



HAL
open science

“There is always room for at least two truths” : Entre dualité et art du compromis, à la recherche d’un espace de l’équilibre dans TransAtlantic de Colum McCann (section “1998 – para bellum”)

Marion Bourdeau

► **To cite this version:**

Marion Bourdeau. “There is always room for at least two truths” : Entre dualité et art du compromis, à la recherche d’un espace de l’équilibre dans TransAtlantic de Colum McCann (section “1998 – para bellum”). *Études de stylistique anglaise*, 2019, 14, 10.4000/esa.3736 . hal-02439412

HAL Id: hal-02439412

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02439412v1>

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.

**“There is always room for at least two truths”:
Entre dualité et art du compromis, à la recherche d’un espace de l’équilibre dans
TransAtlantic de Colum McCann (section "1998 – para bellum")**

**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.

Abstract

As its title indicates, Colum McCann’s 2013 *TransAtlantic* revolves around the tension between two poles and the various characters’ endeavours to transcend it. This is particularly observable in the third section of Book I, a section entitled “1998 – para bellum” and which depicts the last weeks of the negotiations which resulted in the Good Friday Agreement. The opposition between balance and imbalance pervades this section, especially through various recurrent themes and motifs. This raises the question of whether this thematic importance is mirrored in the text: are there narrative traces of this (im)balance? Since the narration does indeed tend to be imbalanced at times, it will be necessary to examine the consequences of such a phenomenon on the reception of the text. Is this imbalance actually necessarily problematic, be it at the level of the plot, the narration or the reception? These are the issues this article will tackle, by paying particularly close attention to the rhythm of the text as well as to the cohesion and salience mechanisms at work in this section.

Keywords

Cohesion, (im)balance, in-betweenness, Irish contemporary literature, rhythm, salience, showing/telling

Résumé

La tension entre deux pôles et les diverses tentatives de résolution de cette dernière sont au cœur de *TransAtlantic* (Colum McCann, 2013), comme son titre peut le suggérer. C’est particulièrement le cas dans la 3ème section du Livre I, « 1998 – para bellum », qui relate les dernières semaines des négociations des Accords de Paix du Vendredi Saint. L’opposition équilibre /déséquilibre est présente en filigrane au travers des divers thèmes et motifs abordés dans cette section. Il conviendra donc de se demander si cette omniprésence thématique va ou non de pair avec un texte qui porterait trace de ce (dés)équilibre sur le plan narratif. Face à une narration qui tend de fait à se déséquilibrer, il conviendra alors de

s'interroger sur les conséquences d'un tel phénomène sur la réception du texte. Ce déséquilibre est-il inéluctablement nuisible à l'intrigue, au fonctionnement interne du texte et à sa réception ? Voici les points que cet article se propose d'étudier en s'appuyant sur une analyse du rythme du texte ainsi que des mécanismes de cohésion et de saillance qui le structurent.

Mots-clés

Cohésion, (dés)équilibre, dire/montrer, entre-deux, littérature irlandaise contemporaine, rythme, saillance

Le titre même de *TransAtlantic* (McCann, 2013) suggère une tension entre deux pôles. Les personnages du roman ainsi que leurs attaches se partagent en effet entre Irlande et Etats-Unis. La notion d'entre deux ainsi que les diverses tentatives de résolution de cette tension ont ainsi une importance capitale dans cet ouvrage. La quête d'équilibre y est avant tout fuite du déséquilibre ; elle est en effet marquée par la volonté de sortir du chaos humain et moral inhérent aux périodes sombres de l'histoire couvertes par le roman : l'esclavage aux Etats-Unis, la Grande Famine en Irlande, la Première Guerre Mondiale et les Troubles en Irlande du Nord. La tension vers l'équilibre constitue ainsi le fil rouge d'un roman à la structure plus complexe qu'il n'y paraît, qu'il est possible de schématiser de la manière suivante :

"2012"

Narration troisième personne du singulier (N3PS) à focalisation interne (Aoibheann)

Book One

"1919 cloudshadow" = N3PS à focalisation omnisciente avec plongées déictiques (Alcock & Brown)

"1845-46 freeman" = N3PS à focalisation omnisciente avec plongées déictiques (F. Douglass)

"1998 para bellum" = N3PS à focalisation omnisciente avec plongées déictiques (G. Mitchell essentiellement, Heather au début)

Book Two

"1863-89 ice house" = N3PS à focalisation interne (Lily)

"1929 evensong" = N3PS à focalisation interne (Emily)

"1978 darkdown" = N3PS à focalisation interne (Lottie)

Book Three

"2011 the garden of remembrance" = Narration première personne du singulier à focalisation interne (Hannah)

Le roman est ainsi composé de huit « sections ». Le Livre I est constitué de trois sections concentrées sur des personnages historiques masculins et le Livre II de trois sections consacrées à des personnages fictionnels féminins. Ceci renvoie une première impression

d'équilibre liée à la structure symétrique. Cependant, une observation plus fine permet de remarquer deux sections isolées et asymétriques. L'une n'a pas de titre (seule apparaît une date : « 2012 ») et n'appartient à aucune partie, tandis que l'autre est titrée (« 2011 the garden of remembrance ») et forme l'intégralité du Livre III, en plus d'être la seule section du livre narrée à la première personne du singulier. Ces deux sections se déroulent à un an d'intervalle : 2012 pour la première, 2011 pour la dernière. Il n'y a donc pas même de progression chronologique, si bien que l'ensemble dénote un déséquilibre.

