deuxième personne du singulier ou du pluriel à focalisation interne... Le choix de cette forme polyphonique répond à Derrida, qui affirmait la « nécessité du chœur du texte chorégraphique » (1992, 106), si l'on en croit Cahill (2012, 99), qui rappelle le lien étymologique entre *khōros*, le chœur polyphonique grec, et *khoreia*, la chorégraphie :

Derrida's appeal for a choreographic text is a demand for a work that dances [...] It is a text that challenges, questions, and refigures the ground it traverses while maintaining a chorus of voices [...] The structure of *Dancer*, with its multiple narrators, its chorus of voices and stories, could be seen to approximate such a choreographic text.

On a bien affaire avec *Dancer* à un « texte qui danse » et entraîne le lecteur dans la danse puisqu'il est forcé de s'adapter aux différents narrateurs et à leurs points de vue parfois convergents, parfois divergents. Cette multitude des voix est encore complexifiée par la multiplication des formes au sein d'un collage qui comprend des segments fictionnels, réels, et d'autres au statut ambigu, sans compter les citations littéraires et les images. Ces dernières illustrent la fragmentation et la multiplication des points de vue : par exemple, la couverture et la page suivante représentent le même petit garçon mais de deux points de vue différents.

Ce phénomène de diffraction visant à dresser un portrait multiple et a priori déconstruit du personnage est encore complexifié par le fait que *Dancer* dessine le portrait de toute une galerie de personnages secondaires qui prennent de l'importance, provoquant une déconstruction à la fois de l'attention du lecteur mais aussi du schéma classique mode majeur/mode mineur, ou encore de l'opposition figure/ground⁴, si bien que l'on peut dire que c'est notamment en cela que le texte chorégraphique « refigures the ground ». Ceci s'applique aussi au monde du discours : le roman aborde de manière frontale les événements et personnages fictionnels ou non-retenus par la grande histoire, tandis que les événements clés de la vie de Nouriev ne sont pas abordés, ou le sont de manière oblique et/ou implicite. Tout ceci implique que le lecteur, s'il veut que le roman fasse sens, construise d'étroits liens avec le texte afin d'œuvrer à la (re)construction de son sens, ce qui implique une reconstruction de la manière dont fonctionnent les personnages mais également le texte dans son ensemble. Il lui faudra pour cela mettre en place un certain nombre de stratégies.

⁴ On citera ici Jobert (2014, 64): « The figure and ground opposition is derived from Gestalt psychology. It was developed at the beginning of the 20th century and was later introduced into cognitive linguistics and cognitive stylistics. Originally, the opposition between figure and ground was exclusively a visual one: «An element is said to be the figure when it becomes more salient than others that, as a consequence, come to constitute the ground ».

Cet outil a ensuite été repris par les stylisticiens lui associant le concept de *foregrounding* : « L'opposition *figure/ground* utilisée en *Gestalttheorie* est impliquée dans le terme métaphorique de *foregrounding*, le langage « ordinaire » fournissant la toile de fond (*background*) sur laquelle peut se déployer toute forme de déviance (*figure*). » Voir Sorlin 2014, notes de bas de pages 183-184.

Le lecteur comme agent de reconstruction du texte

Le lecteur doit notamment comprendre les références implicites qui prolifèrent dans le texte, par exemple celles à la grande histoire et/ou à la vie réelle de Nouriev, en cherchant des indices dans le texte et son contexte et en faisant des inférences. C'est le cas notamment lorsque Rudi rencontre Erik : « Margot has a projector set up, dozens of cans of film [...] Sat up all night unravelling the cans of film until I found some of Bruhn. » (179); trois paragraphes et autant de changements de sujets plus tard, on peut lire : « Erik arrived in the lobby at the Savoy. Tall and lithe. » (179). Aucune explicitation ne sera faite, et c'est donc au lecteur de faire l'inférence qu'Erik et Bruhn sont la même personne.

