



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

9 | 2014

**Coincidences / Circulating towards and across the
British Isles**

Coïnci-danse avec la ville : *Let the Great World Spin* de Colum Mc Cann

René Alladaye



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6085>

DOI : 10.4000/miranda.6085

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

René Alladaye, « Coïnci-danse avec la ville : *Let the Great World Spin* de Colum Mc Cann », *Miranda* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6085> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.6085>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Coïnci-danse avec la ville : *Let the Great World Spin* de Colum Mc Cann

René Alladaye

- 1 De prime abord, il n'apparaît pas très difficile de proposer du dernier roman de Colum Mc Cann, *Let the Great World Spin* (2010), une lecture adossée la notion de coïncidence : l'omniprésence de cette thématique dans le récit est manifeste. Presque trop manifeste serait-on tenté d'ajouter, car la question se pose immédiatement de savoir comment on peut en offrir une lecture cohérente et synthétique qui évite les écueils du catalogue. Après réflexion, il m'a semblé qu'une manière de procéder — évidemment pas la seule — pourrait être de prendre appui sur un ouvrage de Clément Rosset intitulé *Impressions Fugitives*. Ce livre se rattache à la longue exploration que Rosset fait du thème du double, et analyse ce que le philosophe appelle les « doubles de proximité », à savoir trois phénomènes qui accompagnent notre vie quotidienne : l'ombre, le reflet et l'écho. Ma démarche va donc consister à traiter la coïncidence comme une notion convoquant chacun de ces doubles de proximité pour s'y déployer et en jouer : la coïncidence sera comprise et définie dans les pages qui suivent comme un événement dans lequel on perçoit l'ombre, le reflet ou l'écho d'un événement précédent.
- 2 Pour ce faire, je diviserai ma lecture en trois étapes montrant que *Let the Great World Spin* peut être envisagé successivement comme une danse avec l'ombre et avec les ombres — danse souvent macabre — , une danse avec le reflet dans laquelle les jeux de miroir sont légion, une danse avec l'écho, enfin, qui nous ramène au principe même de la composition du roman ainsi qu'au rôle central qu'y joue l'intertexte par lequel il ne semble pas exagéré de soutenir que se définit l'identité même d'écrivain de Colum McCann.

1. Danse avec les ombres

- 3 Il semble peu nécessaire de définir l'ombre, mais une reprise rapide des distinctions qu'opère Rosset n'est pas inutile :

L'ombre se comprend en trois principaux sens, tout comme *skia* en grec et *umbra* en latin. En un premier sens, l'ombre est, comme le résume le dictionnaire Robert, une zone sombre créée par un corps qui intercepte les rayons d'une source lumineuse. [...] En un second sens dérivé du premier, l'ombre se définit par apparence opposée au réel. En un troisième sens, l'ombre se dit de l'âme des morts séparée de son corps, enterré ou disparu, et qui continue à errer sur la terre dans l'attente d'une retrouvaille avec son corps absent, peuplant ainsi le royaume des ombres errantes, décrit de manière saisissante dans le chant XI de l'Odyssée d'Homère... (Rosset 23)

- 4 Les jeux d'ombres, au sens propre du terme, sont fréquents dans le texte. On les trouve à l'œuvre dès la première scène du roman dans laquelle tout s'inscrit dans une tension entre ombres et lumières :

Those who saw him hushed. On Church Street. Liberty. Cortland. West Street. Fulton. Vesey. It was a silence that heard itself, awful and beautiful. Some thought at first that it must have been a trick of the light, something to do with the weather, an accident of shadowfall. (*Let the Great World Spin*, [2009] New York, Bloomsbury, 2010, 3)

- 5 Le premier contact du narrateur du premier chapitre avec la rue du Bronx dans laquelle travaillent les prostituées auxquelles son frère vient en aide constitue un autre exemple fondateur. Cette rue est un théâtre d'ombres:

- 6 On one side was a row of High — rise tenements behind a chain — link fence. Parts of the fence were topped with razor wire. On the other the expressway: the ligh — streak of cars zipping above. Below, by the underpass, a long line of women. Cars and trucks were pulling into the shadows. He women struck bizarre poses. They wore hotpants and bikini tops and swimsuits, a bizarre city beach. *An angled arm, in the shadowlight reached the top of the expressway. A stiletto climbed to the top of a barbed — wire fence. A leg stretched half the length of a city block.* (24 ; c'est moi qui souligne)

- 7 Et les prostituées qui peuplent cet espace, conscientes elles-mêmes des possibilités qu'y offre la distribution inégale de la lumière, jouent de ces ombres : « She stood on the lit side of the street and waited underneath the parasol. Every time a car went past she lowered and raised it, making herself into a little planet of light and dark. » (24).

- 8 L'ensemble du roman est ainsi placé sous le signe d'une triple ombre portée. Celle, d'abord, du funambule sur la ville au petit matin, présente dès la scène d'ouverture dans laquelle des dizaines de new yorkais fixent un point pratiquement invisible, un homme juché au sommet d'une des tours du World Trade Center et dont ils ignorent encore qu'il s'apprête à traverser sur un fil l'espace qui sépare les deux gratte-ciel. Même si le nom de Philippe Petit n'est jamais cité dans le roman, cet épisode central est lui-même l'ombre portée littéraire d'un événement réel, car cette traversée du 7 août a vraiment eu lieu, et fut accomplie, de façon totalement clandestine cela va sans dire, par le funambule français¹. Cette traversée, l'un des personnages du roman y voit « the intersection of a man with the city » (103), un moment où l'homme et la ville *coïncident* pour faire, de l'espace urbain, à travers cette réappropriation si particulière de son architecture, le lieu de l'art : « the city as art » (103).