L'opposition entre équilibre et déséquilibre est ainsi présente structurellement et thématiquement, et ce de manière particulièrement saillante dans la 3ème section du Livre I, « 1998 – para bellum ». Celle-ci relate les dernières semaines des négociations des Accords de Paix du Vendredi Saint. Le protagoniste de cette section est la figure historique du Sénateur américain George Mitchell. C'est autour de lui que la narration reconstruit la tension accompagnant les moments préalables à l'élaboration du traité, dont la conséquence sera un équilibre durable. Il convient donc de se demander si et comment cette omniprésence thématique du (dés)équilibre va de pair avec un texte qui en garderait les traces sur le plan narratif. Puisque c'est dans la section 1998 que les traits stylistiques communs à l'ensemble du roman, et en particulier au Livre I, sont les plus saillants, c'est sur elle que cet article se concentrera.

La section 1998 est, à bien des égards, celle dans laquelle la quête d'équilibre est le plus explicitement dépeinte. Paradoxalement, et de manière fort représentative du roman dans son ensemble, la narration s'y trouve parfois fortement déséquilibrée, parfois même au détriment du plaisir de lecture. Il convient dès lors de s'interroger sur la manière dont ce déséquilibre s'articule dans la narration et se manifeste au niveau de la réception du texte. Est-il inéluctablement nuisible à l'intrigue, au fonctionnement interne du texte et à sa lecture ?

Cet article analysera dans un premier temps les limites et paradoxes inhérents à la volonté d'équilibre à tout prix ainsi qu'à sa représentation. Seront ensuite interrogés la dualité propre à cette section et les éléments permettant de dépasser les oppositions, y compris sur un plan linguistique. Sera enfin étudiée la manière dont cette tension finit par se résoudre grâce à l'ouverture d'un espace de l'équilibre au sein duquel cette notion se trouve redéfinie.

MESURE POUR MESURE ? LIMITES ET PARADOXES DE L'EQUILIBRE À TOUT PRIX

Effacement et neutralité : des facteurs d'équilibre ?

Le protagoniste, introduit par un simple « he », en vient rapidement à être défini par un désir d'effacement total, qui va selon lui de pair avec sa volonté de neutralité. Cette dernière est à ses yeux synonyme d'équilibre ; ainsi ne favorise-t-il aucun des deux camps lors des négociations de paix. Il refuse en effet que son impartialité soit déséquilibrée par l'émotion :

He did not want to get himself in the business of having to choose sides, whose fault, whose murder, whose bomb, whose rubber bullet, whose bureaucracy (121).

Se développe ainsi peu à peu une sorte d'esthétique de l'effacement :

Even the way he walks has a quiet to it. (97)

He quietly slips Ramon a gift. (103)

He figured out ways to fade into the background, stuck to silence. (115)

Tout ceci a pour but de parvenir à un compromis en Irlande du Nord ; le protagoniste fait donc preuve d'une prudence extrême dans ses interactions privées comme publiques :

At the press conference, he **holds up his hands in a gesture of calm**. He has practiced this. There is an art to it: keep the hands **open enough** not to frame the face, spread the fingers wide in a **gesture of appeasement**. The ability to **deflect a question without swatting it away**. He allows a long silence before answering. Speaks **evenly, calmly**. Moves his gaze around the room. **Slowly. Judicially**. He tries not to adjust his glasses on his nose - too much a gesture of fabrication¹. (135)

Le nombre significatif de groupes de mots fonctionnant par deux ainsi que la récurrence de la thématique de l'évitement font écho à l'équilibre que le personnage s'efforce d'instaurer dans son discours, parfois au prix d'une langue de bois toute politique :

He keeps his answers **vague**. **Tiptoes around the truth**. (135)

Tout ceci relève en fait d'une tactique évoquée à plusieurs reprises et propre au protagoniste. La narration relate notamment son apprentissage du jeu d'échec, qui l'a poussé très jeune à développer cette stratégie de la marge et de la patience :

He learned to **keep** the knight **over** at the **edge**, safe until, **late in the game**, he could **come inside** and there was a whole board with eight sudden squares. (125)

Lorsque cette stratégie finit par s'avérer payante et que le traité a été signé, aucun triomphalisme ne se dégage du personnage :

¹ Dans l'intégralité du présent article, sauf indication contraire, tous les caractères gras, toutes les italiques et tous les chiffres et lettres inclus dans les citations sont ceux et celles de l'auteur.

I am quietly optimistic. (145)

Le portrait de ce protagoniste semblait tout entier caractérisé par sa recherche de mesure semble toutefois se déséquilibrer progressivement.

