

## Au risque de la voix : résurgences contemporaines de la *parrhesia*

**HÉLIANE VENTURA**

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE-MIRAIL

1. **E**n se faisant l'écho d'une opinion largement partagée par de nombreux artistes contemporains, Giorgio Agamben déclare que « l'art constitue un danger fondamental non seulement pour qui le produit, mais aussi pour la société<sup>1</sup> ». Dans le domaine de la fiction, je voudrais situer ce danger dans la résurgence d'un type particulier de voix, audacieuse, et appendue à un désir de vérité. Cette voix en rupture avec les convenances sociales, c'est par exemple celle du « Paysan du Danube » dans la fable de Jean de la Fontaine ou encore celle de l'enfant qui, dans le conte d'Andersen, « Les Habits neufs de l'empereur », s'écrit en voyant passer le roi soi-disant vêtu d'une étoffe splendide : « mais il n'a pas d'habits du tout. » On pourrait dire de cette voix sans fard, qui se fait souvent entendre dans la fable, que c'est peut-être aussi celle qui émerge, de façon contemporaine, dans des aires géopolitiques périphériques, qui s'exprime dans une forme elle-même mineure comme par exemple la nouvelle, définie naguère comme « une voix solitaire » pour reprendre le titre du volume que Frank O'Connor consacre à ce genre littéraire.

2. C'est donc la nouvelle périphérique, la nouvelle canadienne et plus particulièrement la nouvelle de Munro que je vais utiliser pour une étude de cas de la résurgence dans la littérature contemporaine en anglais de ce que les anciens grecs appelaient *parrhesia*. *Parrhesia* est d'ordinaire traduit en anglais par « free speech », en français par « dire-vrai » ou « franc-parler », et a été analysée par Michel Foucault dans une série de conférences déjà anciennes présentées à l'Université de Californie à Berkeley en 1983 dont le titre était « Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia ». Ces conférences ont été également développées au collège de France sur deux ans en 82-83 et 83-84 sous le titre « Le Courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres » ; elles ont été publiées sous le titre de *Fearless Speech* en anglais et sous leur intitulé original en français. Les deux titres de ces mêmes conférences soulignent d'emblée la dimension de risque et de danger liés à certains actes de parole. Elles sont aujourd'hui considérées comme le testament de Foucault puisque la dernière a été prononcée trois mois avant sa mort et certains critiques jugent pertinent de lire ces leçons comme une sorte de *mise en abyme* de la position de Foucault lui-même à ce moment-là de son existence<sup>2</sup>.

3. Foucault commence par historiciser le concept de *parrhesia* en l'examinant à partir de son premier usage par Euripides pour en venir à son usage récurrent dans les textes patristiques écrits à la fin du quatrième, durant le cinquième et à partir de la fin du cinquième siècle avant Jésus Christ. Vingt-cinq ans après avoir été prononcée, son analyse frappe par sa contemporanéité, et sa capacité à être opératoire, une fois sortie de l'espace de l'Antiquité grecque et confrontée à l'espace contemporain, notamment celui du Lac Huron. Le comté des Hurons, dont Munro a fait le Wessex ou le Yoknopatawpha du Canada, est situé dans l'Ontario du sud-ouest, et sert de cadre à la nouvelle « Comfort »,

1 G. Agamben, *L'Homme sans contenu*, 12.

2 F. Gros, Postface, « Le Courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres ».

publiée en 2001 dans son dixième volume de nouvelles: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, que je souhaite examiner ici dans la perspective d'un dire iconoclaste.