- 9 La troisième ombre, on l'aura deviné, est celle, immense et sinistre, des tours jumelles et du 11 septembre 2001. Cette affirmation pourrait de prime abord sembler paradoxale dans la mesure où l'action du roman se situe, pour l'essentiel, bien avant cette date. Son cadre, en fait, n'est pas la destruction des tours, mais bien leur création, car Philippe Petit effectua sa traversée alors que les tours n'étaient pas encore inaugurées et que leur construction s'achevait à peine.

- 10 Ce constat simple permet de commencer à saisir la nature de la démarche de Mc Cann. Il revient sur cette traversée qui fit la une des journaux dans le monde entier et constitua symboliquement l'acte de naissance des tours jumelles pour la mettre implicitement en opposition avec leur abolition dans la dernière partie du roman dont l'action se déroule en octobre 2006, cinq ans après leur chute. Si la chose est donc moins immédiatement apparente que pour d'autres romans américains récents (on pensera notamment à *Incredibly Loud and Extremely Close* de Jonathan Safran Foer, à *Falling Man* de Don DeLillo, ou encore à *The Good Life* de Jay Mc Innerney), *Let the Great World Spin* participe bel et bien d'une tentative pour faire le deuil du traumatisme du 11 septembre. Les deux moments sont d'ailleurs mis en coïncidence dans la photographie qui apparaît à la page 237. Cette photographie, que Mc Cann attribue à l'un des personnages mais dont l'auteur se nomme en réalité Vic DeLuca, date effectivement du 7 août 1974. Elle n'a fait l'objet d'aucun trucage et prend pour le spectateur du début du 21^e siècle un sens très particulier que formule Jasslyn, le personnage central de la dernière partie du livre :

The photo was taken the day her mother died — it was one of the reasons she was attracted to it in the first place: the sheer fact that such beauty occurred at the same time. [...]

A man high in the air while a plane disappears, it seems, into the edge of the building. One small scrap of history meeting a larger one. As if the walking man were somehow anticipating what would come later. The intrusion of time and history. *The collision point of stories*. We wait for the explosion but it never occurs. The plane passes, the tightrope walker gets to the end of the wire. Things don't fall apart. (325 ; c'est moi qui souligne)

- 11 « The collision point of stories » : point de rencontre, de coïncidence, d'une double coïncidence, même. La première réside dans le fait que l'exploit du funambule se produit le jour même où disparaît la mère du personnage (Jasslyn est l'une des deux filles de Jazzlyn, la prostituée tuée dans l'accident de voiture du premier chapitre). La seconde repose sur la manière dont la photographie réunit l'homme qui a véritablement révélé au monde l'existence des tours jumelles et un avion qui ressemble à s'y méprendre à ceux qui les ont détruites. Cela tient de l'évidence, mais une grande part de la force de cette seconde coïncidence, et ce qui la distingue radicalement de — et en même temps la lie étroitement à — la première, tient au fait ironique que le « collision point » évoqué dans le texte n'implique justement aucune « collision » au sens propre du terme. Paradoxalement, cette seconde coïncidence se fait d'autant plus frappante que les choses *ne coïncident pas*, ou plutôt ne coïncident qu'à condition que le lecteur la lise en comprenant, dans le même temps où prend forme dans son esprit la promesse que semble faire la photographie du rapprochement fatal entre l'avion et la tour, qu'il n'y eut d'autre collision ce matin-là que celle dans laquelle fut prise la camionnette où Jasslyn a trouvé la mort.

- 12 *Let the Great World Spin* n'est pas seulement un roman de l'ombre. C'est aussi un roman *des ombres* dans lequel la mort est omniprésente. Elle guette dès l'ouverture du roman le funambule dont la chute semble-t-il inévitable et paraît bel et bien se produire :

The posture of a diver. And then they saw it. The watchers stood, silent. Even those who had wanted the man to jump felt the air knocked out. They drew back and moaned.

A body was sailing out into the middle of the air.

He was gone. He'd done it. Some blessed themselves. Closed their eyes. Waited for the thump. The body twirled and caught and flipped, thrown around by the wind.