Un portrait déséquilibré

Paradoxalement, la narration souligne en effet parfois lourdement cette volonté d'effacement et finit par dresser un portrait quasiment hégémonique du personnage :

He dislikes the praise, the glad-handing, the false backslaps, the gestures to his patience, his control. (108)

He is not even paid for the work: just his expenses, that's all. No salary. (109)

He disliked his own importance in the process. (115)

Afterwards he would take the opportunity to laugh at himself in the changing room mirror. (119)

Cette représentation manquant de nuance crée peu à peu une impression de déséquilibre. À cela s'ajoute le symbolisme récurrent et très, voire trop transparent du joueur de tennis privilégiant le jeu de fond de court-:

He was relentless, he hung on, a backcourt player. (119)

De plus, ce portrait par trop enthousiaste et admiratif relève de ce que Genette nomme le « dire » plus que du « montrer ». Ce dernier outil crée pourtant généralement une impression de *mimesis* plus authentique :

Les facteurs mimétiques proprement textuels se ramènent, me semble-t-il, à ces deux données déjà implicitement présentes dans les remarques de Platon : la quantité de l'information narrative [...] et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur. « **Montrer** », ce ne peut être qu'une *façon de raconter*, et cette façon **consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible** : « feindre, dit Platon, que ce n'est pas le poète qui parle », c'est-à-dire, **faire oublier que c'est le narrateur qui raconte**. [...] Feindre de montrer, c'est feindre de se taire, [...] **la mimesis se définissant par un maximum d'information et un minimum d'informateur**, la *diegesis* par le rapport inverse. (Genette 1972, 187)

On trouve de nombreux exemples dans la section, comme page 118 :

Written on a wall on the road out near Ballycloghan, in large white letters against the grey, a new piece of graffiti: *We will never ever forget you, Jimmy Sands*, which brings a wry smile to even Gerald's face as they drive past, **since it was of course Bobby they would never forget**.

Cette prépondérance du dire sur le montrer nuit à l'équilibre narratif tout en créant un déséquilibre lors de la réception : ce manque de nuance dans le fond et la forme est

susceptible de gâcher le plaisir d'un lecteur se sentant infantilisé par une narration qui, trop explicite, ne lui laisserait que peu de liberté interprétative. Le caractère superflu du travail d'inférence supprime également un élément constitutif du plaisir de découverte du texte. Du fait de l'amointrissement de l'effet de réel, la suspension volontaire de l'incrédulité (*willing suspension of disbelief*) elle-même est mise en danger², de même que, par ricochet, les mécanismes de sympathie et d'empathie du lecteur ainsi que son implication dans le texte.

Ce déséquilibre qui s'installe dans la narration et la réception s'oppose à la quête affichée de l'équilibre vu comme idéal à atteindre. Se dessine donc, au sein de cette contradiction, un écho de la dualité qui informe diégèse et narration et dont la déclinaison linguistique fait l'objet d'une attention toute particulière.

“JOINING OF WORLDS”, “JOINING OF WORDS”

Une dualité omniprésente mais dépassée par la recherche d'un compromis

Le nom de la section (« para bellum ») instaure un double déséquilibre ; seul l'élément déstabilisant, la guerre, est nommé dans une locution rendue dissymétrique par la dimension implicite du *si vis pacem*. C'est précisément la notion de paix qui est objet de l'ellipse : les personnages font l'expérience de la guerre, qui est donc nommable et nommée, contrairement à ce qui reste hypothétique. Comme le préfigure ce titre, la dualité implicite/explicite, paix/guerre, et plus généralement l'opposition thématique entre deux notions contradictoires est omniprésente.

Le protagoniste lui-même est l'incarnation de l'entre-deux ; il joue le rôle d'intermédiaire lors des négociations et semble prédisposé à cet entre-deux puisque, fils d'un père américain et d'une mère libanaise, il est appelé à arbitrer un conflit entre deux pays étrangers avec ce que sa nationalité implique de recul :

They see him as a man who had stepped out from another country. (125)

² Or cela ne semble pas être le but de l'auteur (qui ne semble par exemple pas chercher à mettre sur la piste d'une lecture méta-narrative), d'où l'impression d'un déséquilibre involontaire.

Cette notion de distance par rapport à ce qui l'entoure, voire de dissociation par rapport à lui-même est récurrente :

How odd to glimpse the **reflection** of himself in the window, as if he is **both inside and outside** at the same time. (107)

Lorsque le personnage apparaît pour la première fois, il porte d'une main sa valise et de l'autre son cartable :

He carries a small leather suitcase. He tilts his head towards the doorman who leans down to take the case: just a suit, a shirt, a shaving kit, an extra pair of shoes. Under his other arm he keeps his briefcase tight. (97)

Parallèlement à sa quête d'équilibre en Irlande, il est en effet dépeint comme cherchant un équilibre entre vie professionnelle et vie privée, devoir et désir :

Forever an instant when he feels he can turn around, reinvent. That other life upstairs. (97)
That other man on whom he is equally intent. (111)
He lives out his life in two bodies, two wardrobes, two rooms, two clocks. (97)