4. L'hypothèse qui sous-tend cette analyse est que Munro elle-même dans cette collection comme dans la suivante *Runaway*, de 2003, procède à une révision de la culture gréco-latine en appropriant et en transcontextualisant certains de ses concepts les plus féconds de façon à positionner sa pratique nouvellistique dans l'entre-deux de la culture savante et de la culture populaire, de la fable antique et du fait divers contemporain. Je vais donc tenter d'évoquer la résurgence de la *parrhesia* dans « Comfort » en suivant cette ligne vibratoire inattendue qui se caractérise par la non-coïncidence de ses éléments, par le redoublement et le dédoublement de ses effets en même temps que par la reprise d'hypotextes classiques ainsi que l'inscription d'une pratique de commentaire, ou de voix critique auto-réflexive au sein même de la voix solitaire de la nouvelle.
5. Pour résumer brièvement l'intrigue, cette nouvelle se concentre sur les dernières années de la vie de Lewis Spiers, professeur de biologie originaire de Nouvelle Zélande et installé de longue date dans une petite ville proche du lac Huron. Lewis Spiers s'est trouvé confronté au harcèlement des fondamentalistes chrétiens qui ont tenté de lui imposer la parité du temps de parole pour l'étude de l'évolutionnisme et du créationnisme. Il a refusé de se soumettre à ce diktat et a démissionné du lycée où il enseignait. Peu de temps après, il a découvert qu'il souffrait de sclérose latérale amyotrophique et a choisi de se suicider.
6. La nouvelle met en scène le combat solitaire que mène sa femme Nina, précédemment professeur de latin dans ce même lycée, pour que Lewis ne soit pas soumis à un processus de réintégration réifiante au cours de funérailles consensuelles, mais qu'il conserve bien son statut de rebelle, étranger à la doxa dominante. En d'autres termes, elle mène une lutte contre le confort de l'appartenance à la communauté, contre le confort des pratiques culturelles ritualisées, le confort de l'enfermement, de la fixité, de l'imperméabilité à l'exogène, un combat pour que la voix singulière de la dissonance perdure.
7. Derrida nous le rappelle, « un nom propre déjà n'en est jamais un, seul et simple vocable » et « il décrit toujours, sous l'articulation d'une phrase et d'une scène, une économie multiple de lieux, d'instances et de fors<sup>3</sup> ». Le nom propre accordé au personnage principal est toujours chez Munro crypté de façon plus ou moins explicite et participe d'une stratégie de connivence avec le lecteur. Ainsi l'optométriste dans « The Love of a Good Woman<sup>4</sup> » s'appelle-t-il Mr Willens, le pyromane présumé de « Cortes Island<sup>5</sup> » Mr Anson James Wild, et le rebelle agonistique de « Comfort », Lewis Spiers. Ce patronyme est bien un cryptonyme à double détente qui laisse entendre par paronomase à la fois le mot « spiel » et le mot « spear ». Le premier participe d'un processus de dé-légitimation de la voix reléguée au niveau de bluff ou de baratin commercial « spiel », le second donne à

3 J. Derrida, « Fors », 72.

4 A. Munro, *The Love of a Good Woman*.

5 *Ibid.*

voir la lance « spear » destinée à pourfendre l'ennemi pour tenter d'assurer, par la force, la re-légitimation de la voix de son détenteur.

8. La métaphore de l'*agon* est en effet toujours présente chaque fois que Lewis est décrit. La voix narrative lui attribue un visage aux traits féroces et animés « fierce and lively » (121). Lorsque Lewis se retrouve avec Nina et ses amis dans un contexte convivial, elle craint toujours qu'il ne passe à l'attaque : « find it necessary to go on the attack » (142) et découvre généralement que ses antagonistes parviennent souvent à trouver un moyen pour ne pas se laisser dévorer « find a way out of the dilemma of being devoured » (145). Nina a rencontré Lewis en Ecosse au cours de randonnées où elle s'est retrouvée avec un groupe d'Australiens et de Néo-Zélandais. Le mot utilisé pour faire référence à ce groupe est « pack » qui désigne à la fois le groupe, l'ensemble et la meute. Il est utilisé à plusieurs reprises pour évoquer Lewis : « Nina fell in with a pack of Australians and New Zealanders » (126). Séduit par Nina, Lewis décide de l'accompagner dans son périple et d'abandonner sa tribu : « cheerfully leaving his pack to their own devices » (126). La voix narrative construit ainsi une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité entre l'homme et l'animal, cette zone dont Deleuze nous dit qu'elle n'est pas une ressemblance mais une identité de fond, plus profonde que toute identification sentimentale<sup>6</sup>. Cette inscription de l'animalité confirme également l'effacement des frontières entre fable et nouvelle.