Les exemples d'inférences nécessaires abondent, mais, à l'échelle du roman, les plus importantes sont peut-être celles qui permettent au lecteur de comprendre et de reconstruire les liens entre les différents personnages narrateurs/réflecteurs. Ainsi, une dizaine de pages après la première mention de Margot (comme pour Erik, il faudra là aussi que le lecteur infère qu'il s'agit de Margot Fonteyn) intervient un segment narré à la première personne par un personnage féminin. Tandis que l'identité de cette narratrice est confirmée plus tard, le lecteur doit aussi au début chercher les indices lui permettant de l'identifier : on sait qu'il s'agit de quelqu'un que Rudi respecte et envers qui il est particulièrement attentif – ce qui est plutôt rare (« Rudi has anticipated her desires », 187) –, mais aussi que la phrase concluant le segment précédent, narré du point de vue de Rudi, mentionne Margot (« Margot packed the box herself, to be carefully sent through the Finish embassy », 187). D'autres transitions entre différentes sections sont moins faciles à comprendre pour le lecteur, notamment lorsqu'interviennent pour la première fois des narrateurs ou réflecteurs n'ayant jamais été mentionnés auparavant et sans que les sections les précédant ou leur succédant ne laissent deviner quoi que ce soit, comme c'est par exemple le cas pour les chapitres 3 et 4 du livre I.

La composition à première vue déconstruite du roman elle-même fait donc écho à la fragmentation ou déconstruction du corps et de l'identité ; toutefois, de la même manière qu'on les observe se reconstruire, on finit par remarquer des indices et/ou des éléments récurrents qui aident à construire le sens, la cohésion et donc la cohérence du roman. On pourra ainsi trouver des similarités très claires entre les livres impairs (I et III) : ce sont les plus longs, ils comportent un grand nombre de narrateurs différents et types de documents, ne sont pas datés mais chapitrés. A l'inverse, les chapitres pairs sont non chapitrés, plus homogènes puisque se concentrant chacun sur deux personnages et plus courts, le tout concourant à donner une impression de plus grande intimité puisque ce sont ceux où le lecteur s'approche le plus de Rudi. Certains narrateurs/réflecteurs sont récurrents (Tamara, Margot par exemple, mais surtout Rudi ainsi que Yulia) et la grande majorité d'entre eux sont des personnages présents dans les sections narrées par d'autres – toujours de manière implicite, mais avec suffisamment d'indices⁵ pour que le lecteur finisse par s'y retrouver et

⁵ Le chapitre dont Odile, la gouvernante de Rudi en France, est la narratrice, s'ouvre sur plusieurs indices permettant au lecteur de comprendre qui elle est alors qu'il n'a pas encore été fait mention d'elle : l'utilisation

que la pelote emmêlée du texte se recompose en un canevas lisible dont le déchiffrement va, de difficulté, devenir source de plaisir pour le lecteur.

Ce dernier, sollicité par la composition du roman et les choix narratifs évoqués ci-dessus, l'est aussi émotionnellement, voire physiquement. Au niveau diégétique, le danseur, véritable figure/attracteur visuel, produit un effet physique très concret sur le corps du spectateur, physiquement (at)tiré par le spectacle de la performance : « One could feel the audience straining forward. » (204). Les spectateurs semblent intégrer physiquement les émotions provoquées par la performance, mais aussi la performance elle-même (240-241) :

Victor realized that this was more than ballet, [...] which **made Victor want to rise from his seat and perform**, not ballet, but **to move his body wildly and freely**, and it was **painful to watch such beauty without being a part of it**, he resented the look on Rudi's face, his energy, his control, so when the curtain fell Victor felt **inexplicable hatred**, he wanted to go up to the stage and **shove** Rudi into the pit, but he stayed motionless, **shocked** that the world could reveal such **surprises** [...] and in the foyer afterwards he waited in line to collect his escort's fur coat, Victor felt **flush with heat and cold** so that he **shivered and sweated simultaneously**, he **had to** go out into the night air [...] and Victor **had to** abandon his ageing escortee, he jumped into a taxi and went downtown **to dance and forget**[.]