À cela fait directement écho la tension entre l'Irlande et New York ; de fait, les comparaisons entre ces deux lieux abondent. Enfin, le parallèle qui se dessine entre Mitchell et la balle de tennis confirme l'association entre ce personnage et l'entre-deux :

The swerving tennis ball [...] can be interpreted as a metaphor [...] of this 'in-betweenness.'
(Mianowski 2014, 7)

Cette dualité est reflétée par de très nombreuses phrases fonctionnant sur une opposition binaire organisée autour d'une virgule :

Small wars, large territories. (118)

Elle n'est cependant pas irrémédiable, comme le montre le chevauchement entre New York et l'Irlande au hasard d'une fresque new-yorkaise :

Onto 114th Street. The Bobby Sands mural on the wall near the police station. He has been meaning to find out who painted it and why. Odd to have a mural in New York. *Saoirse* painted in bright letters above the hunger striker's face. A word he has learnt over the past few years. The streets of Belfast, too, are covered in murals. (100-101)

La tension vers la résolution de cette dualité se joue justement dans ces chevauchements, qui se retrouvent dans la diégèse comme dans la langue.

Mots et rythme comme facteurs de cohésion et de cohérence

La section est marquée par la forte récurrence d'un certain nombre de motifs, si bien que les mots les évoquant finissent par créer un leitmotiv garantissant l'unité et la cohésion du texte (voir Halliday & Hasan, 1976). La cohésion, définie comme un équilibre de forme, ou un équilibre linguistique³, ne conduit pas nécessairement à la cohérence, qui relève plutôt d'une logique interne et donc d'un équilibre de fond, psychologique ou cognitif (voir Rotgé 1998, 184). Ici pourtant, les marqueurs formels de cohésion vont bel et bien dans le sens de la cohérence générale du texte, facilitant le travail d'inférence du lecteur. De ce fait, il est possible d'affirmer que la cohésion textuelle, facteur de cohérence, est aussi l'un des moteurs de l'équilibre interne du texte.

Parmi ces facteurs récurrents de cohésion sémantique, il est possible de citer la langue et les accents, mais aussi le tennis. La balle de tennis en particulier est utilisée comme métaphore de la quête d'équilibre personnel et politique. Comme illustré page 102, le bord de mer et les mouettes remplissent aussi ce rôle de facteur de cohésion, à l'échelle de la section mais aussi du roman puisque celui-ci s'ouvre et se ferme sur ces images. Le motif de la famille, surtout décliné au féminin, fait également partie de ces facteurs de cohésion fonctionnant à l'échelle du roman, tout comme les références au Strangford Lough (120) même si elles sont cataphoriques. Il en va de même pour l'allusion proleptique à la mort du petit fils de Lottie Tuttle :

She had lost her grandson to the Troubles. (121)

À la charnière du Livre I et du Livre II, le personnage de Lottie est l'un des principaux facteurs de cohésion et de cohérence du texte. Elle constitue qui plus est une figure faisant écho à celle de Mitchell : comme lui, elle est introduite par un simple pronom sujet, est associée au tennis et au jeu de fond de court et semble dégager une impression de générosité. Comme lui, Lottie s'inscrit dans l'entre-deux : elle a vécu entre les États-Unis et l'Irlande, son appartenance nationale est complexe et elle refuse généralement de choisir un camp, comme lorsqu'elle assiste à un match de tennis :

He couldn't tell what side she was supporting, if any. (119)

³ Halliday et Hasan avancent que la cohésion résulte principalement des outils linguistiques suivants: répétition, référence, substitution, ellipse, coordonnants et cohésion lexicale.

Les sonorités mêmes de son nom, Lottie Tuttle, semblent d'ailleurs indiquer un certain équilibre du fait de leur symétrie quasi parfaite.

Si cohésion, cohérence et équilibre sont assurés par la répétition et les variations sur ces motifs, ils le sont enfin par le principe même de la répétition :

McCann insisted that stories of peace should be told over and over again because peace is not a sweet, easy thing to do. (Mianowski 2014, 12)

On observe dans la section de nombreuses mentions d'un tel phénomène :

His job is to [...] reiterate what they came for. (136)
The need to proclaim again and again what has already been said. (135)

L'accumulation et la répétition, loin d'être synonymes d'enfermement, semblent ainsi constituer un socle de mémoire essentiel sur lequel une paix durable peut être construite. C'est là tout l'objet de la métaphore du silo utilisée pour évoquer le travail de Mitchell :

In the beginning he stood at the bottom in the resounding dark. Several figures gathered at the very top of the silo. They peered down, shaded their eyes, began to drop their pieces of grain upon him. Words. A small rain at first. Full of vanity and history and rancor. Clattering in the emptiness. What nobody noticed, not even himself, was that the grain kept rising, and the silo filled, but he kept rising with it, and the sounds grew different; word upon word, falling around him, building beneath him. (136-137)

La langue qui se répète et se reprend est ainsi au cœur de la stratégie d'équilibre et de la section.