9. La dimension cynique et agonistique du personnage est illustrée de façon particulièrement éloquente par ses dernières paroles ou plus exactement par le dernier message qu'il écrit avant de se suicider. Ce message est un poème ou plus exactement des vers de mirliton, burlesques et hargneux, qui peuvent être cités *in extenso*.

What Lewis had written and left for her to find was a poem. Several verses of scathing doggerel. It had a title "The Battle of the Genesisites and the Sons of Darwin for the Soul of the Flabby Generation":

There was a temple of Learning sat

Right on Lake Huron Shore

Where Many a Dull-eyed Dunce did Come

To Listen to Many a Bore

And the King of the Bores was a Right Fine Chap

Did Grin from Ear to Ear

A Jerk with One Big Thought in his Head:

Tell'em All What'd They like to Hear! (141)

6 G. Deleuze, *Francis Bacon*, 21.

Ce poème hudibrastique mis en œuvre par Munro pour servir de derniers mots presque entièrement monosyllabiques à Lewis Spiers pourrait être juxtaposé par exemple au Requiem de Robert Louis Stevenson :

Under the wide and starry sky

Dig the grave and let me lie

Glad did I live and gladly die,

And I laid me down with a will

This be the verse you grave for me:

Here he lies where he longed to be

Home is the sailor, home from sea

And the hunter from the hill<sup>7</sup>.

La dignité de l'acceptation sereine de la mort dont témoigne ce requiem fait entendre la voix irénique de Stevenson en contraste manifeste avec la voix agonistique des vers satiriques de Lewis.

10. Lewis Spiers adopte une posture finale qui est celle du cynique, impudent, railleur ; il se propose de faire tomber les masques pour reconnaître l'autre pour ce qu'il est. Ses derniers mots s'intègrent clairement dans cette geste cynique dont Henri Wetzels nous dit qu'elle « scande l'histoire et modèle le misanthrope, le misologue, cet innocent monstrueux que porte et que mérite chaque époque<sup>8</sup>. » Les vers de mirliton de Lewis participent des trois types de parrhesia cynique identifiés par Michel Foucault. Comme la prédication critique, ils utilisent la parabole. Le lycée d'enseignement secondaire de l'Ontario du sud-ouest est envisagé de façon hyperbolique et anti-phrastique comme un « Temple du Savoir au bord du Lac Huron ». Son statut est intensifié pour être mieux dénigré. L'établissement est intronisé pour être détronisé et figurer l'exemplarité négative à la même enseigne que son proviseur appelé « King of the Bores ». Le proviseur n'est pas envisagé comme un individu spécifique mais comme l'incarnation suprême du démagogue, prêt à tous les compromis pour se maintenir en place et discréditant l'institution par son conformisme apeuré.
11. Les vers de Lewis participent également de la catégorie du comportement scandaleux, puisqu'au lieu de témoigner face à l'adversité et la mort d'une hauteur de vue et d'une dignité appropriée, celles que l'on trouve dans le *Requiem* de Stevenson, ils sombrent dans l'anathème et l'invective. Ils peuvent être lus comme une farce héroï-comique, carnavalesque qui est à la fois injurieuse et offensante pour le proviseur, les étudiants et leurs parents.

<sup>7</sup> R. L. Stevenson, « Requiem ».

<sup>8</sup> H. Wetzels, *Encyclopedia Universalis*, 6, 1026.