Then a shout sounded across the watchers, a woman's voice: God, oh God, it's a shirt, it's just a shirt. (7)

- 13 Et, en jouant un peu sur les mots en français, le moment semble propice pour établir un lien entre coïncidence et chute, la coïncidence étant elle-même aussi une manière de chute, ce qui *tombe* au même moment. Le funambule ne tombera pas, mais la mort n'en est pas moins centrale dans le roman. Elle constitue même l'origine d'un paradoxe narratif qui veut que deux de ses personnages centraux — Corrigan le prêtre et Jazzlyn la prostituée — disparaissent dès la fin du premier chapitre, tués dans l'accident de la circulation évoqué plus haut.
- 14 A partir de cette disparition, le roman se structure de manière double sur le plan temporel, faisant de ce moment de l'accident un pivot. Sa dynamique est en premier lieu rétrospective, reconstitution des trajectoires respectives de ces personnages et de la manière dont les trames se croisent, comme pour tisser le texte. Mais elle est aussi prospective, montrant comment leur mort influe sur le devenir de personnages qu'ils peuvent n'avoir jamais rencontrés (on pense par exemple à Lara, la jeune artiste qui se trouve dans l'autre voiture impliquée dans l'accident, et dont la vie s'en trouve bouleversée). Corrigan et Jazzlyn sont donc, pour citer Pascal Quignard, les « ombres errantes » du roman, ses fantômes. Ils en sont aussi les deux piliers, les tours jumelles, évoluant dans un décor où, comme on l'a dit, les tours du World Trade Center sont elles-mêmes devenues des ombres au moment où le roman se referme.
- 15 C'est donc pour une part la disparition des deux personnages centraux qui donne au roman son élan, et le motif de la mort réapparaît dans tous les chapitres. La liste des victimes est longue, qu'il s'agisse de la mère des frères Corrigan, de leur père un peu plus loin dans le récit, du fils de Claire et des trois fils de Gloria, tous tués au Vietnam, de Tillie Henderson suicidée dans sa prison, sans oublier, sur un plan symbolique, la mort politique de Richard Nixon puisque l'action du se déroule au moment de sa démission. Cette chute spectaculaire suggère déjà que le roman peut se lire comme un instantané d'histoire des Etats-Unis : *Let the Great World Spin*, autant qu'une danse avec les ombres, est une danse avec les reflets, un roman miroir.

2. Danse avec le reflet : le roman miroir

2.1 Le roman comme miroir

- 16 Comme le souligne Clément Rosset, traiter du reflet constitue la suite logique d'une réflexion sur l'ombre :
- Evoquer le reflet est évoquer l'ombre. Ces deux formes de « réflexion » sont voisines et d'ailleurs souvent confondues. [...] On peut dire que le reflet est comme un reflet en positif (il dédouble l'objet reflété), l'ombre comme le reflet en négatif (il obscurcit l'objet ombragé). [...] Mais il est aussi manifeste que la duplication visuelle du reflet diffère de la quasi-occultation visuelle de l'ombre : celle-ci figure un début d'évanouissement de l'objet qu'elle accompagne, alors que le reflet en figure plutôt l'insistance. (Rosset 47)
- 17 *Let the Great World Spin* est un roman que la multiplicité de ses narrateurs incite à qualifier de choral. Le choix d'une telle structure peut sans doute s'expliquer de différentes manières, mais il semble que l'une de ses causes réside dans une tentation naturaliste qui anime indéniablement McCann. Comme Balzac, il veut, à sa manière, faire concurrence à l'état-civil. Mais où Balzac s'était donné l'espace des cent trente-

sept œuvres que compte la *Comédie Humaine*, McCann ne s'accorde que l'espace d'un roman. Dans un entretien accordé après la publication de *Dancer* (entretien, *Stinging Fly Magazine*, 2003), il révèle que son objectif était à l'origine d'écrire un roman faisant intervenir plus d'une centaine de narrateurs différents, et dans lequel tous les pays du monde se trouveraient cités. L'idée, un peu folle, fut abandonnée, mais cette tentation de restituer une totalité n'a pas disparu. *Dancer* faisait voyager le lecteur sur les traces de Rudolph Nouréiev d'Ufa, petite ville d'Union Soviétique, à New York en passant par Leningrad Paris et Londres. Dans *Let the Great World Spin* le périple est de prime abord plus modeste puisque le récit ne nous mène que de Dublin à New York et retour. Mais l'objet, on le comprend, est ici d'offrir un reflet de la société américaine du début des années 1970.

- 18 *Let the Great World Spin* est en quelque sorte le miroir que Stendhal souhaitait promener le long du chemin. Ce miroir restitue d'abord une topographie, ou plutôt des topographies. Celle de Dublin, dans le premier chapitre du premier livre qui retrace l'enfance irlandaise du narrateur et de son frère et constitue l'occasion de nous faire découvrir Dublin et ses paysages :

Our house on Sandymount looked out to the bay. We had a short driveway full of weeds, a square of lawn, a black ironwork fence. If we crossed the road we could stand on the seawall and look a good distance across the bay. A bunch of palm trees grew at the end of the road. They stood, smaller and more stunted than palms elsewhere, but exotic nonetheless, as if invited to come watch the Dublin rain. Corrigan sat on the wall, banging his heels and looking over the flat strand to the water. [...] The tide crept in and the water swelled at his feet. In the evenings he walked up the road past the Martello Tower to the abandoned public baths where he balanced on top of the seawall, arms held wide. (12)

- 19 Mais l'essentiel du roman se déroule à New York et amène le lecteur à arpenter la ville, du Bronx à Park Avenue, notamment au chapitre 3 du Livre 3 qui se structure comme un aller et retour constant entre le passé de Gloria, son enfance dans le Sud, ses mariages successifs, et le présent, sa déambulation à travers la ville :