Échos métalinguistiques : la langue à la charnière des négociations et du conflit

La nature, le fonctionnement ainsi que les dimensions orale et écrite de la langue s'inscrivent à la charnière des différents enjeux de l'intrigue. Ceci s'explique notamment par le fait que *TransAtlantic* met souvent l'accent sur le lien entre langue, histoire et géographie :

All the geography that went into words. The history behind every syllable. (114)

La langue reflète et exprime un sentiment d'appartenance au lieu indissociable de l'identité des énonciateurs. Les accents locaux, évoqués très fréquemment dans cette section, en témoignent également :

At first he couldn't understand the accents. The spiky consonants. Angular and hard-edged. It seemed to him like an altogether different language. They came to the microphone. He had to lean forward to try to decipher it. The small punctuations of grief. Ach. Aye. Surely.

But he soon caught on. He began to tell the difference between a Belfast and a Dublin accent, between Cork and Fermanagh, between Derry and Londonderry even. (113)

On observe donc une certaine insistance sur les différences liées à des dissonances, de temps à autre – et uniquement dans les dialogues – ponctuées de marqueurs d'irlandité, généralement « ye », « ya », « ach », ou « wee » comme par exemple pages 129 et 131. Les différences linguistiques, qu'elles soient phonologiques, syntaxiques ou lexicales, soulignent la dichotomie qui semble exister entre Britanniques et (Nord-)Irlandais :

Cookies, **or** biscuits as **they** say. (105)

He has never even been able to get the political parties together in the same room, let alone the whole situation in a single phrase. It is one of their beauties, the Irish, the way they crush and expand the language all at once, how they mangle it and revere it. How they colour even their silences. He has sat in a room for hours on end listening to men talk about words yet never mention the **one** word they want. **The maniacal meanderings. The swerves and sways.** (108)

On retrouve également cette opposition entre anglais et gaélique ainsi qu'entre anglais britannique et anglais irlandais dans un dialogue entre Mitchell et Lottie au sujet d'un lac et au cours duquel le sénateur utilise le terme *lake* tandis que Lottie parle elle de *loch* (TA, 127). Cette opposition constitue bel et bien un facteur de déséquilibre :

They are stuck now on a point of language. The British and their words. The Irish and their endless meanings. (142)

Il faut d'ailleurs noter le mimétisme du choix d'un groupe nominal composé d'une simple association [possessif + nom] pour parler des Britanniques, tandis que le groupe nominal associé aux Irlandais est plus complexe, puisqu'étoffé par un adjectif. Cette dualité reste cependant ici de surface, et cache une similitude sous-jacente :

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. (111)

Si la forme sépare, les émotions qu'elle évoque renvoient à une expérience commune qui s'avère constituer un espace de réconciliation favorable à l'émergence de l'équilibre. Ainsi que l'écrit Mianowski (2014, 3) :

It is in fact the 'joining of worlds' ([TA] 29) McCann is interested in, just as Emily Ehrlich, trying to write about the first flight over the Atlantic Ocean for her newspaper, is interested in the joining of words: 'transatlantic, trans atlas, transatlantic. The distance finally broken' ([TA] 21)

Il semble que, si difficile soit-elle à mettre en œuvre dans la diégèse, cette volonté de faire « se rejoindre les mondes » (« joining of worlds ») est justement possible en faisant « se rejoindre les mots » (« joining of words »). Par le biais de l'émotion, ces derniers pourraient ainsi créer une jonction et, ce faisant, transcender la dualité en favorisant l'ouverture d'une troisième voie, vecteur de l'équilibre tant recherché.

L'OUVERTURE COMME FACTEUR D'EQUILIBRE DURABLE ET/CAR DYNAMIQUE

Renonciation à l'équilibre parfait

Sur le plan diégétique, cette ouverture implique d'accepter de flouter la ligne entre intime et politique, privé et professionnel. Il s'agit donc de renoncer à l'équilibre parfait, presque déshumanisé, initialement promu par le protagoniste.

Le moment de bascule intervient lors d'une visite inopinée chez la sœur du chauffeur de Mitchell. C'est un peu à contrecœur qu'il accepte cette entorse à sa volonté d'impartialité, et il reste au début encore à la marge, se promenant d'abord dans la campagne, *autour* de la maison de la sœur. Il finit toutefois par se diriger vers la maison pour pénétrer au cœur de l'intime, symbolisé par les rideaux clos de la maison. C'est là que se manifeste pour la dernière fois sa peur de sembler partial.

C'est également à partir de cet épisode que les passages recourant trop à la technique du « dire » se raréfient. On assiste dès lors à un rééquilibrage puisqu'inversement, les occurrences où la narration « montre » plutôt qu'elle ne « dit » sont de plus en plus fréquentes. Le personnel vient prendre le relais du politique et joue finalement un rôle crucial dans les négociations de paix. L'espace ainsi ouvert entre personnel et public constitue un espace de dialogue, facteur d'espoir dans la quête d'équilibre.

Effets de la saillance sur le lecteur

Si la recherche d'un compromis passe par le personnel, c'est au travers de l'intégration à la narration d'épisodes anecdotiques et triviaux mais particulièrement saillants. Ils peuvent

en effet être qualifiés d'« irrégularités inattendues »⁴ (Jeffries & McIntyre 2010, 32) qui constituent des déséquilibres créateurs. Le lecteur peut dès lors s'investir plus aisément dans le texte.