12. Finalement, ces vers s'inscrivent dans la catégorie du dialogue provocateur et même excèdent cette catégorie en raison du moment où ils sont écrits et celui où ils sont lus. En tant que dernières paroles ou dernier message dont Nina prendra connaissance après le suicide de Lewis, ils acquièrent la valeur d'une voix doublement outrée, parce que scandaleuse et s'exprimant d'outre-tombe, celle qui continue à se faire entendre sur la scène du monde après que le rideau est tombé. Outre le fait de laisser ces dernières paroles scandaleuses derrière lui, le fait de commettre le suicide témoigne également de la nature cynique de Lewis. Foucault donne l'exemple de Peregrinus qui commit le suicide en se transformant en torche vivante immédiatement après les jeux Olympiques de 167 avant Jésus-Christ pour témoigner de son indifférence cynique à la mort. Pour le cynique, la façon dont une personne vit révèle sa relation à la vérité et la façon dont il meurt peut constituer la récapitulation d'une existence consacrée à aligner ses actions sur ces croyances. Le cynique enseigne grâce à des exemples et la mort de Lewis est en bien des façons exemplaire.

13. En premier lieu, Lewis a choisi le moment opportun pour se donner la mort. Il a tiré parti du fait que Nina soit sortie de la maison pour avaler une dose létale d'analgésiques.

This was a thing they had talked about. The plan had been agreed to, but always as a thing that could happen – would happen – in the future. Nina had assumed that she would be present and that there would be some ceremonial recognition. Music. The pillows arranged and a chair drawn up so that she could hold his hand. Two things she had not thought of – his extreme dislike of ceremony of any sort, and the burden such participation would put on her. (119-120)

14. La mort de Lewis est avant tout exemplaire parce qu'elle témoigne de la valeur qu'il attribue à ses actes en relation avec la vérité. Afin de proclamer les vérités auxquelles il croit, le cynique se doit d'agir de façon spectaculaire et provocante. Lewis brave les convenances, il affiche son mépris insolent pour tous les conformismes et tous les positionnements dogmatiquement partisans. Il refuse de faire sienne la parole politiquement correcte de la reconnaissance des communautarismes fondamentalistes et du droit à la représentation des minorités. Or « la politique de reconnaissance » pour reprendre le titre de la conférence inaugurale de Charles Taylor au Centre universitaire pour les valeurs humaines, à l'université de Princeton en 1990 est une des exigences les plus aiguës des sociétés post-coloniales. Cette exigence de reconnaissance, comme le montre également Amy Gutmann, est animée par l'idéal de dignité humaine et se situe au croisement de deux directions : « vers la protection des droits fondamentaux des individus en tant qu'êtres humains et vers la reconnaissance des besoins spécifiques des individus comme membres de groupes culturels spécifiques<sup>9</sup> ».

15. Lewis affiche son mépris à l'égard des besoins spécifiques des créationnistes ; il refuse de prendre en considération leurs revendications et de se plier aux exigences du proviseur en matière de parité du temps de parole consacré à l'évolutionnisme et du créationnisme. Pour aligner ses convictions sur ses actes, il refuse d'être réintégré après sa mort dans la communauté qui l'a exclu de son vivant. En écrivant un dernier message injurieux et acerbe, en continuant de faire entendre une voix dissonante, il préempte l'apaisement de la réconciliation posthume : il refuse le sentimenta-

9 Gutmann, Amy « Introduction », C. Taylor, *Multiculturalisme*, 19.

lisme et l'édulcoration des propos lénifiants que le principal aurait prononcés lors de la cérémonie funèbre (a ceremony of eulogy or appreciation).

