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

Marion Bourdeau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/593>
DOI : 10.4000/esa.593
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017
Pagination : 15-34
ISBN : 978-2-36442-079-3
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Marion Bourdeau, « Du *bodyscape* au *mindstyle* : (re)construction par le corps dans *Dancer* de Colum McCann », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/593> ; DOI : 10.4000/esa.593

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

Marion BOURDEAU
Université de Caen Normandie, ERIBIA
EA 2610/ED 558 HMPL

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 qui lui est 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 les dispositifs qui font du corps en mouvement du danseur le nœud focal du roman¹. C'est en effet ce corps qui semble coordonner la diégèse et motiver les choix narratifs et stylistiques opérés par l'auteur, lesquels aiguillonnent 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.

¹ Lara Delage-Toriel remarque ainsi: « [*Dancer*] confer[s] a central position upon the moving body, both as theme and as formal matrix » (Delage-Toriel 2015, non paginé, §5).

On s'intéressera donc à la manière dont le corps se construit, se déconstruit ou se 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 évoquent bien souvent un processus de cartographie ; ce dernier fait écho à la construction narrative d'un monde de sens et de sensations dans lequel le corps fonctionne comme réceptacle et/ou comme agent actif. Par des mécanismes miroirs, les différents styles narratifs ainsi construits influent sur la perception du lecteur et la manière dont il (re)construit le sens du texte, qui prend ainsi corps.

Construction du paysage corporel (*bodyscape*)

Construction d'un monde de sensations appréhendé par le corps

La narration, caractérisée par l'importance cruciale donnée aux perceptions et aux sensations, 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 dans lequel Rudi est réflecteur, ou centre déictique, et se retrouvera dans les passages dont Rudi adulte assure la narration. Ces segments à la première personne du singulier relèvent d'un genre difficilement identifiable : s'agit-il d'un journal intime ? De notes qu'il s'adresse à lui-même ? De fragments romanesques prenant la forme d'un monologue intérieur ? Le roman n'offre pas de réponse tranchée mais il convient de noter que les sens, en plus de jouer leur rôle naturel dans l'appréhension immédiate de l'espace environnant, renvoient le protagoniste dans un passé toujours prêt à refaire surface² :

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)

² Dans l'intégralité du présent article, tous les caractères gras et tous les italiques sont ceux de l'auteur.

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 :

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* (1³) (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**. (213)

Outre les nombreuses références lexicales aux différents sens, on notera ici l'accumulation de formes en -ING qui, grâce à l'effet de visualisation accrue liée à la répétition visuelle de la terminaison, miment la frénésie de mouvement rythmant la vie du protagoniste tout en convoquant une image mentale présentée *in medias res* dans laquelle le lecteur est plongé instantanément. On remarquera également le double chiasme autour de *fucking* (1), qui met littéralement l'acte sexuel au cœur du passage. Conséquence de cette sensorialité très forte, le corps s'insinue partout dans le discours de Rudi :

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)

Le corps est donc montré sous un 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 plane l'ombre de la mort et de la décomposition ou déconstruction progressive du corps. Seuls les corps des danseurs semblent aller à contre-courant de cette tendance. Cependant, à mesure que la narration avance, même ces personnages voient leur corps les trahir peu à

³ Dans l'intégralité du présent article, les numéros insérés dans le texte source sont ceux de l'auteure et signalent les segments ensuite analysés dans le corps de l'article.

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 généralement concentrés sur les efforts faits pour améliorer ses performances :

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) (99)

La vitalité de la prose imite ici celle du corps et du personnage grâce à l'enchaînement rapide d'idées, aux phrases exclamatives, aux verbes d'action à connotation positive (1), aux noms dénotant le mouvement et la force (2), ainsi qu'à la reprise anaphorique de *out* (3) qui déploie un crescendo renforcé par le sens du mot pour transcrire un mouvement toujours plus expansif qui va jusqu'à transfigurer les objets inanimés (4). Lorsque le corps commence à le trahir, le protagoniste comme la narration s'en trouvent quelque peu ralentis mais ces effets s'estompent d'abord assez rapidement :

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!) (219)

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 du rythme du texte ; les phrases exclamatives ont disparu et aux noms à connotation positive a succédé le champ lexical de la douleur et de la blessure. Les rares verbes d'action, quant à eux, 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 :

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. (303)

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 Rudi en vient à être finalement entièrement défini 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)

L'antonymie thématique des deux segments ainsi que l'effet de symétrie articulé par *and* (1 et 2) au sein de chacun miment la pirouette finale de Rudi et semblent indiquer que la boucle est bouclée, le texte ayant achevé son orbite autour du danseur tout en s'étant efforcé de traverser le spectre de ses contradictions et dualités.

