

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans *Canoé* de Maylis de Kerangal

Cécile Narjoux



Pour citer cet article

Cécile Narjoux, « « tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans *Canoé* de Maylis de Kerangal », *Fabula / Les colloques*, « Lectures sur le fil », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7388.php>, article mis en ligne le 08 Novembre 2021, consulté le 17 Avril 2026

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans *Canoë* de Maylis de Kerangal

Cécile Narjoux

L'écriture à haute voix [...] est portée [...] par le grain de la voix, qui est un mixte érotique du timbre et du langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art : l'art de conduire son corps [...] son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on peut entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. [...] Il suffit [...] que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du « grain » de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence de museau humain [...] pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit¹.

Cette communication a été faite dans le cadre du programme Lectures sur le fil, le vendredi 24 septembre 2021 à la bibliothèque de l'UFR de langue française de la Faculté des Lettres de Sorbonne-Université. En ligne : <https://youtu.be/kqoLrBDLy38>.

Les huit récits qui composent *Canoë*², paru chez Verticales en juin 2021, ont été écrits entre avril 2020 et début 2021. Ces récits peuvent se lire en toute autonomie, ils relatent huit expériences autour de la question de la voix, vécues par différents personnages. Le livre est né pendant le confinement. À la fin du recueil, nous lisons :

En mars 2020, alors que je commençais à écrire sur la voix humaine, les bouches ont brusquement disparu sous les masques, et les voix se sont trouvées filtrées, parasitées, voilées ; leurs vibrations se sont modifiées et un ensemble de récits a pris forme. (p. 169)

C'est un livre qui est donc né, précise l'écrivaine dans un entretien sur France Culture « au moment où le corps et sa présence nous échapp[ai]ent » et au moment

¹ Roland Barthes, « Le Plaisir du texte » [1973], Œuvres complètes, éd. É. Marty, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 261.

² La citation dans notre titre est extraite de : *Canoë*, Verticales, 2021, p. 60.

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans *Canoé* de Maylis de Kerangal

où les voix, les voix seules, qu'on avait au téléphone, « ont incarné ces êtres », « se sont intensifiées », mais ont donc aussi « été parasitées, voilées », « ont changé³ ».

Si la voix est le motif central et récurrent qui lie ces récits, d'autres motifs, tout aussi récurrents, plus discrets, se mettent au service du maillage souple de ce texte — l'enfant au regard triste, la mort, les primates, les vestiges de l'Histoire, l'oiseau qui chante, et bien sûr, les canoës. Les canoës qui font le titre, reviennent et se répondent, se font écho et tissent une trame solide autant que souple, d'une nouvelle à l'autre. Car les canoës, explique l'écrivaine, au temps où les indiens circulaient par ce moyen, dans la région des grands lacs, d'un lac à l'autre, étaient « comme des porteurs de message, comme des bouches ouvertes, qui reliaient un point à autre » ; elle a en tête l'image du « canoé porteur de voix, sa fluidité, sa grâce, son endurance ». Ces huit textes forment donc « une espèce de flottille de canoës⁴ ». De fait, les titres des huit nouvelles ont ceci de commun qu'ils invitent tous au voyage, dans un espace ou un temps autre : *Bivouac*, *Ruisseau et limaille de fer*, *Mustang*, *Nevermore*, *Un oiseau léger*, *After*, *Ontario*, *Ariane Espace*. En réalité, l'espace et le temps sont si étroitement liés chez Kerangal que l'un ne surgit jamais sans l'autre ; au cœur de la poétique de l'œuvre kerangalienne et jusque dans ce recueil, ils demeurent structurants.

Par ailleurs, et ce n'est pas le moindre des maillages opérés dans *Canoës*, sur le plan énonciatif, l'écrivaine a fait le choix — et c'est une première chez elle — d'écrire à la première personne. Ainsi sept des huit personnages-narrateurs sont des narratrices disant « je ». Elle s'explique de ce choix, qui interroge la frontière entre fiction et autobiographie, et nourrit tout autant la question de la continuité et de la discontinuité. La dimension autobiographique n'est pas absente du recueil : *Mustang*, *novella* centrale, qui occupe la moitié du recueil, et autour de laquelle s'organisent toutes les autres nouvelles, est un récit où, selon l'écrivaine, « il y a pas mal de motifs autobiographiques⁵ » ; elle affirme avoir cherché « à travers ce "je" féminin », à « documenter des motifs de [s]a propre existence⁶ » et avoir trouvé une grande satisfaction à l'idée que le lecteur puisse se dire « qu'on a affaire à plusieurs épisodes différents d'une même vie », « comme une espèce de série avec quelque chose qui dévie, pas sûr que ce soit la même, et ça pourrait l'être » (*ibid.*). Ce procédé, rappelons-le, elle l'avait éprouvé dans une configuration d'écriture tout autre, lorsqu'avec le collectif Inculte elle avait participé à l'écriture plurivocale d'*Une chic fille*, qui trouvait son unité dans le choix du récit à la première personne. Dans *Canoë*, de fait, elle évoque :

³ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/les-voix-de-maylis-de-kerangal>.