Au-delà du sémantisme porté par le lexique utilisé, qui peut d'ores et déjà provoquer des sensations similaires chez le lecteur, on remarque le choix⁶ d'une narration ne comportant aucun point final. La succession d'accumulations et d'appositions donne au lecteur l'impression d'une respiration saccadée, haletante, dont on ne sait si elle imite celle du danseur, de celui qui le regarde, du lecteur qui observe la scène ou des trois en même temps. Ces interactions intenses entre danseur et spectateurs, mais aussi lecteurs, s'expliquent également par les phénomènes d'empathie et de mécanismes miroirs définis de la manière suivante par Gallese (2010, 2) :

The same neural structures activated by the actual execution of actions or by the subjective experience of emotions and sensations are also active when we see others acting or expressing the same emotions and sensations. These mirroring mechanisms have been interpreted as constituting a basic functional mechanism in social cognition, defined as embodied simulation.

Cette « Simulation Incarnée » liée aux phénomènes décrits ci-dessus est particulièrement active lors de la réception d'œuvres d'art, quelle que soit leur nature, selon Gallese (2010, 2) et Gallese et Wojciechowski (2011, 9) :

de « Monsieur » en français dans le texte permet d'inférer qu'elle est française et hiérarchiquement inférieure à ce « Monsieur » dont on a l'intuition qu'il s'agit de Rudi étant donné qu'il est le protagoniste, ce qui sera confirmé plus tard par une multitude d'autres indices), les références à la « Seine » et à « St Thomas d'Aquin » que la scène se situe à Paris, la description d'activités ménagères et de cuisine (« The pastries were baking in the kitchen », « The kettle boiled for the fourth time as I waited for Monsieur to wake », 269) laissent à penser qu'elle fait partie du personnel de maison, et la mention d'un cadeau qu'elle a fait à Rudi et sa réaction positive que les deux entretiennent de bons rapports et cohabitent depuis au moins quelques années (« I had bought him a white bathrobe for one of his birthdays which, in appreciation, he had begun to wear every morning », 269).

⁶ Choix dont il faut signaler qu'il est valable pour l'intégralité de la section narrée du point de vue de Victor et donc non spécifique à l'écriture du spectacle de la danse.

A fundamental element of aesthetic response to works of art consists of the activation of embodied mechanisms encompassing the simulation of actions, emotions, and corporeal sensations. Mirroring mechanisms and embodied simulation can empirically ground the fundamental role of empathy in aesthetic experience. [...] Empathic involvement [...] encompasses a series of bodily reactions and bodily feelings of the beholder.

Embodied simulation mediates the capacity to share the meaning of actions, basic motor intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others. According to this hypothesis, intersubjectivity should be viewed first and foremost as intercorporeity.

On assiste donc à un transfert d'énergies, d'émotions et de sensations entre danseur et spectateurs, dans lequel le corps fait fonction d'interface. A l'échelle du monde du discours, il en va de même pour le lecteur, immergé on l'a vu dans le monde du personnage, monde de sensations qu'il est amené à ressentir dans son propre corps grâce à ces mécanismes miroirs. Par le biais de cette inter-corporéité source d'intersubjectivité, le lecteur est donc plongé plus rapidement dans la peau du spectateur qui observe le danseur, mais aussi de ce dernier puisque le spectateur lui-même fait l'expérience de cette intersubjectivité/intercorporéité avec le danseur. Ce double processus encourage la construction de l'empathie – coup de pouce d'autant plus nécessaire que le personnage de Rudi suscite une sympathie pour le moins fluctuante, ce qui entrave parfois le développement du processus empathique. Ce sont donc le corps et les sensations qui, de la même manière qu'ils apparaissent comme primordiaux au niveau thématique, revêtent une importance capitale dans la mesure où ils prennent ici le relais et aident le lecteur à entrer dans le monde textuel, à faire corps avec lui par le biais de la Simulation Incarnée. C'est qui plus est cette implication physique particulière du lecteur qui le pousse d'autant plus à donner corps au texte, grâce à la Simulation incarnée mais aussi aux processus de reconstruction de la cohérence et du sens du texte. Ce dernier resterait ainsi aussi fragmenté qu'à première vue sans le rôle du lecteur en tant qu'agent de reconstruction.