Rudi affirmera à plusieurs reprises que son identité personnelle se confond parfaitement avec son identité professionnelle, lorsqu'il affirme : « *I am a dancer, I live to dance. That is all* » (164; les italiques sont celles de l'auteur) », ou encore, « It is dance, and dance only, that keeps me alive » (163-164). Ceci est profondément subversif puisque les Soviétiques lui demandent de se définir uniquement comme patriote tandis que lui se définit comme corps dansant. Son corps lui sert d'ailleurs d'instrument lui permettant d'exprimer une personnalité 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 tout aussi 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** on stage 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 lexique utilisé dénote une forte intensité et 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, 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 vie à un paysage qu'il crée avec et dans son corps, un paysage corporel (*bodyscape*) 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 paysage corporel, qui est, à l'échelle diégétique, un produit du style corporel (*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 paysage mental (*mindscape*), ainsi défini par l'*Oxford English Dictionary* (entrée « *mindscape* ») :

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 corporel que Rudi s'est créé et dans lequel il évolue.

Du *bodyscape* au *mindscape* via le *mindstyle*

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 (2007, 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 paysage mental (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 psyché 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 de la variété des techniques esquissant le *mindstyle* de Rudi :

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.) (182)

Les paragraphes s'enchaînent sans que le narrateur n'explicite un quelconque lien logique entre eux, alors même qu'ils traitent de sujets et de moments tout à fait différents. Chacun 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 que le lecteur semble devoir être capable d'identifier (1), voire des articles définis 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 l'alternance de phrases tantôt longues et marquées par les accumulations afin de traduire la frénésie qui l'anime souvent (4), tantôt courtes et parfois également marquées par des structures binaires pouvant évoquer une pause (5), voire un certain équilibre (6).

Appositions et coordinations en *and* ou *but* abondent, si bien que les phrases sont rarement excessivement longues ou articulées de manière complexe. Se pose alors 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 ? Une impression de rapidité et d'énergie de la pensée et de la voix est ainsi créée, renforcée ponctuellement par les exclamatives mais aussi par les nombreuses références culturelles incidentes ainsi que par la fluidité des associations d'idées. Ici, par

exemple, l'image d'Erik dormant lui évoque *Song of a Wayfarer*⁴ avant que son attention ne se reporte sur son compagnon. De manière similaire, les souvenirs évoqués et ramenés au premier plan du paysage mental 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 ; les dernières lignes du passage reproduit ci-dessus évoquent la figure du célèbre danseur Nijinski et les images du saut et de la suspension qui semblent obséder Rudi. Cette conjonction permet en effet de mêler immobilité et mouvement, et cette figure fait probablement écho à la position de Rudi, lui-même constamment dans l'entre-deux. Cette même figure est mentionnée à de nombreuses reprises dans les passages narrés de son point de vue (voir par exemple p. 99, p. 173 puis à nouveau p. 182⁵), avec notamment deux autres occurrences où les parenthèses viennent là encore mimer dans le texte la suspension évoquée par la diégèse. Cette suspension visuelle du flux de la narration représentée par les parenthèses se double, dans l'extrait précédemment cité ainsi que d'une vingtaine de pages plus loin, d'un décalage de la marge du texte :

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 paysage mental, du point de vue du lecteur, il agit comme révélateur de ce paysage mental et permet de construire une personnalité, une identité au personnage. Cette identité étant, on l'a vu, entièrement définie par la

⁴ Les *Chants d'un compagnon errant* de Mahler que Noureev créa en 1971, soit une petite dizaine d'années après que Rudi évoque ce moment au début des années 60.

⁵ « *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) ; « (Perhaps one should die in the middle of a dance, **en l'air**, have the performer auctioned, frozen, sold to the highest bidder) » (173) ; « 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).

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 paysage corporel et le paysage mental de Rudi, cette primauté se ressent notamment dans les métaphores conceptuelles employées, ces dernières étant l'un des outils privilégiés 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).

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, présentées 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)

L'image évoquée est particulièrement saillante dans le sens où l'on peut la qualifier d'« irrégularité inattendue »⁶ mise en relief (*foregrounded*⁷) par la collocation d'idées inhabituelle entre danse et

⁶ La notion d'« unexpected irregularities » est définie par Jeffries et McIntyre (2010, 32) ; on emprunte ici la traduction proposée dans Sorlin 2014, 73.