⁴ <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-7h50/l-invite-de-7h50-20-mai-2021>.

⁵ *Ibid.*

⁶ Entretien de France Culture cit.

un seul projet, unifié par une voix narrative, ce « je féminin » — sauf pour un texte — qui est possiblement le mien », un « je » qui me regarde, me concerne, me prend en charge aussi parfois⁷.

Ainsi donc, nous avons un recueil qui joue résolument du maillage et de la dislocation, de la pluralité et de l'unité, et que l'écrivaine qualifie de « roman en pièces détachées ». « On est toujours dans l'espace du roman, précise-t-elle, même s'il est disloqué⁸ ».

C'est donc une « dislocation » qui semble corrélée à l'expérience de la voix, à la mutation des voix par temps de confinement. Je me suis donc demandé ce que ces voix et la manière dont elles sont mises en œuvre, caractérisées, nous disaient de la fabrique même du roman.

« restituer à la littérature sa part orale, incarnée » : la voix au cœur de la littérature

La voix, dit l'écrivaine, « c'est du corps, de la présence⁹ » ; la voix, ajoute-t-elle, « dit le corps ». Elle semble avoir fait sienne la belle formule de Barthes, c'est « du langage tapissé de peau¹⁰ ». Les voix de *Canoës* manifestent donc un corps et un rapport au langage.

Il y a un véritable tissu de « voix enchevêtrées », en « couche épaisse, fibreuse » (p. 147) dans *Canoës* ; en particulier, très nombreuses sont les « voix radiophoniques » (p. 24), comme celles des téléviseurs (p. 77). De multiples voix annexes se font entendre, toujours caractérisées d'un ou deux adjectifs : tantôt « gazeuse », « liquoreuse » (p. 78), « flûtée » (p. 12), tantôt « claire et dorée » (p. 124), tantôt « haute et claire » ou « furtive » (p. 92), « haut perchée » encore (p. 148), « de pointe » (p. 149) ou « basse et limpide » (p. 164), « traînante » (p. 93), « acidulée », « sucrée », « fluette » (p. 29), voire « automatique » (p. 87) ou « morte » (p. 153). Elles sont encore, pour les sœurs Klang, collectionneuses de voix de la nouvelle *Nevermore* :

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Entretien de France Inter cit.

¹⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], *Œuvres complètes*, dir. É. Marty, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 261.

[...] basses ou aigües, claires ou sombres, grasseyantes ou limpides, grumeleuses ou sifflantes, marmoréennes ou poreuses, aériennes, gutturales, nasales, elles sont enrouées, cassées, profondes ou envoûtantes, elles sont vives, flûtées, lointaines. (*ibid.*)

Ces caractérisants traduisent une personnalité, une présence corporelle, son ancrage dans le monde. Ces « pures matières acoustiques » (p. 109) que collecte Kerangal, se présentent comme le « matériau » épars de ce roman, autant de microfictions en devenir.

Chaque nouvelle, précisément, s'empare d'une ou deux de ces voix, la mettant en exergue, qu'elle soit effective, dans sa vibration spécifique, ou bien tue. Commençons par les nouvelles qui exploitent la déliaison totale du corps et de la voix. Il y en a deux.

Ainsi, la première nouvelle, *Bivouac*, met non tant la voix que la mâchoire de la narratrice au premier plan. Sa voix est momentanément empêchée, puisqu'elle est chez sa dentiste, laquelle procède à une prise d'empreintes et qu'elle a donc « la bouche pleine » (p. 11). En tentant de parler, « les mots franchissent [s]es lèvres tels [de] petits cailloux » (p. 13). La narratrice souffre depuis quelques mois de « vertiges », de « migraines » « qui [lui] pourrissent la vie » (p. 12), ce qui peut être provoqué par une « mauvaise occlusion de la mâchoire » (p. 19), lui explique-t-on. La dentiste lui présente alors, sans lien de cause à effet, en photo « une mandibule humaine du mésolithique » trouvée en 2008 à Paris, expliquant combien la mandibule, « seul os mobile de la face », indispensable balancier, est importante pour la parole et pour l'équilibre en général du corps. Devant cette « mâchoire sans voix » (p. 19), comme devant « ces gueules de plâtre » du cabinet, « ces bouches muettes et fragiles », une identification s'opère chez la narratrice ; sa voix tue rejoint celle de ces mâchoires privées de parole et de corps. Nous ne saurons pas ce qui a provoqué chez elle ces vertiges et migraines.

Dans *Un oiseau léger*, cinquième nouvelle, la voix de Rose, épouse du narrateur, est bien présente, mais radicalement détachée de son corps, puisque Rose est morte et que son mari conserve sa voix sur répondeur, « matérielle bien qu'impalpable, physique comme seule une voix peut l'être » (p. 123). « Sa voix lui survivait », note-t-il (p. 124).