I went straight up on Park and made it to 116th Street, at the crosswalk, and had begun to ponder just how exactly I was going to make my way across the river. There were always the bridges, but my feet had begun to swell and my shoes were cutting the back of my heels. [...] I tried adjusting my stride, but the flaps of skin were beginning to come away. Each step dug a little deeper. I had a dime for the bus and a token for the subway but I had insisted to myself that I'd walk, that I'd make it back home under my own steam, one foot after the other. So I kept on north. The Streets of Harlem felt like they were under siege — fences and ramps and barbed wire, radios in the windows, kids out on the sidewalks. (306)

- 20 Les reflets que nous renvoie le roman sont aussi de nature historique. Une rapide évocation du conflit irlandais se fait jour au début du Livre 1. Il y est question des attentats perpétrés à Dublin et Monaghan le 17 mai 1974². Ce sont ces attentats qui conduisent Ciarran Corrigan, le narrateur du premier chapitre, à quitter Dublin pour rejoindre son frère à New York. Cet exil vers le théâtre principal de l'intrigue conduit à la production d'un instantané de la société américaine en août 1974. Le moment, bien sûr, n'est pas choisi au hasard. Il se situe le jour de la marche du funambule, mais aussi à un moment critique de l'histoire américaine.
- 21 Le roman nous renvoie le reflet de l'Amérique politique de l'été 1974, marquée par la démission de Nixon à la suite du scandale du Watergate. Elle intervient le 8 août 1974, au lendemain de la marche de Philippe Petit, mais est évoquée dès le début du roman

(certains badauds imaginent que le funambule est en fait un manifestant qui veut accrocher au sommet de la tour une banderole portant le slogan : « Nixon out now »), et réapparaît, effective cette fois, dans le journal que lit Lara au chapitre 3 du premier Livre. Cette Amérique, c'est celle qui se débat encore avec la guerre du Vietnam, elle aussi présente dès les premières pages (où le narrateur imagine que la banderole, plutôt que la démission du président, pourrait concerner la guerre) et intervenant de manière répétée à travers les personnages de Claire et Gloria dont les fils ont été tués au combat. Une Amérique en mutation sociale (l'Amérique du women's lib, évoqué au deuxième chapitre du Livre 1) autant que technologique (le chapitre intitulé « Etherwest » fait allusion aux premiers balbutiements, dans la Silicon Valley, de ce qui deviendra l'internet). Le roman offre enfin le reflet d'une Amérique culturelle : celle qui se rend aux spectacles de Richard Pryor et rit encore aux gags de Lenny Bruce, mais aussi celle qui lit Wallace Stevens et vibre aux accents de la poésie d'Allen Ginsberg. La chronique d'une disparition annoncée, d'un passage vers les ombres est contrebalancée par le « reflet en positif » de Rosset : le roman, en même temps qu'il évoque la *disparition* des tours, fait reposer une partie de sa dynamique sur la *manifestation* de l'Amérique.

2.2 L'ironie du miroir

- 22 Si la notion de reflet joue un rôle important dans le roman, c'est aussi parce que les miroirs y apparaissent régulièrement, dans lesquels nombre de personnages se mirent au fil des pages. Mais ces miroirs sont souvent là pour dire au lecteur que le reflet que l'on perçoit de soi-même ou d'autrui est déformé. L'un des noms de guerre dont s'affuble Tillie Henderson, la prostituée, est Rosa Parks. Pourquoi Rosa Parks ? Parce que, comme elle, Tillie se voit comme une pionnière de la cause noire : « I was the first nigger the first nigger absolute regular on that stroll. They called me Rosa Parks. » (201). L'ironie est évidente lorsque l'on sait quel symbole représente Rosa Parks. Le nom d'une figure constituant l'emblème d'une résistance à l'oppression devient le surnom d'un personnage qui est l'image même de l'aliénation. Et même si Tillie n'est pas dupe, et qu'il s'agit dans sa bouche d'une plaisanterie, le goût en est un peu amer.
- 23 Ce caractère ironique du reflet se retrouve, sous une autre forme, dans le chapitre d'ouverture puis dans le deuxième chapitre du Livre 1 et dans le 2^e chapitre du Livre 2. On y voit les spectateurs bouche-bée devant le spectacle du funambule, et il s'agit ici d'une manière d'ironie dramatique puisque, comme on l'a vu plus haut, le lecteur de McCann ne peut s'empêcher de lire cette scène à l'aune de son reflet cruel de septembre 2001 : images, vues et revues, de ces passants qui, au pied des tours, voient les avions s'encastrent dans les bâtiments, puis un certain nombre de personnes se précipiter dans le vide. De la même manière, il est difficile de lire la description des évolutions d'un hélicoptère qui survole Manhattan le matin du 8 août sans penser encore aux avions du 11 septembre : « Higher still, a weather helicopter executed a dipping turn over the Hudson. » (5). Comment ne pas voir dans ce virage de l'hélicoptère, le reflet de celui, filmé et si souvent montré, effectué par le deuxième avion se mettant en position pour atteindre sa cible ?