C'est par exemple le cas de l'anecdote centrée sur une collaboratrice de Mitchell, Claire Curtain. Ce nom est lui-même un exemple de saillance du fait de ses sonorités dures (/k/, /t/) et de l'antinomie entre le prénom, dénotant la lumière, et le nom, évoquant l'obscurité⁵ :

One of the tea-ladies, Claire Curtain, has a **scar** on the left side of her forehead in the exact shape of a **horseshoe**. One afternoon she caught him looking at it, and she blithely told him that it was a result of a **bombing** – she was on her way to a concert in a bandstand, there was a horse regiment standing nearby; the **blast** went off, she was walking by along a tree-lined avenue, and she was **hit** in the head, left with an almost perfect shoe **mark** on her forehead, and what she remembered most of all was waking, concussed, confused by the **sight of horse hooves dangling in the trees**. (127-128)

Cette anecdote est très visuelle et donc très frappante grâce aux détails donnés et aux mots employés, mais aussi grâce au parti pris d'une phrase très longue. Ce choix, rare dans la section, vise à traduire l'impression de cauchemar interminable qui est celle du personnage. Ce sentiment est renforcé par l'absence de connecteurs logiques, mimétique du sentiment d'absurdité et d'hébétement s'ensuivant.

Le phénomène de saillance est aussi au cœur d'un passage organisé autour de la page 142 où, durant la dernière ligne droite des négociations, un paragraphe entier est consacré aux interrogations du Sénateur sur l'existence ou non d'une douche dans le bâtiment⁶. Cette idée, qui vient interrompre le fil des négociations et de la narration, est frappante puisqu'elle fixe qu'incongrue. Cette parenthèse peut traduire le besoin d'un instant de pause dans la tension des négociations comme dans la tension de la lecture, toute entière orientée vers la résolution de l'intrigue. Personnage et lecteur peuvent ainsi profiter de cet intermède pour respirer un peu. Inversement, elle peut aussi créer encore davantage de suspense puisqu'elle retarde la résolution. Elle provoque dans tous les cas une réaction chez le lecteur, qui continue par la suite à être fortement sollicité. Les employés annoncent ensuite à Mitchell qu'il y a bel et bien une douche :

They arrive back, triumphant. There is indeed a shower. (143)

⁴ Dans le texte original « unexpected irregularities » ; la traduction en français est empruntée à Sorlin 2014, 73.

⁵ Cette opposition fait écho à son visage de Janus mais aussi à la tension entre guerre et paix présente tout au long du texte.

⁶ Il faut signaler au passage le pouvoir symbolique de l'eau, souvent associée au baptême chez McCann et ainsi généralement facteur de purification, de renouveau et de dynamisme.

Ce triomphalisme semble d'autant plus décalé, voire déplacé, que le lecteur est trompé dans ses attentes. La première partie de l'énoncé pourrait en effet le conduire à l'inférence que cette allégresse est liée à la réussite des négociations ; or elle s'explique uniquement par cette satisfaction fort triviale. Cette anecdote crée la surprise et prolonge le suspense, tout en rééquilibrant l'humain et le professionnel, le mineur et le majeur.

La surprise et la saillance, si elles sont créées par les images, le sont aussi par la langue :

Foregrounding is a deviation, or departure, from what is expected in the linguistic code or the social code expressed through language; functionally, it is a special effect or significance conveyed by the departure. (Leech 2008, 3)

Cet écart de la norme, marqueur de dynamisme linguistique, traduit et met en relief la vitalité également retrouvée dans la diégèse :

Up the step he goes, **into** the drab office block. (139)

Le dynamisme thématique est renforcé par la place inhabituelle des prépositions et le rythme ainsi créé. La binarité exprimée semble dès lors stimulée par ce choix syntaxique :

He does not like to sit behind his desk **anymore**. He has **broken that territory**. He comes **out**, instead, and sits by the small table that he has set up near the **window**. (127)

Apparaissent ici aussi des exemples de saillance lexicale (« broken that territory ») qui font également écho au motif de l'ouverture (« out », « window »), motif récurrent lorsque les négociations de paix sont évoquées :

He **cracks** the **window further**. A **sea** wind. All those **ships** out there. All those **generations** that **left**. Seven hundred years of **history**. We **prefigure** our **futures** by **imagining** our **pasts**. To go back and forth. **Across** the waters. The past, the present, the elusive **future**⁷. (140)

La saillance ainsi marquée agit comme déséquilibre dynamique et créateur, et contribue donc paradoxalement à l'équilibre général de la narration. L'utilisation de la saillance, d'un écart par rapport à la norme, montre que l'ouverture d'une brèche dans laquelle l'humain (personnage ou lecteur) peut se glisser permet aussi la création d'une troisième voie. Cette dernière peut dès lors mener vers un équilibre durable.

⁷ Il faut également noter que l'ailleurs géographique suggéré par l'ouverture sur l'extérieur se conjugue ici avec un ailleurs temporel que sont l'autrefois et l'avenir ; c'est précisément dans les liens pouvant se tisser entre ces divers lieux et diverses temporalités que se manifestent les possibilités de dynamisme et de changement.