Plus souvent, la voix peut apparaître comme désaccordée au corps qui la porte, et la « signature » qu'elle constitue ne plus être perçue telle. Dans la deuxième nouvelle, *Ruisseau et limailles de fer*, l'amie de la narratrice est devenue, du fait de la « dissonance » de sa voix retravaillée avec un coach vocal, comme « le sosie d'elle-même » (p. 25). « Un décalage invisible » s'est produit qui « suffi(t) à désajuster sa présence » (p. 25) ; « sa voix n'était plus dans son corps mais comme doublée par

une autre » (*ibid.*) De voix de « ruisseau », qui « signait sa présence vivante dans le monde », elle est devenue « limaille de fer » (p. 29).

Ontario, septième nouvelle, présente des similitudes avec la deuxième nouvelle, puisque, par-delà « le matelas flottant » des « voix enchevêtrées » (p. 147), et dans le trou « foré » soudain par le silence, se dégage une voix que la narratrice ne reconnaît pas d'abord, celle de son amie Faye, « une voix haut perchée, une voix au grain si dur et si sensible que [dit-elle] j'ai pensé à un diamant Shibata oscillant au fond du microsillon d'un disque vinyle » (p. 148), alors que d'ordinaire sa voix est porteuse d'un phrasé spécifique — « cette manière unique d'accélérer en fin de phrase, de compresser les syllabes et de les expédier avec ardeur comme on jette des pelletées de terre par-dessus son épaule » (p. 150). Sa « voix de pointe », une voix donc inconnue de la narratrice, d'une grande pureté, qui récite un poème de guerre et de deuil, est une voix douée d'une « force centrifuge », capable d'emporter l'assistance :

Durant quelques instants la voix de pointe a gravé le silence, ondulatoire et solitaire, réactivant un à un les anneaux de la mémoire » (p. 149).

La dualité que décèle la narratrice dans la voix de son amie Faye, au prénom de prédilection, manifeste peut-être cette faille, ce creusement décisif dans sa vie, puisqu'elle en deuil de son enfant mort. Mais peut-être dit-elle aussi, dans cette incantation poétique, un centre trouvé, un accord intime de soi à soi, « allant chercher le pur contact au creux du pli obscur, le contact absolu » (p. 148), comme si la blessure intime et profonde lui avait permis d'atteindre cette pureté de voix qui est une pureté d'être aussi.

Dans *Nevermore*, l'enregistrement de la voix de la narratrice, par les efforts qu'il lui aura demandés, révèle de même non seulement à la jeune femme curieuse « d'entendre [s]a propre voix » (p. 109) « la voix d'une inconnue », « la voix d'une autre » (p. 113) mais en outre une voix qui « merde quelque part », dit l'une des femmes qui enregistre. Une « dysphonie » est apparue : « une rayure, un accroc, réitéré, mais seulement dans les hautes fréquences » (p. 114), signant « un ancien forçage vocal, un vieil hématome, la trace d'un accident » (p. 115). Nous ne saurons pas lequel.

La troisième nouvelle, *Mustang*, est aussi — mais pas seulement, on y reviendra — l'histoire d'une voix tue, celle de la narratrice qui ne parvient pas à s'adapter à la langue de ce pays où elle suit son mari, langue sur laquelle, dit-elle, elle n'a « aucune prise », « aucune aspérité à laquelle [s]e raccrocher » (p. 39). Elle part, avec la Ford Mustang que lui offre son mari en quête de « sa fréquence ». La narratrice chante seule dans sa voiture et parvient à entendre sa propre voix « furtive », « comme si ces heures seule en voiture ne servaient qu'à ça : l'entendre » (p. 92). L'accident final

laisse la narratrice incapable de parler, « la mâchoire bloquée » (p. 100), mais peut-être, dans sa solitude, « quelque chose de fragile, quelque chose qui [lui] appartient en propre et qu'[elle] protège comme on protège un secret » aura-t-il « pouss[é] » (p. 98).

Si à plusieurs reprises, la voix s'accorde à elle-même et à soi dans le chant — et c'est une thématique qui était déjà très présente dans *Réparer les vivants* —, comme dans *Mustang*, *Ruisseau et limaille de fer* ou dans *Ontario*, parfois c'est dans le cri. La vibration et le corps sont donc bien là mais cette fois le langage en a disparu. Ainsi en est-il de la jeune fille narratrice d'*After*, dont l'émotion de savoir qu'elle va quitter le foyer familial fait que « quelque chose formait dans le fond de [son] larynx, un accroc, une rayure » (p. 134), et qu'elle cherche à « retrouver [sa] voix claire, cette voix de bachelière qui s'apprête à partir » (*ibid.*) : après le discours empêché de son frère bègue, c'est un cri qu'elle va devoir pousser. Retrouvant ses amis autour d'un feu de camp, où chacun est amené à pousser un cri singulier, il lui revient de pousser le « cri primal » : « tu pousses un cri puissant, et hop, ça te fait renaître, nickel » (p. 139). Alors, raconte-t-elle : "[...] j'ai hurlé moi aussi, j'ai gueulé, j'ai crié jusqu'à m'effondrer dans l'herbe évanouie." (p. 140)

Ce cri primal de (re)naissance, animal, qui est la voix sans langage, est aussi, par-delà la douleur de la séparation, une manière pour elle de (re)trouver son être, peut-être sa « fréquence ».