3. Danse avec l'écho

3.1 Le roman comme chambre d'écho

- 24 Il paraît d'abord aussi élémentaire qu'essentiel de dire que l'écho est le principe même de la composition de ce roman, car ce qui assure à ce livre son unité globale et en fait un roman — et non un recueil de nouvelles, en dépit de la diversité des histoires et des voix narratives — c'est précisément la coïncidence entre les différentes trames de l'intrigue, dont je prendrai deux exemples. Tout d'abord, et de manière particulièrement évidente, c'est la présence du funambule qui unifie l'ensemble en faisant coïncider les trajectoires des différents personnages : tous ont vu, ou entendu parler, ce fameux jour d'août 1974, de ce funambule marchant sur un fil tendu entre les deux tours du World Trade Center. Ce funambule qui incarne lui-même, comme on l'a vu plus haut, cette coïncidence entre l'homme et la ville, est, sur le plan narratif, le vecteur grâce auquel les histoires vont se croiser.
- 25 Mais cette unité s'opère aussi au moyen d'échos plus diffus qui informent le texte de multiples façons. Je n'en retiendrai qu'un exemple, qui repose sur un mot. Au chapitre 3 du Livre 3, nous sommes dans l'appartement de Claire sur Park Avenue, et le narrateur note que les pales d'un ventilateur tournent dans le salon : « The ceiling fan spun and the dust settled like mosquitoes around us. » (292). Ces pales renvoient *immanquablement* le lecteur à l'hélicoptère qui survole Manhattan ce matin-là, et pour s'en convaincre il suffit, après avoir lu comme nous l'avons fait plus haut, la phrase qui ouvre le paragraphe, de lire celle qui le clôt : « After a moment the helicopter corrected beautifully and spun across the expanse. » (5). Et cet hélicoptère du chapitre d'ouverture renvoie, *tout aussi immanquablement* au personnage de Marcia qui apparaît notamment dans le chapitre 2 du premier livre ; Marcia dont le fils est mort au Vietnam lui aussi tué, non pas au combat, mais dans un accident d'hélicoptère d'autant plus tragique qu'il est stupide :
- ...all that truly mattered was that Mike Junior had clipped the top of a goalpost, of all things, a soccer goalpost, only six feet off the ground [...] which sent the whirling spinning, and he landed awkwardly, sideways, and he smashed his head awkwardly, broke his neck, no flames, even, just a freak fall, the helicopter still intact; (96)
- 26 Ces passages s'appellent, on l'a compris, par la grâce de deux mots, « spun », « spinning », qui renvoient au titre du roman bien sûr, mais aussi — et le réseau d'échos se densifie encore — à la scène de l'accident sur la voie rapide, accident de voiture et non plus d'hélicoptère, mais dans lequel le mouvement de la camionnette qui échappe au contrôle de son conducteur est ainsi décrit : « On and on and on it spun. » (116). Les pales du ventilateur, le rotor des hélicoptères, la camionnette devenue folle, tout tourne, comme tourne le monde et le récit que l'on construit dans un mouvement circulaire, comme on filerait sur un rouet. Et cette comparaison n'intervient pas ici sans le souvenir de l'expression que l'on trouve chez les marins de Conrad lorsqu'ils se racontent des histoires en attendant la marée : *to spin a yarn*.

3.2 La musique de l'intertexte

- 27 Cette évocation de Conrad m'incite à m'attarder sur les échos intertextuels, particulièrement nombreux dans le roman, et dont la fonction centrale est de définir les contours d'une identité littéraire.
- 28 Je commencerai, en le plaçant un peu à part, par Tennyson. Le titre du roman et celui des deux chapitres qui referment les Livres 1 et 2 sont tirés de l'un de ses poèmes intitulé « Locksley Hall » et composé en 1835. Ils reconstituent en fait un vers qui intervient en fin de poème : « Let the great world spin forever down, the ringing groove of change. » (Tennyson 96). A cela s'ajoute le titre du dernier chapitre du roman, « Roaring seaward and I go », qui reprend son dernier vers : « For the mighty wind arises, roaring seaward, and I go. » (Tennyson 96). On notera que Mc Cann, en reprenant ce dernier vers, cite Tennyson en le récrivant, effectuant précisément cette mise en mouvement dans laquelle Antoine Compagnon voit un des traits essentiels du travail intertextuel³, et l'effectuant ici sur le plan grammatical en privant le gérondif « roaring » de son sujet, ce qui a pour effet de rendre le titre de ce chapitre très ambigu. « Locksley Hall » est un monologue dramatique dans lequel un soldat retrouve l'endroit où il a passé son enfance et sa jeunesse, retour qui donne lieu à un flot de souvenirs. On voit le lien entre cette remémoration et la manière dont le premier chapitre du premier Livre du roman fait lui-même une place centrale aux souvenirs puisqu'il retrace l'enfance et la jeunesse des deux personnages centraux, les frères Corrigan.
- 29 Même si je ne l'évoque que brièvement, je ne veux pas négliger l'influence de Tennyson, qui est indéniablement importante dans le roman. Cependant si l'on choisit de lire les échos intertextuels comme autant de reflets de leur auteur, on constate rapidement que cet autoportrait a surtout une forte coloration irlandaise.
- 30 Colum Mc Cann vit à New York depuis de nombreuses années mais il est né en Irlande, et *Let the Great World Spin* ne laisse jamais oublier cette identité irlandaise. Elle se manifeste évidemment dans le fait que l'origine géographique de l'intrigue se trouve à Dublin, et que le roman nous y ramène brièvement dans la dernière partie. Mais elle est surtout présente dans des allusions manifestes à la prose de la figure tutélaire des lettres irlandaises qu'est Joyce. J'en donnerai deux exemples rapides qui nous font passer, dans la gamme des jeux intertextuels, de la citation (comme nous l'avons vu avec Tennyson) à l'allusion.
- 31 On trouve d'abord, dans l'une des lettres que Joshua adresse à sa mère, Claire, alors qu'il combat au Vietnam, un clin d'œil manifeste à « The Dead », la dernière nouvelle de *Dubliners* : « *It rains on the living and the dead, Mama, only the dead have better umbrellas.* » (81). Difficile de ne pas entendre ici un écho de la dernière phrase de la nouvelle de Joyce dans laquelle Gabriel contemple la neige et pense aux morts : « *His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.* » (Joyce 1914, 225)
- 32 Mon deuxième intertexte irlandais nous mène vers *Ulysses*, et pour l'entendre, il faut revenir à l'ouverture du premier chapitre du Livre 1. La scène est à Dublin:
- Our house on Sandymount looked out to the bay. We had a short driveway full of weeds, a square of lawn, a black ironwork fence. If we crossed the road we could stand on the seawall and look a good distance across the bay. A bunch of palm trees grew at the end of the road. They stood, smaller and more stunted than palms