CONCLUSION

Au diapason de la déconstruction de l'identité narrée dans la diégèse, *Dancer* constitue donc un *novelscape* fragmenté, tant au niveau micro des sections narrées du point de vue de Rudi étudiées ici qu'au niveau macro du roman. Cette impression de déconstruction sur le fond comme sur la forme est cependant contredite sans être totalement annihilée par divers processus de (re)construction intervenant à la fois dans le monde diégétique et dans le monde du discours, plaçant le roman dans le même entre-deux, la même suspension définitoire que son protagoniste.

On remarquera ainsi que la description du corps dans tous ses états, et en particulier de son action artistique, créatrice et transgressive – le *bodystyle* de Rudi – crée un

bodyscape qui reflète l'identité que se reconstruit pas à pas le protagoniste grâce à la danse. On assiste en miroir à la construction d'un *mindstyle* complexe, grâce auquel le lecteur peut tenter de recréer le *mindscape* de Rudi, lui aussi contradictoire et ambivalent. Loin d'en rester simple spectateur, le lecteur est fortement incité à se plonger corps et âme dans ce roman à l'identité bien particulière, tandis que dans le même temps, il intègre à son propre corps et à sa propre identité tout ou partie du texte.

L'engagement total du lecteur dans sa lecture, qui fait écho à l'engagement total du protagoniste dans son art, contribue donc à définir l'identité du roman, en même temps que lecteur et texte s'ouvrent mutuellement de nouvelles spatialités caractérisées par les interactions et en constante (re)construction.

BIBLIOGRAPHIE:

Corpus:

McCANN, Colum. 2003. *Dancer*. New York, Londres : Phoenix House. Imprimé.

Sources secondaires:

CAHILL, Susan. 2012. "Choreographing Memory: The Dancing Body And Temporality In *Dancer*. In S. CAHILL & E. FLANNERY (eds), *This Side of Brightness: Essays on the Fiction of Colum McCann*. Reimagining Ireland volume 17. Berne : Peter Lang AG. Imprimé.

DERRIDA, Jacques. 1992. *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber*. Paris: Galilée. Imprimé.

FOWLER, Roger. 1977. *Linguistics and the Novel*. Londres : Methuen. Imprimé.

GALLESE, Vittorio. 2010. "Seeing Art....Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience". In A. ABBUSHI, I. FRANKE & I. MOMMENEJAD (eds). *Seeing with the Eyes Closed*. Venice: Association for Neuroesthetics Symposium at the Guggenheim Collection, p. 62–65. Web. 30 mai 2017.

GALLESE, Vittorio & H. Wojciehowski. 2011. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology". *California Italian Studies* 2. 1. Web. 2 août 2015.

JOBERT, Manuel. 2014. "Figure and Ground in *House of Mirth* – A Cognitive Approach". *Cercles* 32, p. 63-75. Web. 24 juillet 2015.

LEECH, Gregory & M. SHORT. 2008. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson-Longman. Imprimé.

Oxford English Dictionaries. (entrée "Mindscape"), <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mindstyle>, consulté le 30 mai 2017.

PALMER, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln : University of Nebraska Press. Imprimé.

PILLIERE, Linda. 2013. "Mind Style: Deviance from the Norm?". *ESA* 4, p. 67-78. Imprimé.

SEMINO, Elena. 2007. "Mind Style Twenty Five Years On". *Style*, 41.2, p. 153-172 . Web, 30 mai 2017.

Bibliographie complémentaire:

MIANOWSKI, Marie. 2014. "The Choreography of Exile in Colum McCann's Fiction". *Nordic Irish Studies* 13.2, p. 31–42. Web. 30 mai 2017.

MIANOWSKI, Marie. 2017. *Post Celtic Tiger Landscapes in Irish Fiction*. Londres : Routledge. Imprimé.

SORLIN, Sandrine. 2014. *La stylistique anglaise. Théories et pratiques*. Rennes : PUR. Imprimé.

STOCKWELL, Peter. 2009. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edimbourg : University Press. Imprimé.