Plus souvent, le langage comme un obstacle, les « mots cailloux » comme ceux de la première nouvelle se retrouvent dans les voix, comme dans *After*, sixième nouvelle, lorsque le frère bègue de la narratrice en partance tente de parler mais que la « crue de l'émotion » provoque un « chaos » qui « noie [son] palais » (p. 136) :

[...] il a bloqué dès la première syllabe, les lèvres retroussées sur un son qui se répétait, revenait, insistait, mais ne parvenait pas à enchaîner les suivants derrière lui, à tracter le mot, la phrase, la proclamation dont il avait pris le risque, le flux de sa parole anéanti avec le premier souffle [...] le langage avait fui de la bouche de mon frère

[...] je percevais le chaos qui noyait son palais, les phonèmes catapultés contre ses dents, ratatinés les uns sur les autres, et formant maintenant comme un bouchon inexpugnable — b, b, bon, b, bon — [...] (p. 135-136)

Ainsi, *Canoës* met-il en œuvre, presque systématiquement la non-évidence de la relation du corps à sa voix, la non-évidence de la relation du corps au langage lorsque celui-ci doit le traverser. Les défaillances de la voix nous disent celle du corps face au langage. Il semblerait que Kerangal ait cherché à saisir la voix dans les franges de sa zone d'évidence, inchoative, comme celle d'Abel, ici, ou terminative comme la voix de Rose qui est celle d'une femme « sur le départ » (p. 124). Plus

largement, la voix, toute voix dans *Canoës* qui parvient à émettre une parole, un discours, est une voix fêlée qui dit — ou plutôt ne dit pas — une blessure profonde, un trauma, mais qui, résiliente, dit une naissance à soi, à son être profond, fut-ce comme « d'une tempête » (p. 137), aussi bien une mort à soi, et une renaissance : « faire revenir [...] une voix, et relier en moi ce qui se tient disjoint », dit la narratrice de *Mustang* (p. 92).

« Ma voix, étiquetée canoé clair sur océan sombre » : la voix & l'espace

Mais parce que la voix est incarnée, la voix signe aussi une inscription dans l'espace. On l'a vu, de fait, par les métaphores dont la voix est porteuse dans ce recueil, se dit une singulière proximité de la voix et du territoire. Le langage y est tantôt caillou, terre, limaille de fer ou eau fluide. Dans *Nevermore*, la voix de la narratrice, avant qu'elle ne révèle sa faille, est étiquetée par les sœurs Klang, « canoé clair sur océan sombre » (p. 109). Celle de Rose dans *Un oiseau léger* est « une voix d'île grecque en juin » (p. 124). Plus souvent, on a vu que la signature de la voix, son unicité, se trouvait dans ses « aspérités » (p. 39), et la métaphore est encore géographique.

La métaphore de la voix-paysage est filée dans *Mustang*, qui s'élaborait dans la nouvelle précédente avec la « voix de ruisseau » : « elle m'est plus familière que mon pays, cette voix, elle est mon paysage. » (p. 52), explique la narratrice à propos de la voix de son mari.

Tout comme la voix se fait paysage et sentiment — l'écrivaine écrit, dans *Chromes*, « un paysage », c'est-à-dire « un sentiment »¹¹ — davantage encore, peut-être, la voix est influencée par le territoire, le milieu, où elle se trouve. Ou est-ce le corps qui porte la voix qui subit cette influence d'abord ? Changeant d'espace, le corps qui s'adapte fait en effet peu à peu émerger une voix autre. C'est le double événement de *Mustang*, où la narratrice, rendue muette par la confrontation à une nouvelle langue, et à un nouveau territoire, est aussi confrontée au changement de voix de Sam, son mari, atteint de « mimétisme vocal » (p. 50). « La voix de Sam se coule maintenant dans celles du Midwest, et cela me dépayse » (p. 51), écrit-elle. Elle perçoit d'abord « la modification impalpable » (*ibid.*) de cette voix, mais c'est bientôt toute la personne de Sam qui s'en trouve affectée :

Ce mimétisme vocal ne modifie pas seulement sa parole, il brouille toute sa personne, des muscles faciaux que je ne lui connaissais pas sont apparus sur son

¹¹ *Chromes*, Imec, 2020, p. 15.