Sortie de la dualité et création d'un espace de l'équilibre dynamique et inclusif.

La dualité peut sembler source d'équilibre, comme l'indiquerait la citation de Heaney tirée de « Terminus » incluse page 108 : « Two buckets are easier carried than one ». Poussée à l'extrême, elle peut cependant se révéler facteur d'enfermement. La Loi du Talion, par exemple, est condamnée :

Retaliation... This murder too, is retaliation. Murder the murderers (140)

Parallèlement, le style semble confirmer cette volonté de sortir des oppositions binaires : les structures ternaires, déjà présentes auparavant mais de manière plus discrète, se multiplient, notamment pour parler de la paix. Cette dernière est d'ailleurs bien souvent associée au chiffre trois⁸ :

[1] We're forced to change because we're forced to remember. [2] And we're forced to remember when we're forced to confront. [3] Sixty-one children. (145)

Le troisième élément est celui qui mentionne la solution, qui se trouve être l'humain. On retrouve ce schéma à de nombreuses reprises, par exemple page 129 :

[A] [1] If they are to own it, [2] they are also the ones to lose it. [B] [1] A valuable thing. [2] Once in a thousand years. [3] Peace.

Si la dualité peut être synonyme de manichéisme ou d'enfermement dans un équilibre qui équivaldrait en fait au *status quo* ([A]), la ternarité ([B]) semblerait donc représenter la possibilité de progresser via un équilibre comptant suffisamment de jeu pour permettre d'aller de l'avant :

[A] They (1) peered down, (2) shaded their eyes, (3) began to drop their pieces of grain upon him: words. [B] (1) A small rain at first. (2) Full of vanity and history and rancor. (3) Clattering in the emptiness. [C] He stood (1) and let it sound metallic around him, until it began to pour, (2) and the grain took on a different sound, (3) and he had to reach up and keep knocking the words away to get a little space to breathe. [D] (1) Dust and chaff in the air all around him. (2) From their very own fields. (3) They were pouring down their winnowed bitterness, and in his silence he just kept [1] thrashing, [2] spluttering, [3] pushing the words away. (136-137)

⁸ La narration insiste par exemple sur le Strand 3 du Traité ; la douche, associée à la résolution du conflit, se trouve au troisième étage ; la sœur du chauffeur a trois enfants or les enfants sont présentés comme un des facteurs d'aspiration à la paix.

Dans le segment **[A]**, le troisième élément est celui qui apportera la résolution. Dans le segment **[B]**, les phrases **(1)** et **(2)** donnent l'impression que toute tentative serait vaine, alors que l'élément **(3)** décrit le son des mots trouvant un écho dans le silence, qui constituera, on le verra ensuite, un chemin vers la paix. C'est avec le segment **[C]** que le rythme ternaire, qui opposait jusque-là en **(1)** et **(2)** des facteurs du problème pour suggérer en **(3)** une solution, se transforme en véritable progression logique articulant ces trois éléments. Le même phénomène est observable au sein même du troisième élément du segment **[D]**. Ce dernier insiste sur la solution déjà suggérée en **[C] (3)** : il s'agit de laisser les sons et les voix respirer. C'est cet espace blanc, espace de jeu, qui permet de transformer la cacophonie en harmonie, tout comme le rythme ternaire instaure une progression. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la fin de la métaphore du silo se termine sur un nouvel exemple de ternarité, la troisième voie⁹ ouverte par la troisième hypothèse offrant une échappatoire porteuse d'espoir :

Three ways down from the silo. **(1)** They can fall into the grain and drown, **(2)**, they can jump off the edge and abandon it, **(3) or** they can learn to sow it very slowly at their feet. (137)

Ce jeu dans l'équilibre et dans la langue peut être associé aux « mouvements, en apparence contradictoires, d'expansion et de contraction »¹⁰ caractéristiques de *TransAtlantic* selon Mianowski (2014, §2). Cette dynamique paradoxale est d'ailleurs mentionnée dans le roman pour décrire la manière dont les Irlandais utilisent la langue : « The way they crush and expand the language all at once » (*TA*, 108).

Au creux de cette double tension (« crush and expand ») se manifeste peut-être le phénomène évoqué plus haut selon lequel « les mondes/les mots se rejoignent » (« joining of words/worlds », Mianowski 2014, 3) : c'est en se rapprochant par un mouvement de contraction (*crush*) qu'ils ouvrent de nouvelles perspectives (*expand*). Dans une section dont le rythme repose la plupart du temps sur une alternance entre une série de phrases courtes et des phrases plus longues, la contraction revêtirait la forme de ces phrases très courtes. À l'inverse, l'expansion se manifesterait dans les phrases plus longues répondant aux courtes, voire dans la prolifération de ces dernières. C'est précisément la dynamique contraction/expansion qui permet de faire émerger, petit à petit, un tableau équilibré car ouvert :

⁹ Il faut bien sûr noter à ce propos que le rôle joué par Tony Blair dans la résolution du conflit est souligné dans le roman.