elsewhere, but exotic nonetheless, as if invited to come watch the Dublin rain. [...] Corrigan sat on the wall, banging his heels and looking over the flat strand to the water. [...] The tide crept in and swelled at his feet. In the evening he walked up the road past *the Martello Tower* to the abandoned public baths where he balanced on top of the seawall, arms held wide. (12 ; c'est moi qui souligne)

- 33 La description est spatiale, et le jeu topographique. Le texte fait allusion à la tour Martello de Sandycove, cadre du premier chapitre de *Ulysses*. Cette allusion topographique n'a rien de gratuit. En même temps qu'elle évoque *Ulysses*, cette tour nous ramène aux tours jumelles qui apparaissent déjà dans le premier mouvement du roman, manière de préambule intitulé « Those who saw him hushed » et, en même temps, sur un mode programmatique, annonce que ces tours tiendront un rôle central dans le roman.
- 34 C'est encore *Ulysses* que l'on retrouve dans les derniers mots du chapitre 3 du Livre 3. On y entend la voix de Gloria, au moment où elle accepte de recueillir les deux orphelines, et cette voix fait résonner une mélodie familière : « I guess I said yes. That's what I finally said, as good a lie as any: "Yes". » (322). Le texte nous fait ici réentendre, dans la répétition du « yes » de Gloria, la fin du monologue de Molly Bloom :
- and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (Joyce 1922, 643-44)
- 35 Mc Cann puise fortement dans ses racines irlandaises. A tel point d'ailleurs que l'une des dernières scènes du roman nous ramène à Dublin, de la même manière que ses pas ramènent le soldat de « Locksley Hall » devant la demeure de son enfance. Mais ces racines ne peuvent pas nous faire ignorer l'itinéraire de l'écrivain et sa métamorphose en écrivain américain. C'est cette métamorphose qui se raconte en creux, et si on lit ainsi entre les lignes la trame du funambule prend une autre signification. Cet homme qui marche dans le ciel entre les deux tours du World Trade Center, n'est plus seulement une référence à Philippe Petit, mais une image assez transparente de l'écrivain Mc Cann, effectuant lui-même sa traversée, entre deux continents, deux cultures, deux littératures. Et le choix du funambule dit assez à la fois le caractère aventureux, dangereux même, de l'entreprise et la virtuosité qu'elle exige. Au moment où je bascule sur le versant américain de l'intertexte chez Mc Cann, c'est à cet exercice de funambulisme que je veux surtout penser.
- 36 L'intertexte américain du roman se présente sous différentes formes que l'on peut tenter de catégoriser brièvement. Il est en premier lieu parfaitement explicite. Le juge Soderberg, l'un des personnages récurrents du livre nourrit ainsi une admiration plusieurs fois réaffirmée pour la poésie de Wallace Stevens. Et lorsque Ciaran Corrigan débarque à New York pour y retrouver son frère, ce sont les premiers mots de *Howl* d'Allen Ginsberg qu'il se récite: « I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix... » La fonction de ces intertextes totalement explicites est, semble-t-il, de dater le texte, et de renforcer l'effet de réel en l'ancrant plus clairement dans le contexte de l'Amérique des années 1970 évoqué plus haut.
- 37 Mais à côté de cet intertexte explicite, le roman est aussi innervé par un intertexte implicite, et un exemple paraît ici particulièrement emblématique : sans que Dos Passos soit jamais explicitement convoqué, *Let the Great World Spin* apparaît à bien des égards

comme une réécriture de *Manhattan Transfer*. On trouve d'abord l'influence de Dos Passos dans l'organisation globale du roman. *Manhattan Transfer* se compose de 3 parties subdivisées respectivement en 5, 8 et 5 chapitres. Ici, de manière voisine, on a 4 livres, également subdivisés en chapitres, précédés du préambule que j'évoquais plus haut. Il en va de même pour le traitement du temps. Chez Dos Passos l'action des deux premières parties se déroule avant un événement historique majeur, la première guerre mondiale, et la dernière partie après. Dans *Let the Great World Spin*, l'action des trois premiers livres se déroule aussi avant un événement majeur, le 11 septembre 2001, et l'action du dernier livre cinq ans après. Le titre même des chapitres se lit comme un clin d'œil. Aux allusions bibliques de Dos Passos (« One More River To Jordan », « Rejoicing City That Dwelt Carelessly », ou « The Burthen of Nineveh ») répondent « All Respects to Heaven I like it Here » et « All Hail and Hallelujah ». Enfin, la promesse de départ du dernier chapitre, « Roaring Seaward, and I go », fait écho à l'arrivée de « Ferryslip », le premier chapitre de *Manhattan Transfer*. Car tout comme Jimmy Herf décide de quitter la ville à la fin de *Manhattan Transfer*, Ciaran Corrigan n'est plus à New York en 2006, lorsque s'achève le roman.