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans *Canoé* de Maylis de Kerangal

visage, des attitudes nouvelles, des expressions et des gestes, une façon de se tenir dans le monde [...] (p. 50)

Quant à elle, c'est dans l'horizontalité des paysages du Colorado, qu'elle va finir par trouver sa « fréquence » : car la « continuité infinie » de la banlieue, « les échappées sur les collines, dans les plis rocheux de la montagne, peuvent à tout moment faire revenir une image, une pensée, une voix, et relier en moi ce qui se tient disjoint » (p. 92). Le paysage a cette capacité à accorder l'être à soi-même, et à lui faire entendre sa « fréquence ».

De fait, dans *Ariane espace*, la femme qui vit seule dans un hameau perdu, Ariane donc, quatre-vingt-douze ans, semble en étrange harmonie avec ce territoire aride, elle dégage « une grande impression de force physique et de brutalité » (p. 165). Sa voix y est « basse et limpide », tandis que les ruines que traverse la narratrice-enquêtrice, avant d'arriver à la maison d'Ariane, émettent « une vibration basse et continue » (p. 164).

Ainsi, l'ambition de Kerangal semble-t-elle de « donner à chaque texte », à chaque nouvelle, « une voix qui soit la sienne, juste et unique » (p. 107). Et de fait, ce recueil constitue une exploration toute phénoménologique de l'alchimie singulière qui mène le corps, en situation, traversé de langage, à la parole, au travers de la voix — « La voix, autrement dit la vibration singulière qu'elle émettait dans l'atmosphère et que j'aurais reconnue parmi des milliers d'autres » (p. 26), explique la narratrice de *Ruisseau et limaille de fer*.

Comme les sœurs Klang de *Nevermore* garderont l'enregistrement défectueux avec son « accroc » dans les hautes fréquences de la voix de Léonore, l'écrivaine semble à l'affût des voix qui échappent à l'étiquetage, de leur point de rupture, des voix qui échappent tout court, jusque dans le silence, et de la manière dont le corps les porte à ce point de silence ou d'incandescence qui est comme « l'épicentre, le moteur interne, une sorte de pouls dérobé mais hyperactif » (p. 47) du paysage intérieur du personnage.

On peut parler de sémiologie de la voix, comme il y a une sémiologie des corps chez Kerangal, qui met au jour « la stratigraphie invisible qui compose tout corps, tout geste, tout sentiment¹² » — et donne à lire les territoires traversés comme les strates du passé des personnages.

¹² *Tangente vers l'est*, Verticales, 2012, p. 66.

« tel un écho d'outretemps » : la voix & le temps

Car la voix ne manifeste pas seulement un rapport à l'espace, elle manifeste aussi, bien sûr, le temps, l'Histoire, et une histoire large qui semble souvent dépasser le personnage, le traverser. « Les voix sont sociales, sont historiques [...] aujourd'hui on ne parle plus comme ça, [...] elles disent comment la société évolue », explique l'écrivaine dans un entretien¹³. Cette dimension temporelle est omniprésente dans le recueil, comme dans toute son œuvre, dont nombre de personnages, comme Simon sur sa vague, dans *Réparer les vivants*, semblent désireux d'« étirer l'espace, allonger le temps¹⁴ » (p. 22). Ainsi, la jeune narratrice de *Nevermore* « ralli[e] un centre, le [s]ien » et « pr[end] possession des lieux en étirant le temps » (p. 105).

Dans *Mustang*, la narratrice note d'emblée que « la journée s'ouvre, dilatée, et ces heures m'appartiennent – un afflux de temps qui me déstabilise » (p. 38). La Ford Mustang que lui offre son mari va lui permettre de donner prise au temps, de changer, à sa façon. C'est dans ce temps étiré comme le paysage qui lui est offert, dans ce « présent dilaté », « présent bizarre » (p. 56), dans cette « perception du temps jusque-là inconnue, fastueuse et enivrante » (p. 57), qu'elle « appren[d] à perdre pied » (p. 65), qu'elle « essaie de capter une fréquence » (p. 66), la sienne.

Au centre de la nouvelle, le lien entre la voix et le temps, la voix, l'espace et le temps est encore manifesté. La narratrice fait la rencontre de Cassandra, ancienne géologue, et de sa boutique *Colorado magical stones*, dans laquelle « la moindre curiosité, la moindre pacotille renvoi[e] à une histoire, amor[ce] un récit » (p. 59). C'est une arpenteuse de territoire, que Cassandra, pour prospecter certes, mais pour « peut-être aussi remonter le temps » (*ibid.*) :

Suivre les plissements à long rayon de courbure et le tracé des failles, accompagner la création des rivières et l'érosion des sommets, envisager des couches sédimentaires qui pouvaient atteindre trente kilomètres d'épaisseur, faire revenir l'orogénèse de Sonoma et la surection des Rocheuses, rappeler les éruptions volcaniques, les tempêtes de cendres, les sables dunaires recouverts de grès, de schiste ou de granit, et enfin, tel un écho d'outretemps, se souvenir des eaux tropicales et peu profondes qui baignaient la zone il y a cinquante millions d'années, des palpitations de la vie multicellulaire brassée dans le clapot primitif [...] (p. 61)

¹³ Entretien de France Inter cit.