¹⁰ Dans le texte original: « The apparently contradictory movements of expansion and contraction ».

[A] The rain outside still hammers down. Luggage carts hurry to and fro. He lifts a biscuit, blows the tea cool. Sunday nights to Ireland. Wednesday nights to London. Thursdays to Washington DC, at his law firm, Friday nights to New York. Sundays back out to England and Ireland again.

[B] Sometimes it feels as if there is no motion at all: thousands of miles in the decompression chamber, the same cup of tea in the same cup in the same airport lounge, the same city, the same neat car.

[C] He wonders what might happen if the plane were delayed, how easy it would be to go home.
(111)

Fond et forme vont ici de pair : le segment **[A]** traduit un mouvement de contraction totale, puisque les phrases courtes insistent sur une répétition mécanique et généralisante. Le segment **[B]** joue un rôle transitionnel : il relève toujours de la contraction sur le fond, la phrase décrivant l'ère hypermoderne où tout se ressemble et se confond en un seul et même espace-temps. Sur la forme toutefois, c'est la logique de l'expansion qui domine. Enfin, le segment **[C]** ouvre un espace d'extension totale puisque la phrase complexe évoque divers mondes possibles.

En toute logique, la section se conclut sur une phrase qui développe cet espace dans lequel non pas deux, mais plusieurs voix peuvent s'exprimer : « There is always room for at least two truths » (147). C'est la présence de la locution « at least », essentielle, qui ouvre sur cet espace de l'équilibre inclusif et dynamique enfin trouvé. Loin de constituer un point à atteindre, il forme au contraire un espace ouvert au sein duquel l'intrigue peut progresser, la langue se (dé)lier et le lecteur se projeter.

Conclusion

Du point de vue de l'intrigue comme de la réception, l'équilibre résultera donc paradoxalement de l'acceptation d'un certain déséquilibre qui viendra nourrir le texte et l'intérêt du lecteur plutôt que le miner. C'est cette ouverture qui finira par résoudre de manière satisfaisante la tension entre intention éthique de l'auteur et plaisir de lecture.

L'espace de l'équilibre qui se dessine serait-il le *yonder*, cette notion mentionnée à plusieurs reprises dans la section, notamment pages 110 et 129 ?

He heard certain phrases and allowed them to take him out over the treetops, into what the Northern Irish called the *yonder*. Immersed in the words. (110)

De cet espace mystérieux, alliant géographie et linguistique, Siri Hustvedt dit :

My father once asked me if I knew where *yonder* was. I said I thought **yonder was another word for there. He smiled and said "No, *yonder* is between here and there."** This little story has stayed with me for years as an example of **linguistic magic: it identified a new space, a middle region that was neither here nor there, a place that simply didn't exist for me until it was given a name.** [...] [*Yonder* is] one of those wonderful words I later discovered linguists call "**shifters – words distinct from others because they are animated by the speaker and move accordingly.**" In linguistic terms this means that you can never really find yourself *yonder*. Once you arrive at *yonder* tree, it becomes here and recedes forever into that imaginary horizon. [...] The fact that here and there slide and slip depending on where I am is somehow poignant to me, revealing both the **tenuous relation between words and things** and the **miraculous flexibility of language.** (Hustvedt 1998, 3-4)

Le *yonder*, dynamique et élusif par nature, évoque donc la manière dont se négocie l'espace linguistique de l'équilibre, toujours suspendu entre « ici » et « là-bas ». Il existe d'ailleurs de nombreux échos entre la notion de *yonder* et celle de suspension, toujours présente implicitement lorsque l'équilibre est invoqué¹¹. Puisqu'il semble permettre de ré-ouvrir et de dépasser la binarité ici/là, et puisqu'il rappelle par sa flexibilité les mouvements de contraction et d'expansion inhérents à la création de l'espace de l'équilibre, *yonder* ainsi pourrait constituer une manifestation de ce dernier.

Bibliographie :

Source primaire :

McCANN, Colum. 2014. *TransAtlantic*. New York: Bloomsbury. (1^{ère} édition: 2013).

¹¹ L'image immédiatement conjurée est ici bien sûr celle du funambule, figure clé de *Let the Great World Spin*, écrit par McCann juste avant *TransAtlantic*.

Sources secondaires :

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.

HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, Ruqaiya. 1976. *Cohesion in English*. Londres: Longman.

HEMON, Aleksandar & McCANN, Colum. 2003. "Conversation with Sasha Hemon". Site officiel de Colum McCann, consulté le 9 novembre 2018.

URL : <http://colummccann.com/interviews/conversation-with-sasha-hemon/>

HUSTVEDT, Siri. *Yonder*. 1998. New York: Henry Hold and Company.

LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson Longman.

LEECH, Geoffrey & M. Short. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson-Longman.

MIANOWSKI, Marie. 2014. « The Space In-Between in Colum McCann's Novel *TransAtlantic* (2013) ». *Études britanniques contemporaines* 47, consulté le 16 janvier 2018.

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

ROTGÉ, Wilfried. 1998. « Le point sur la cohésion en anglais : application à un texte de fiction ». *Anglophonia*, 4 : 181-199.

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