16. Nina à son tour va se donner pour tâche de conforter Lewis dans son refus du rituel. Elle va tout mettre en œuvre pour empêcher cette cérémonie d'avoir lieu, elle va faire en sorte de refuser à la communauté le réconfort d'une clôture ritualisée pour circonscrire dignement l'aventure humaine individuelle. Elle va refuser à la communauté enseignante de cet établissement le réconfort de la justification de ses pratiques culturelles.
17. Le geste de refus de Nina qui se transforme en un geste héroïque peut dans ces conditions être envisagé dans la lignée des ré-écritures postcoloniales des mythes antiques. On peut ainsi mettre en comparaison la tragédie de Sophocle, *Antigone*, et la nouvelle de Munro, « Comfort ». Comme Antigone, Nina s'exclut elle-même de la communauté en enfreignant les lois de la cité mais là où Antigone accordait à son frère le rite funéraire interdit par Créon, Nina refuse au proviseur le droit de procéder aux funérailles de son mari. Il y a dans ce renversement ironique de la situation canonique beaucoup plus qu'un effet d'intertextualité parodique. Il y a peut-être un contre-discours canonique, un contre-chant, qu'il faut lui aussi replacer dans le cadre d'un dire vrai : du courage de la vérité et du gouvernement des autres et de soi.
18. George Steiner dans son livre sur *Les Antigones* montre qu'il n'a été donné qu'à un seul texte littéraire d'exprimer la totalité des principales constantes des conflits inhérents à la condition humaine ; elles sont au nombre de cinq : l'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, et des hommes et des dieux<sup>10</sup>. Ces antinomies élémentaires, ces constantes conflictuelles sont toutes présentes dans l'écho métamorphosant que Munro fait subir à la voix originelle de la tragédie antique.
19. Après s'être opposé au principal qui incarne l'autorité suprême dans le temple du savoir à l'instar de Créon sur la ville de Thèbes, Nina va ensuite s'opposer au fils du directeur de l'entreprise de pompes funèbres. Le jeune homme a passé une nuit à réaliser un travail cosmétique de grande ampleur sur le corps de Lewis pour lui donner l'apparence de la fraîcheur et de la bonne santé, de façon à ce qu'il puisse être exposé dans un cercueil ouvert. Nina refuse de regarder le travail qu'il a accompli, et de le rémunérer ; elle exige à la place une crémation immédiate. Elle témoigne ici du sens de l'ascèse du cynique et de sa détestation de la duperie des apparences, de l'artifice et de la décoration ; comme le dit Wetzl, le cynique se propose « d'ouvrir une brèche sur le naturel<sup>11</sup> ».
20. En faisant entendre de façon irrévocable son opposition à la cosmétisation de la mort, Nina affirme un choix éthique qui s'inscrit à contre-courant des pratiques culturelles de la communauté dans laquelle elle vit mais elle affirme aussi un choix esthétique et meta-esthétique. Le refus de la cosmétisation du corps de Lewis Spiers appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction. Il a valeur à la fois intratextuelle : il concerne le personnage principal de la fable, il a valeur extra-référentielle (il concerne les pratiques sociales et commémoratives d'une communauté) et il a valeur auto-référentielle (il concerne le processus de fabrication de la fiction).

---

10 G. Steiner, *Les Antigones*, 253.

11 H. Wetzl, *op. cit.*, 1025.

21. La fiction de Munro n'est pas cosmétique : elle est caustique, intransigeante, éprise de l'impossible : elle entend utiliser l'artifice de la fiction pour abolir l'artifice dont elle met en abyme l'abolissement dans la construction même de sa fable. De façon encore plus ironique et paradoxale, le processus cosmétique est simultanément refusé au niveau diégétique et mis en scène de façon performative par la description très précise des opérations qui y sont associées de la bouche même du directeur de Pompes Funèbres :

She said: What is it really that you do?

[...]

"Well okay", he said, replacing his cup in its saucer. "Basically what you have to do is drain the blood vessels and the body cavity, and there you can run into problems depending on clots and so on, so you do what you should to get around that. In most cases you can use the jugular vein, but sometimes you have to do a heart tap. And you drain out the body cavity with a thing called a trocar, it's more or less a long thin needle on a flexible tube. But of course it's different if there's been an autopsy and the organs taken out. You have to get some padding in, to restore the natural outline [...]" (51)

22. Dans cet exemple et tout au long de la page qui contient la description de la suite des opérations, l'humour, forcément noir, maintient un contre-chant, « la co-extensivité du sens et du non-sens » dit Deleuze<sup>12</sup>. On pourrait également parler d'un tremblement du sens, producteur d'inquiétante étrangeté, lorsque la voix s'incarne dans un corps littéralement vidé d'organes. La métatextualité dont témoigne ce passage signale une mise à distance des systèmes de signes et une lucidité toute chirurgicale vis-à-vis des matériaux constitutifs de la fiction mais elle signale aussi, de façon auto-réflexive, la mise en oeuvre *hic et nunc* du scalpel et du trocart pour préserver le simulacre de la restauration à la vie.