- 38 Ces échos structuraux se doublent de correspondances thématiques. De même que Dos Passos fait allusion à la modernité dans *Manhattan Transfer* en choisissant pour titres de chapitres des éléments emblématiques du nouveau visage de New York au début du 20^e siècle (« Skyscrapers », « Revolving Doors ») Mc Cann, en intitulant les deux premiers chapitres du Livre 2 « Tag » et « Etherwest », renvoie son lecteur à quelques innovations marquant les années 70. Ce lien thématique engage également le sens plus profond des deux romans. On se souvient que Dos Passos voyait en New York une Babylone moderne promise à la destruction. On retrouve cette ligne aussi chez Mc Cann, mais subtilement rendue dans un texte dont l'un des personnages principaux est une prostituée qui trouve la mort dans un accident de voiture et dans l'évocation également discrète mais bien réelle de la destruction à venir des tours jumelles (Tours de Babel on l'a compris).
- 39 Comme dans *Manhattan Transfer*, enfin, on observe dans *Let the Great World Spin* une multiplication des points de vue et le souci constant de nous faire entendre la voix authentique des personnages, qu'il s'agisse du langage de la prostituée du Bronx ou de celui du juge de Park Avenue. On s'applique aussi à nous faire entendre la voix de la rue (on pensera notamment à l'ouverture du roman et à cette rumeur qui enfle). C'est également en ce sens qu'il est légitime de parler de roman choral : la voix de la rue joue ici le même rôle que le Chœur dans une tragédie grecque. C'est, clairement — et on trouve cela chez Dos Passos à travers la presse par exemple — la voix de la cité.
- 40 Avec cette réécriture de *Manhattan Transfer*, on découvre un intertexte dont la fonction va bien au-delà de l'effet de réel. D'abord, et je reviens au funambule, Mc Cann accomplit précisément en composant ce livre le projet que le narrateur attribue au funambule dans le roman, transformer la ville en œuvre d'art : « The intersection of a man with the city, the abruptly reformed, the newly appropriated public space, the city as art. » (103). Mais il y a plus que cela. Avec *Let the Great World Spin*, Mc Cann écrit en quelque sorte le *Manhattan Transfer* du début du 21^e siècle ou, pour être plus précis le *Manhattan Transfer* d'après la chute — la chute des tours. Dos Passos montrait cette ville en construction en lui promettant la destruction. Mc Cann, lui, écrit au milieu des ruines.

- 41 Je conclurai en revenant à la thématique centrale sous laquelle se range cette étude. En quoi *Let the Great World Spin* constitue-t-il une réflexion sur la coïncidence ? Ce que j'ai tenté de manifester ici nous fait déboucher sur trois réponses. *Let the Great World Spin* est une réflexion sur la coïncidence, en premier lieu, parce que c'est un roman qui, sans jamais aborder de front les événements du 11 septembre 2001, fait *coïncider* la naissance des tours jumelles et leur disparition. Cette disparition se lit dans une photographie, mais aussi dans les scènes de rue qui entourent l'exploit de Philippe Petit, que le lecteur contemporain ne pourra parcourir sans que lui reviennent en mémoire les scènes de fascination du 11 septembre, la même fascination à la fois incrédule et morbide.
- 42 Ceci me ramène, en passant par la photographie, à la première page du Livre 4 :
- The photo was taken the day her mother died — it was one of the reasons she was attracted to it in the first place: the sheer fact that such beauty occurred at the same time. [...]
- A man high in the air while a plane disappears, it seems, into the edge of the building. One small scrap of history meeting a larger one. As if the walking man were somehow anticipating what would come later. The intrusion of time and history. The collision point of stories. We wait for the explosion but it never occurs. The plane passes, the tightrope walker gets to the end of the wire. Things don't fall apart. (325)
- 43 Ce passage, à lui seul, fait de *Let the Great World Spin* une réflexion sur la coïncidence. Ce qu'il nous donne à comprendre, c'est que le texte que nous lisons (et peut-être est-ce vrai de tout texte) nous met en présence de deux types de coïncidence et nous invite à les distinguer : une coïncidence intégrée au récit, faisant partie de son émission, et qui s'impose au lecteur (la quasi simultanété de la mort d'un personnage du roman et de l'événement que célèbre la photographie), et une seconde qui, à l'inverse, ne fait nullement partie de l'intrigue (le lien entre le 7 août 1974 et le 11 septembre 2001) : nous la bâtissons de toutes pièces, et elle ne repose que sur notre réception du texte.
- 44 Cette réflexion sur la coïncidence est, enfin, une réflexion sur la création littéraire. La littérature est par excellence le lieu d'une danse des coïncidences, cette fameuse « musique du hasard » à laquelle Paul Auster a donné ses lettres de noblesse. Mais pour qu'une véritable musique se fasse entendre, il est nécessaire que les coïncidences, elles, soient *fausses*, le hasard « préarrangé » et entièrement agencé par l'auteur :
- Our mother used to like a gambit in the telling of her stories: « Once upon a time and long ago, in fact so long ago that I couldn't have been there, and if I had been there, I could not be here, but I am here, and I wasn't there, but I'll tell you anyway: Once upon a time and long ago... » We have all heard these things before. The love letter arriving as the teacup falls. The guitar striking up as the last breath sounds out. I don't attribute it to God or to sentiment. Perhaps it's chance [...]
- Yet the plain fact of the matter is that it happened and there was nothing we could do to stop it — Corrigan at the wheel of the van, having spent all day down at the Tombs and the courtrooms of lower Manhattan, driving north up along the FDR, with Jazzlyn beside him in the passenger seat... (68)
- 45 Ces quelques lignes reposent sur la superposition de trois niveaux. On y trouve en premier lieu le narrateur homodiégétique, évoquant un souvenir d'enfance : sa mère leur racontait, à son frère et à lui, des histoires très sophistiquées, entourées de tous les artifices de la mise en fiction — et, au passage, surgit un nouvel écho joycien, réécriture de l'ouverture de *Portrait of the Artist* : « Once upon a time and a very good time it was... » (Joyce 1917, 3). Puis on y voit ce même narrateur prendre ses distances avec ce jeu de la fiction au moment où il s'apprête à aborder la scène cruciale de l'accident de