⁷ Voir la définition de Leech : « 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).

ciseaux. A cet écart caractéristique 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, la dureté des sonorités de *scissor blade* font là encore écho au sens, de même que le son tranchant des sifflantes /s/ et /z/, évocatrices des lames du ciseau mais aussi des jambes de la danseuse. La symétrie sifflante/voyelle/sifflante de la première syllabe de *scissor* /sɪz/ 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. Le lexique utilisé pour parler de la danse convoque presque toujours des notions ou images saisissantes. Le champ lexical du feu en particulier est fréquemment employé pour décrire la danse et contribue à faire comprendre au lecteur qu’il s’agit là de la seule passion qui le brûle, comme p.172 : « The perfection is not so much in the performance as in the journey towards it. This is the joy. You must **burn!** ».

Ce *mindscape* complexe et contrasté influence nécessairement la perception, la sympathie et l’empathie du lecteur, ce dernier étant parfois conquis, parfois rebuté. Cette ambivalence, partie intégrante du travail narratif, complique le travail d’un lecteur déjà fort sollicité par un texte dont la construction fragmentée paraît au premier regard ne répondre à aucune logique particulière.

Le texte comme corps à reconstruire

Esthétique de la déconstruction

En écho à la fragmentation du corps et de l’identité, le corps du texte lui-même est tout sauf linéaire et unitaire à l’échelle macro du roman. La chronologie est globalement respectée et l’on suit les personnages qui vieillissent, bien qu’il soit possible d’observer 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, débute entre l’année 1961 et l’année 1963. Il existe donc une certaine déconstruction de la chronologie narrative à laquelle 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 (*deictic push*⁸), narrations intradiégétiques à la première ou deuxième personne du singulier ou du pluriel à focalisation interne, etc. Pour Cahill (2012, 99), le choix de cette forme polyphonique fait écho à l'idée de Derrida selon laquelle tout texte chorégraphique est nécessairement choral⁹. Cahill rappelle d'ailleurs 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.

Dancer est bien un « texte qui danse » et entraîne le lecteur dans la danse en l'obligeant à s'adapter aux différents narrateurs et à leurs points de vue parfois convergents, parfois divergents. A cette multitude de voix s'ajoute la multiplication des formes au sein d'un collage composé de 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 : ainsi la couverture et la page suivante représentent-elles 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 d'un large spectre de personnages secondaires qui prennent de l'importance. Ce phénomène provoque une « déconstruction » de l'attention du lecteur mais aussi des oppositions classiques objet saillant/toile de fond, théorisée en *Gestalttheorie* sous le nom de *figure/ground*¹⁰, ou encore mode majeur/mode mineur, et c'est

⁸ Les plongées déictiques interviennent lorsque le point de vue, ancré dans la conscience du narrateur, change pour s'ancrer ponctuellement dans la conscience d'un personnage ; le mouvement inverse est qualifié de « retrait déictique » (*deictic pop*). Voir Stockwell 2002.

⁹ Voir Derrida 1992, 106.

¹⁰ 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 » ; mais aussi, à la même page : « An element is said to be the figure when it becomes more salient than others that, as a

notamment en cela que le texte chorégraphique « remet l'arrière-plan en avant » (« refigures the ground » pour reprendre la formule de Cahill citée ci-dessus). Ceci s'applique aussi au monde du discours : le roman décrit explicitement 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 impose au lecteur de construire 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.

Le lecteur comme agent de reconstruction du texte

Le lecteur doit notamment décoder les très nombreuses références implicites 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 proposée, si bien qu'il incombe au lecteur de faire une inférence afin de comprendre 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. Une dizaine de pages après la première mention de Margot, dont le lecteur devra inférer qu'il s'agit de Margot Fonteyn, intervient ainsi un segment narré à la première personne par un personnage féminin. Si l'identité de cette narratrice est confirmée plus tard, le lecteur doit aussi au début chercher les indices lui permettant de l'identifier : il s'agit d'une des rares personnes que Rudi respecte et envers

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).

qui il est particulièrement attentif (« Rudi has anticipated her desires », 187), et 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 évidentes à comprendre pour le lecteur. C'est notamment le cas lorsqu'interviennent pour la première fois des narrateurs ou réflecteurs n'ayant jamais été mentionnés auparavant, et lorsque que les sections précédentes ou suivantes ne contiennent pas d'indices permettant de les identifier au premier abord. Les chapitres 3 et 4 du livre I illustrent particulièrement ce cas de figure.

La composition à première vue déconstruite du roman fait donc elle-même écho à la fragmentation ou déconstruction du corps et de l'identité. Toutefois, de la même manière que ces derniers se reconstruisent sous les yeux du lecteur, finissent par affleurer des indices et/ou des éléments récurrents qui aident à établir 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 plusieurs 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 créer une impression de plus grande intimité ; en effet, ce sont ceux où le lecteur peut observer Rudi de très près et ainsi se sentir le plus proche de lui. 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, de manière toujours implicite, mais avec suffisamment d'indices¹¹ pour que le lecteur finisse par s'y retrouver. La pelote emmêlée du texte se ré-

¹¹ 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 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 » indiquent 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).

agence ainsi en une composition lisible dont le déchiffrement, de prime abord perçu comme une difficulté, va devenir source de plaisir pour le lecteur.