23. La métatextualité semble destinée à mettre en relief la primauté d'une énonciation de la vérité nue dont l'impossibilité est sans cesse affirmée, en même temps qu'elle est infirmée par la mise en oeuvre de son impossibilité. Cette tentative d'énonciation de la vérité nue puise ses sources dans l'expérience phénoménologique et dans la logique des sensations ; le dernier paragraphe de la nouvelle met particulièrement l'accent sur l'exacerbation de la sensation, de la force qui traverse le corps, de son action directe sur le système nerveux. Au lieu de consentir au rite collectif suggéré par le proviseur du lycée, Nina va recueillir les cendres de son mari et procéder à leur dispersion dans un champ marécageux, couvert d'asclépiades, avec des chevaux de labour comme seuls témoins. De façon symétriquement inversée par rapport à Antigone qui répand en plein jour une fine poussière sur le cadavre de son frère, Nina attend que la nuit soit venue pour plonger sa main dans le vase cinéraire encore chaud :

Doing this was like wading and then throwing yourself into the lake for the first icy swim, in June. A sickening shock at first, then amazement that you were still moving, lifted up on a stream of steely devotion – calm above the surface of your life, surviving though the pain of the cold continued to wash into your body. (53)

24. La comparaison utilisée pour décrire l'intensité de la sensation, pour faire entendre la douleur, est celle d'un plongeur dans l'eau glaciale du lac au mois de juin. Cette com-

12 C. Dumoulié, *Littérature et philosophie : le gai savoir*, 54.

paraison est récurrente dans l'œuvre de Munro. On la trouve déjà dans la nouvelle éponyme du recueil : « The Love of a Good Woman ». Cette comparaison opère une re-description de la réalité qui transforme la chaleur des cendres en brûlure de la glace : elle entraîne le corps dans un autre élément, elle s'installe sur une ligne de fuite qui désincarne le corps et que l'on peut considérer, avec Lyotard et Hölderlin<sup>13</sup>, comme une force du foudroiement, de l'affrontement avec la figure profonde du désir. Ce pathos de l'événement sous-tend la métaphore suivante, celle du corps resurgissant porté par un courant de dévouement inflexible : « lifted on a stream of steely devotion » (Munro 53). « Le courant de dévouement inflexible » est une double hypallage paradoxale qui combine l'élément liquide et l'élément solide pour, comme dit Lyotard, faire entrer de l'air ou de l'eau dans les mots.<sup>14</sup> Le recours à cette double hypallage réinscrit le patronyme de Lewis Spiers dans l'expérience de Nina en suggérant par l'utilisation du mot « acier » et par l'allitération en « s » la hantise de cette lance qui lui appartient en propre et qui lui permet de réapparaître sur le fil des mots. L'attribution paradoxale qui définit l'hypallage oblique de façon syntaxique la séparation entre Lewis et Nina pour rendre possible leur rencontre dans le langage, dans la voix du texte qui laisse percer un sens nouveau : celui d'une absence palliée par un supplément douloureux de présence.