¹⁴ *Réparer les vivants*, Verticales, 2014, p. 22.

Cette longue phrase proprement kerangalienne dont les verbes sont à l'infinitif, mode de l'inactuel, et dont s'enchaînent les prédicats juxtaposés, semble mimer, sortie de ses gonds, cette descente infinie dans « l'outretemps », hors des repères de l'actualité.

Or, d'emblée, la voix de Cassandra, les pierres et leur passé entrent en résonance : « et sa voix, véhiculée par les fumées de tabac, a fait entendre le vieux tumulte. » (p. 60). Et on peut se demander si ce sont les propos véhiculés par la voix, ou la voix elle-même, sa vibration singulière, qui porte ce vieux tumulte » jusqu'aux oreilles de la narratrice, qui fait lever le tumulte, chanter les pierres, dans un esprit orphique, à mesure que sa parole se déploie dont rend compte ici l'ample phrase.

Elle parlait bas et lentement, fragmentait sa phrase en soufflant du temps et de la fumée entre chaque mot, instaurant une durée, étirant sa parole, laquelle se propageait très lentement dans la pièce, imprégnée de quelque chose de très profond et de rêveur qui me bouleversait : tous les objets présents autour d'elle se connectaient les uns aux autres, tous fusionnaient sur ces lèvres écarlates. (p. 61)

Les personnages de *Canoës* font tous l'épreuve de ce creusement du temps. Ainsi, la narratrice de la première nouvelle *Bivouac*, face aux mâchoires muettes du mésolithique, se remémore-t-elle plusieurs strates de son histoire. Se surimposent, alors, plusieurs temps : le temps du mésolithique, celui de la jeunesse de la narratrice, « trois jours de l'année de [s]es treize ans » (p. 15), et celui d'une amie de sa mère dont le fiancé était mort dans un accident d'avion. Ces temps comme convergents dans le présent de la narratrice, dessinent alors, lisons-nous, « une vaste confluence, une zone de rencontre et de troubles, où les souvenirs formaient des tourbillons semblables à des baïnes » (*ibid.*). Laquelle zone définit aussi bien le roman, le recueil, dont chaque nouvelle constitue le réceptacle de ces tourbillons de souvenirs.

Mais la voix, c'est aussi la mémoire du corps. Dans *Un oiseau léger*, la seule nouvelle dont le personnage-narrateur n'est pas une femme mais un homme qui a perdu sa femme et conserve la voix de celle-ci sur son répondeur, c'est à un voyage dans le temps comme mis « hors de ses gonds »¹⁵ qu'invite la voix :

L'irruption de la voix des morts dans le monde des vivants défait le temps, implose les frontières [...]. (p. 121)

Sa voix enregistrée est au présent pour toujours, mais c'est un autre présent, un présent où sa mort n'a pas eu lieu, un présent qui ne coïncide jamais avec celui de ma vie, et ça me rend dingue, et ça me fait mal. (p. 123)

¹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 147.

Effacer cette voix sur le répondeur, c'est donc, pour le narrateur, « remettre le temps en ordre » (p. 126).

Quant à la narratrice d'Ontario, la voix de son amie Faye qui chante d'une voix qu'elle ne lui connaissait pas semble lui ouvrir la voie d'une autre perte, qui la concerne directement, d'une autre disparition, celle de son père :

[...] et dans un rush de panique, j'ai rappelé sa voix à mon oreille, sa voix aigüe et minérale, devenue si rare sur la fin, je me suis battue pour qu'elle revienne car étrangement, bien plus qu'une photo ou tout autre objet qui me ferait voir leur visage, c'est en rappelant à mon oreille la voix des morts que je les garde présents en moi – (p. 152-153)

Parfois cependant la voix ne conduit pas seulement vers les territoires enfouis du temps passé mais vers un temps virtuel, fictionnel, qui fondent aussi bien l'outretemps. Ainsi Léonore, la narratrice de *Nevermore*, en se confrontant au texte mystérieux de Poe, alors qu'elle porte un prénom presque semblable à celui de la femme du texte qu'elle doit lire, semble non seulement avoir dû affronter quelque chose de son passé, enfoui, dont sa voix blessée dans les aigus a gardé trace, mais en outre s'être égarée un instant dans l'espace fictionnel de la nouvelle lue, et comme désajustée à elle-même et à sa réalité. Où est-elle rendue, dans quelle strate du temps, lorsque la nouvelle s'achève et qu'elle croise un corbeau, le caresse et lui parle ? Dans ses souvenirs personnels, dans le souvenir du texte, ou dans un autre espace fictionnel qui s'est ouvert à elle ? Les frontières semblent s'être ouvertes entre les mondes — animal et humain ; réel et fictionnel ; passé, présent, virtuel :