voiture entraînant la mort de son frère. Et on perçoit, enfin, derrière tout cela, un troisième niveau, celui de l'auteur, invisible mais ayant tout calculé, y compris, au moment où l'accident est sur le point de se produire, l'un des rebondissements les plus marquants du livre, débouchant sur un *happy end* improbable consommé dans les dernières pages du roman : le narrateur épousera Lara, la passagère de la voiture responsable de l'accident.

- 46 Et le lecteur de poser le livre en rêvant à cette coïncidence étrange : une lettre d'amour arrive précisément au moment où la tasse se brise.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTER, Paul, « On the High Wire », *The Red Notebook*, Londres, Faber and Faber, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*. Paris, Seuil, 1979.
- DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, [1925] Londres, Penguin, 1986.
- GINSBERG, Allen, « Howl », *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956.
- JOYCE, James, James Joyce, « The Dead », *Dubliners*, [1914] Londres, Penguin, 1992.
- , James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, [1917] Londres, Penguin Classics, 2000.
- , James Joyce, *Ulysses*, [1922] Londres, Penguin, 1986.
- MC CANN, Colum, *Dancer*, Londres, Phoenix, 2003.
- , *Let the Great World Spin*, [2009] New York, Bloomsbury, 2010.
- PETIT, Philippe, *To Reach the Clouds*, Londres, Faber and Faber, 2003.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Ombres errantes*. Paris, Grasset, 2002.
- ROSSET, Clément, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho*. Paris, Minuit, 2004.
- TENNYSON, Alfred, Lord, « Locksley Hall », [1835] *Poems and Plays*, Oxford: Oxford University Press, coll. « Oxford Paperbacks », 1971.

NOTES

1. Voir le récit que Philippe Petit a consacré à son aventure (*To Reach the Clouds*, London, Faber and Faber, 2003) ainsi que le film retraçant la traversée et ses préparatifs (*Le Funambule*, 2008). Voir aussi le texte de Paul Auster intitulé « On the High Wire » dans *The Red Notebook* (Londres Faber and Faber, 1995).
2. Le 17 mai 1974, quatre bombes explosèrent presque simultanément à Dublin et Monaghan, causant la mort de 34 personnes et faisant plus de 250 blessés.
3. Voir dans *La seconde main* (Paris, Seuil, 1979) le chapitre intitulé « La citation telle qu'en elle-même ».

RÉSUMÉS

Cet article se propose de lire *Let the Great World Spin* de Colum McCann (2010) à la lumière de la notion de coïncidence, en prenant plus spécifiquement appui sur trois phénomènes liés au dédoublement explorés par Clément Rosset dans *Impressions Fugitives* (2004) : l'ombre, le reflet et l'écho. La démarche consiste donc ici à montrer que la notion de coïncidence convoque ces « doubles de proximité » (c'est sous cette appellation que Rosset les rassemble), et à lire le roman de McCann comme une danse, souvent macabre, avec les ombres, les reflets et les échos.

This paper constitutes an attempt to explore Colum McCann's award winning novel, *Let the Great World Spin* (2010) as a textbook illustration of the notion of coincidence. This reading is based on Clément Rosset's exploration of the concepts of shadow, reflection and echo in his essay entitled *Impressions Fugitives* (2004), and tries to show that *Let the Great World Spin* invites its reader to dance with shadows, reflections and echoes (notably intertextual echoes).

INDEX

Mots-clés : coïncidence, ombre, reflet, écho

Keywords : coincidences, shadow, reflection, echo

AUTEURS

RENÉ ALLADAYE

Université de Toulouse 2 – Jean Jaures

Maître de conférences

rene.alladaye@wanadoo.fr