25. L'inscription de la métaphore de la lance ou de l'aiguille d'acier ou du trocart est récurrente dans la nouvelle. Par exemple, la voix narrative nous informe que Nina éprouve une émotion esthétique très forte quand elle entend chanter le messie de Haendel à Noël : « Comfort thee my people pierced her throat with starry needles. As if everything about her was recognized then, and honored and set alight » (146). Dans un renversement de perspective propre à Munro, la paix intérieure est désignée par l'intermédiaire d'une douleur sublimée et à l'aide d'une métaphore guerrière.
26. La métaphore des aiguilles étoilées « starry needles » et du courant d'acier « steely stream » qui se trouvent conjoints à la fin de la nouvelle opèrent la fusion du souvenir et du désir, de la douleur et du réconfort, de la pulsion de vie et de la pulsion de mort. L'expérience privée à laquelle se livre Nina en plongeant la main dans les cendres encore non-refroidies du corps de son mari dépasse l'hypothèse phénoménologique : elle est d'un autre domaine. C'est à un dépassement épistémologique, à un changement de niveau, à une transgression que cet acte nous renvoie : on peut y voir un spasme hystérique aussi bien qu'une transe mystique car tous les éléments qui permettent de reconnaître l'exemplarité du moment mystique sont bien là : la fusion de la chaleur et la glace, de l'élément liquide et de l'élément solide, le sentiment d'être soulevé au dessus de la surface de l'existence.
27. Malgré la difficulté qu'il y a à juxtaposer une parole moderne à une parole antique, on pourrait néanmoins, comme Munro semble nous y inviter, prolonger ces phénomènes de vibrations, jusqu'à leur origine dans la tragédie de Sophocle dont la figure principale hante la nouvelle de Munro. Le cinquième stasimon de la tragédie d'Antigone présente un timbre particulier dont Munro semble s'être directement inspirée pour mettre en scène l'expérience de Nina sous les étoiles dans le champ d'asclépiade. Voici la version

13 A propos d'Orphée se retournant pour regarder Eurydice, Lyotard écrit : « C'est la force dont parle Hölderlin, d'affronter le foudroiement » Lyotard, *Discours, Figure*, 382.

14 « Le langage se laisse investir par un espace qui n'est pas le sien », Lyotard, *Discours, Figure*, 371.

française de la tragédie de Sophocle dans laquelle le chœur s'adresse directement à Dionysos :

Toi qui mènes le chœur des astres enflammés et présides aux appels qu'on lance dans la nuit, enfant, fils de Zeus, apparais à nos yeux, au milieu de ces thyiades dont les danses frénétiques te célèbrent toute la nuit<sup>15</sup>.

28. Pour reprendre l'analyse de Steiner, le cinquième stasimon est un « passage magique entre tous, le chœur se met par le chant et par la danse dans un état d'ouverture dithyrambique à l'arrivée du dieu. Dyonisos est comme un éclair de pure énergie qui soude l'une à l'autre la danse des étoiles et celle des mortels<sup>16</sup> ».
29. Munro a intitulé son premier recueil de 1968 *Dance of the Happy Shades*, elle a ainsi repris le titre de l'un des actes de l'opéra de Gluck sur Orphée et Eurydice. En se confrontant dans cette nouvelle de 2001 au mythe d'Antigone et à la tradition de la fable mystique, Munro met une fois encore en scène le foudroiement de l'affrontement à la vérité, elle rend publique la relation avec soi. Elle s'engage dans une scène d'interpellation dans laquelle elle se trouve par personnage interposé en lieu de répondre à la question « Qui es-tu ? » Elle rend compte d'elle-même, pour reprendre la phrase de Judith Butler<sup>17</sup>, et dans le même temps qu'elle se confronte indirectement à sa propre relation avec la vérité, elle expose de façon metanarrative les matériaux constitutifs de ses récits, des récits qui jettent un soupçon définitif sur tous les moyens de représenter et de communiquer.
30. La question de la voix en littérature est nécessairement liée à celle du personnage et celle du narrateur, mais également à celle de l'auteur implicite et de l'auteur lui-même. De même que les dernières leçons de Foucault peuvent être lues comme une sorte de mise en abyme de sa propre position à ce moment-là de son existence, il est peut être envisageable de considérer cette nouvelle de Munro comme la mise en abyme de la voix de l'auteur dans le texte. L'auteur manifeste et met en scène sa responsabilité, par rapport à la violence éthique et au statut social de la vérité, elle réinscrit la problématique de la *parrhesia* dans le débat critique du 21<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'elle s'éprouve en s'appropriant et en renversant de façon ironique le discours canonique du mythe d'Antigone, c'est-à-dire la révolte politique et le courage éthique d'une femme qui dit non à la volonté des puissants. Cette appropriation et cette minorisation de la voix dominante participent indéniablement d'une stratégie postcoloniale d'émergence d'une voix anti-impérialiste audacieuse et sans fard qui se substitue à la voix canonique.
31. Il n'en reste pas moins que le choix d'une parole nue pour dire la vérité sur soi est aussi l'affaire de la fable telle que définie déjà en 1759 par Lessing :

Lorsque l'on ramène une proposition morale générale à un cas particulier, que l'on confère à ce cas la réalité, qu'on invente à partir de là une histoire dans laquelle on reconnaît intuitivement la proposition générale, cette fiction s'appelle une fable<sup>18</sup>.