Soudain, je me fige : à quelques mètres, perché sur un mur de pierre, immobile, un corbeau attend. Il est d'un noir bleuté, puissant, le bec long et affûté, et me scrute d'un regard intense, brillant de curiosité. Je m'avance dans un demi-vertige, émerveillée, sans doute un peu ivre, je tends la main vers lui et glisse mes doigts entre ses plumes : il est chaud et plein de vie. C'est toi le corbeau digne des anciens jours ? je lui chuchote. Il acquiesce d'un hochement de la tête, puis émet un drôle de son, un r a a k profond qui se répercute tout autour de nous. Je lui trouve l'air amical et fûté. Alors, comme pour saluer notre première rencontre, il a ouvert les ailes — une envergure d'un mètre au moins —, a décollé en majesté, et l'air battu de la nuit s'est mélangé au froid de décembre. (p. 115-116)

Dans *Canoës*, en somme, l'exploration du désajustement de soi à soi par la voix perdue, défaite, dissonante, fêlée, mène tout droit dans l'outretemps, le hors-temps de la littérature.

De l'écriture de la voix à la voie de l'écriture

La voix de Faye, dans Ontario, récite « un poème populaire ». Celle de Léonore, dans *Nevermore*, lit « Le Corbeau » d'Edgar Poe. Dans cette nouvelle, les sœurs Klang ne se contentent pas d'enregistrer la voix de Léonore, ni celle de milliers d'autres personnes. Elles appartiennent systématiquement à une voix singulière un texte littéraire, élaborant ainsi une œuvre étonnante :

Une œuvre monumentale qui envisageait de restituer à la littérature sa part orale, incarnée, de donner à chaque texte une voix qui soit la sienne, une voix juste et unique, une voix insubstituable, si bien que jamais elles n'enregistraient deux fois avec la même personne – (p. 107)

Nous retrouvons non seulement là, comme illustrée par Kerangal, ce que Barthes a appelé dans *Le Plaisir du texte* (1973) « l'écriture à voix haute » et qu'il définit de la façon suivante :

[...] ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on peut entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue [...] ¹⁶

Mais ne retrouvons-nous pas là encore, décrit de manière tout à fait programmatique, ce que tente de faire l'œuvre même de *Canoës* dans chacune des nouvelles qui la constitue : « donner à chaque texte une voix qui soit la sienne, une voix juste et unique, une voix insubstituable » et en saisir « l'articulation du corps, de la langue » ? L'ambition de Kerangal est bien de faire entrer en littérature cette matière sonore, impalpable, mystérieuse et si physique qu'est la voix.

Car ces voix qui parlent de l'outretemps posent aussi la question de comment les « garder » en mémoire. Plusieurs pistes sont suggérées dans le recueil. La voix de Faye évoque la mémoire sonore du disque, par la métaphore du dimant sur le microsillon. Quant au mari de Rose, dans *Un oiseau léger*, cédant à la demande de leur fille, Lise, est sur le point d'effacer la voix de sa femme sur le répondeur, Lise l'arrête et enregistre cette voix sur le dictaphone de son portable. « [M]igrant du répondeur vers [s]on téléphone portable, cette voix devenait archive » (p. 127).

Kerangal, ici, procède à un autre archivage de ces voix : par l'écriture.

La narratrice de Mustang se prend à rêver, à la fin de la nouvelle, « de fabriquer un jour un bol, un simple bol, où je pourrais garder ce que j'ai glané dans ce pays, et le rapporter chez moi. » (p. 102). Elle n'est pas seulement en quête de cette

¹⁶ Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* [1973], *op. cit.*, p. 261.

« fréquence », sa voix perdue, mais elle est aussi en quête de cet accord à elle-même qu'est sa voie. L'écrivaine aborde cet épisode quasi autobiographique, dans *Chromes* :

Je vivais pour la première fois dans un pays où l'idée de nature éclatait en force, et coupée de ma langue, séparée. Dans ce temps de rupture, étrangère, solitaire, j'ai écrit un roman. Comme si l'expérience de cette horizontalité m'avait propulsée moi aussi vers la fiction, et m'avait conduite à raconter une histoire¹⁷.

Autrement dit, le contenant évoqué à la fin de *Mustang* n'est autre que le roman, lui-même, l'œuvre littéraire, fictionnelle, qui s'accommode de tout matériau.

La dernière nouvelle, *Ariane espace*, très courte, parle aussi de littérature. Elle a en commun avec *Nevermore* de convoquer des univers parallèles, des mondes possibles, sinon le fantastique, ce que la narratrice nomme le « merveilleux cosmique ». Elle se démarque cependant des autres nouvelles par le faible nombre d'occurrences du mot « voix » ; le sujet lui-même y semble devenu secondaire. Nous apprenons seulement que la voix d'Ariane est « basse et limpide » (p. 164) au début du récit. Ensuite, place est laissée au récit retranscrit, d'Ariane par la narratrice, qui enquête sur les phénomènes aérospatiaux non identifiés. Mais le récit qui « coule de source » ? » (p. 163) n'est-il pas d'abord celui de la vocation trouvée de la narratrice ?