Ce dernier, sollicité par la composition du roman et par les choix narratifs évoqués ci-dessus, l'est aussi émotionnellement, voire physiquement. Au niveau diégétique, le danseur, véritable *figure* ou 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 :

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**[.] (240-241)

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 choix¹² 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 causés par les mécanismes liés aux neurones miroirs :

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. (Gallese 2010, 2)

¹² 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.

Ce lien entre phénomènes physiques et cognitifs joue ainsi un rôle dans les relations interpersonnelles selon Majola-Leblond 2015, 308 :

The intimate intertwining of mind and body brought to light by the discovery of mirror neurons [...] irretrievably undermines the frontier between self and other, between reality and imagination/fiction.

Les phénomènes d'empathie sont par conséquent renforcés par cette frontière floutée entre le soi et l'autre :

[The existence of mirror neurons] tends to foreground a conception of empathy anchored in biology, thereby echoing the phenomenological conception of intersubjectivity as intercorporeity (as developed by Merleau-Ponty and Ricoeur in particular). (Majola-Leblond 2015, 308)

La « simulation incarnée » liée à l'intersubjectivité et à l'intercorporéité est particulièrement active lors de la réception d'œuvres d'art, quelle que soit leur nature, selon Gallese (2010, 2) :

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.

et Gallese et Wojciehowski (2011, 9) :

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 comme 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 dans celle de Rudi. Le spectateur lui-même fait en effet l'expérience de cette intersubjectivité

passant par l'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 : « Colum McCann's writing engages the human body in the literary process, both as sensitive and sense-making entity » (Delage-Toriel 2015, non paginé, §23).

Du reste, c'est cette implication physique particulière du lecteur qui le pousse à donner corps au texte grâce à la simulation incarnée mais aussi aux processus de reconstruction de la cohérence et du message du texte. Ce dernier resterait ainsi aussi fragmenté qu'à première vue si le lecteur ne jouait pas son rôle d'agent de reconstruction.

Conclusion

Au diapason de la déconstruction de l'identité narrée dans la diégèse, *Dancer* constitue donc un paysage romanesque (*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 du fond comme de 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 style corporel (*bodystyle*) de Rudi – crée un paysage corporel (*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 paysage mental (*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 s'approprie tout ou partie du texte en l'incorporant et en l'assimilant.

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. Lecteur et texte interagissent ainsi constamment, se créant et partageant ainsi de nouvelles spatialités en constante (re)construction.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

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

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.

DELAGE-TORIEL, Lara. 2015. « “In difficulty is ecstasy”: physical experience at the limits in Colum McCann’s *Dancer* and *Let the Great World Spin* ». *Angles: French Perspectives on the Anglophone World 2. New Approaches to the Body*. <http://angles.saesfrance.org/index.php?id=471>, consulté le 28 décembre 2015.

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

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

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.
<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/693431/13118857/1310246062563/BOOK.pdf?token=pzqQP9kLwCdsT9ICLmzPF0gmyE%3D>, consulté le 30 mai 2017.

GALLESE, Vittorio & Hannah Wojciehowski. 2011. « How stories make us feel: toward an embodied narratology ». *California Italian Studies* 2.1.

<https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2#main>, consulté le 2 août 2015.

JOBERT, Manuel. 2014. « Figure and ground in *House of Mirth* – a cognitive approach ». *Cercles* 32 : 63-75.
<http://www.cercles.com/n32/jobert.pdf>, consulté le 24 juillet 2015.

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

LEECH, Gregory & Mick SHORT. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow : Pearson-Longman.

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

MAJOLA-LEBLOND, Claire. 2015. « Empathy, mirror neurons and the subversion of certitude: political writing and creative reading in short stories by Bernard Mac Laverty, William Trevor and Colum McCann ». In B. CARDIN et A. SLABY (dir.), *Etudes Irlandaises – Enjeux contemporains en études irlandaises – In Memoriam Paul Brennan*, 40.1 : 305-324.

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

PILLIERE, Linda. 2013. « Mind style: deviance from the norm? ». *Etudes de Stylistique Anglaise* 4 : 67-78.

SEMINO, Elena. 2007. « Mind style twenty five years on ». *Style* 41.2: 153-172.

SORLIN, Sandrine. 2014. *La Stylistique anglaise. Théories et pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

STOCKWELL, Peter. 2002. *Cognitive Poetics, An Introduction*. Londres, New York : Routledge.