15 Sophocle. *Antigone*. Trad. J. Bousquet, M. Vacquelin, E. Marpeau. Librio Theatre. Paris : J'ai Lu, 2005, Stasimon 5.

16 G. Steiner, *Les Antigones*, 232.

17 J. Butler, *Giving an Account of Oneself*.

18 G. E. Lessing, *Traité sur la fable*, 59.

32. Il faut donc peut-être envisager les nouvelles de Munro comme des fables postcoloniales qui se caractérisent par l'émergence d'une voix ambivalente, forcément double et duplice au sein même de sa revendication d'univocité nue ; c'est une voix qui redonne vie aux voix du passé, mais pour s'éprouver en les renversant et en prenant leur place, c'est une voix qui conserve le souvenir de son origine orale, pour donner des nouvelles, mais des nouvelles cryptées, une voix qui fait parler les exclus, mais pour leur faire fréquenter les Labdacides : la voix de Munro, c'est peut-être la voix fulgurante mais éminemment problématique du réconfort de la violence destructrice d'une lance d'acier et d'une étincelle de vie qui en surgit.

### Œuvres citées

---

- ANDERSEN, HANS, CHRISTIAN. 1837. *Les Habits neufs de l'Empereur*.  
[www.andersenstories.com/language.php?andersen=009&l=fr&r=en](http://www.andersenstories.com/language.php?andersen=009&l=fr&r=en)
- AGAMBEN, GIORGIO. *L'Homme sans contenu*. Belfort : Circé, 1996.
- BUTLER, JUDITH. *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham University Press, 2005.
- DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : La Différence, 1981.
- DERRIDA, JACQUES. « Fors ». ABRAHAM, NICOLAS et MARIA TOROK. *Cryptonymie : le Verbiage de l'Homme aux loups*. Paris : Flammarion, 1976.
- DUMOULIÉ, CAMILLE. *Littérature et philosophie : le gai savoir*. Paris : Armand Colin, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. Six Lectures Given by Michel Foucault at the University of California at Berkeley, Oct-Nov. 1983. [www.foucault.info/documents/parrhesia](http://www.foucault.info/documents/parrhesia)
- FOUCAULT, MICHEL. *Le Gouvernement de soi et des autres : 2 : le courage de la vérité*. 1984. Hautes Études. Paris : Gallimard/Seuil, 2009.
- GUTMANN, AMY. « Introduction ». Taylor, Charles. *Multiculturalisme : différence et démocratie*.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. 1759. *Traité sur la fable: essais d'art et de philosophie*. Paris: Vrin, 2008.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Discours Figure*. Paris: Klincksieck, 1985.
- MUNRO, ALICE. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Toronto : McClelland and Stewart, 2001.
- MUNRO, ALICE. *The Love of a Good Woman*. Toronto : McClelland & Stewart, 1998.

O'CONNOR, FRANK. 1963. *The Lonely Voice: A Study in the Short Story*. New York : Melville House, 2004.

SOPHOCLE. *Antigone*. Trad. J. BOUSQUET, M. VACQUELIN, E. MARPEAU. Libro Theatre. Paris : J'ai Lu, 2005.

STEINER, GEORGE. *Les Antigones*. Paris : Gallimard, 1986.

STEVENSON, ROBERT-LOUIS. « Requiem ». [www.nls.uk/rlstevenson/requiem.html](http://www.nls.uk/rlstevenson/requiem.html)

TAYLOR, CHARLES. 1992. *Multiculturalisme : différence et démocratie*. Paris : Flammarion, 1994.