Aujourd'hui, mon penchant pour l'absolu lointain s'est effacé au profit d'une disposition au proche, et j'envisage ces récits d'observation, ces petites narrations prosaïques et fragiles collectées depuis plus de vingt ans sur tout le territoire, comme la teneur réelle du merveilleux cosmique. (p. 167)

Que fait-elle d'autre, la narratrice de cette nouvelle finale, que d'écouter une voix qui lui parle d'un autre territoire, d'un autre espace-temps, d'un autre univers, d'une autre dimension, celle où s'entremêlent le réel et la fiction, s'enchevêtrent « [l]es rêves et [l]es souvenirs vécus, le mélange des temporalités » (p. 167) ? que fait-elle d'autre que de tendre l'oreille à une « vibration » singulière, captivante, dont on ne saurait dire si, tant elles aussi sont mêlées, si c'est celle de la voix de son témoin, où celle du territoire dans lequel il s'inscrit ?

Chacune des nouvelles de *Canoës* retrace ce cheminement fait de ruptures, de petites morts et de renaissances qui mène à l'écriture fictionnelle. « Restituer à la littérature sa part orale, incarnée [...] donner à chaque texte une voix qui soit la sienne, une voix juste et unique, une voix insubstituable ». Mais *Canoës* exemplifie aussi l'œuvre entière de Kerangal car chacun de ses textes y est l'expérience d'une voix propre, singulière. L'écrivaine s'en explique, dans *Chromes* encore :

¹⁷ *Chromes*, op. cit., p. 19.

J'écris oreille tendue. Je songe au sonogramme du texte, à la vibration des milliers de bâtonnets luminescents qui révéleraient son spectre musical, mais aussi sa voix, son chant. Puisque quand je le lis, une voix est là, est-ce la mienne, est-ce celle de l'auteur, est-ce une voix inconnue qui a traversé la surface de la page, une voix rémanente, une voix lointaine, un écho ? Quand j'écris, c'est encore à une voix que je me connecte, une voix captée comme une fréquence à la radio, une voix que j'essaie de tenir en ligne de basse au creux de l'oreille jusqu'à la dernière page. Le chant d'un texte — ce qui n'a rien à voir avec son lyrisme, ni même sa musicalité — fait appel à ce qui subsiste dans le texte d'un temps ancien, où la littérature était partagée sous la forme d'un chant, à la vibration qui se dépose en soi une fois le livre refermé : le chant d'un texte c'est son aura¹⁸.

Sans revenir sur la « voix » propre de chaque récit jusque-là publié de Kerangal, arrêtons-nous un instant sur *Réparer les vivants* et ce passage, où le chant, si important pour Thomas Rémige, prend toute sa signification, à la fin du roman. Son « chant de belle mort » « reconstruit la singularité de Simon Limbre [...] Il le propulse dans un instant post mortem que la mort n'atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l'écriture¹⁹ ».

« C'est en rappelant à mon oreille la voix des morts que je les garde présents en moi », affirme la narratrice d'*Ontario*, se souvenant de la voix de son père. Quant à l'écrivaine, elle les fait « migrer », ces voix, dans cet « espace post mortem » qu'est la littérature, mais elle les fait migrer sans « remettre le temps en ordre », offrant au lecteur l'expérience singulière de la plongée dans un temps sorti de ses gonds, échappé de la chronologie, a fortiori de la ligne claire autobiographique, amorcée par ce « je » qui va chercher le « contact pur », « le contact absolu » — l'expérience de la plongée dans l'outretemps de la littérature.

Canoés est l'histoire, dans le désordre, de cette émergence d'un chant propre et de son aura singulière, faite de ruptures, de morts et renaissances à soi, qui font l'écriture de Maylis de Kerangal.

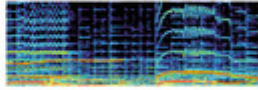
¹⁸ *Chromes*, op. cit., p. 34.

¹⁹ *Réparer les vivants*, op. cit., p. 270.

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans Canoë de Maylis de Kerangal

maylis
de kerangal

ca|les



canoës

« tel un écho d'outretemps » : de l'écriture de la voix à la voie de l'écriture dans Canoé de Maylis de Kerangal

PLAN

- « restituer à la littérature sa part orale, incarnée » : la voix au cœur de la littérature
- « Ma voix, étiquetée canoé clair sur océan sombre » : la voix & l'espace
- « tel un écho d'outretemps » : la voix & le temps
- De l'écriture de la voix à la voie de l'écriture

AUTEUR

Cécile Narjoux

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : cecile.narjoux@sorbonne-universite.fr