

Comment dire la migration ? L'importance de la transmission dans *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr

Julia Görtz

Résumé

Le roman *Silence du chœur* de l'auteur sénégalais Mohamed Mbougar Sarr est caractérisé par la polyphonie. L'auteur varie non seulement les instances narratrices mais également la focalisation pour inclure un maximum de points de vue dans son œuvre. De plus, il y inclut différents genres : un récit de voyage, des articles de presse et une pièce de théâtre. Le présent article se propose de montrer que Sarr accentue avec ces procédés l'importance d'une variété et d'une diversité de voix pour assurer la transmission du message proféré. Dans un premier temps, il sera question des réflexions de nombreux personnages sur les limites du langage et les conditions d'une communication réussie. Celle-ci dépend autant de l'(in)dicibilité de ce que l'on veut transmettre que de la disposition de l'autre à écouter et à comprendre. Puisque la façon de s'exprimer joue également un rôle important, il s'agira ensuite d'examiner les différents moyens que Sarr exploite au niveau de la construction de son texte, à savoir les différents genres. Dans ce contexte, l'accent sera mis sur les fonctions de ces genres pour démontrer que certains événements ne peuvent être racontés qu'en utilisant le genre approprié. À travers chaque genre, Sarr souligne, par ailleurs, l'importance de la transmission et de la médiation. Cet article établira, finalement, que la littérature peut servir de moyen de transmission et de mémoire capables de briser le silence du chœur des migrant-e-s.

Mots-clés

Mohamed Mbougar Sarr – *Silence du chœur* – migration – transmission – mémoire – expériences traumatiques – polyphonie – langage – genres textuels

1 En guise d'introduction : le commencement par la fin

Tout à la fin du roman *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr, après une éruption volcanique dévastatrice, on apprend que l'un des personnages principaux, le traducteur-médiateur Jogoy, avait été chargé de « dire le récit » à peine lu :

La matière de la ville appartenait désormais à la poésie des ruines. De la cité, ne demeurait intacte que la mémoire. Son allégorie, du moins : la statue d'Athéna n'était pas tombée. [...] [S]a pierre s'anima ; [...] la déesse descendit de son piédestal, puis marcha vers l'unique personne qui, restée à Altino, avait survécu. [...] Athéna devait lui transmettre la mémoire du lieu. Ce serait ensuite à lui que reviendrait la tâche de dire le récit des ragazzi d'Altino¹.

La statue d'Athéna confie à Jogoy la tâche de faire le récit de soixante-douze migrants, appelés *ragazzi*, arrivés à Altino, petite ville fictive de Sicile. Le présent article se propose de creuser la question de la manière dont un tel récit peut exprimer les expériences individuelles de tant de personnages et réussir à dire le traumatisant, l'indicible.

Comme l'indique déjà le titre, *Silence du chœur* est un roman choral, polyphonique. Cette stratégie narrative permet d'accentuer la multitude de voix et points de vue à l'intérieur de l'histoire de la migration des *ragazzi*. De plus, l'on trouve dans le roman, intercalés entre les chapitres 'classiques', un récit de voyage, des articles de journal et un chapitre sous forme de pièce de théâtre. Ces différents genres constituent un moyen supplémentaire de varier les points de vue. Dans ce qui suit, je défends la thèse que Sarr se pose, et nous pose en tant que lecteur-rice-s, la question de la difficulté, voire de l'impossibilité de dire cette migration – d'un côté à travers les personnages qui mènent des réflexions sur les limites du langage et de l'autre à travers les différents genres mentionnés. En analysant la fonction de ces derniers, je me propose de montrer que l'auteur y recourt pour rendre le récit des *ragazzi* possible car certains événements ne semblent pouvoir être racontés qu'en utilisant le genre approprié. Ainsi, l'auteur n'augmente pas seulement la multitude de voix mais surtout leur variété et diversité, les différentes façons de dire la migration.

Dans un premier temps, sera brièvement abordé le phénomène de la polyphonie dans le roman. Partant de là, je m'intéresserai aux réflexions sur les

¹ Mohamed Mbougar Sarr, *Silence du chœur*, Paris, Présence Africaine, 2022, 567-568.

limites du langage et de la communication faites par différents personnages qui montrent que le seul fait d'avoir sa propre voix ne suffit pas si la réussite de la communication n'est pas assurée. Ce qui se révèle être indispensable, ce n'est pas seulement l'utilisation de la parole, mais sa transmission. La transmission, la perception d'un message de la part d'un-e destinataire-riche, quant à elle, dépend, entre autres, de la façon dont il est articulé.

Dans un deuxième temps, l'exploration de différentes façons d'articuler un message, de dire un récit pour reprendre les mots de Sarr, se trouvera au centre de l'analyse : en variant les genres textuels, l'auteur varie les modalités de narration de la migration car chaque genre remplit une fonction spécifique². La deuxième partie de cet article montrera, par exemple, que les articles de presse, par leur objectivité (supposée), contribuent à créer une certaine distance et à réguler l'émotion, ce qui permet de communiquer des événements tragiques.

Au sein du roman, les personnages tout comme les genres soulignent l'importance de la littérature comme partie d'une mémoire collective qui assure de son côté la transmission (des récits) du passé. Pour cela, j'aborderai, en conclusion, entre autres, les réflexions de Mohamed Mbougar Sarr sur le rôle et les limites de la littérature même.

2 Quand « le bruit de l'eau [...] empêche d'entendre nettement les paroles du chant » – limites du langage

Comme le notent Luisa Fernanda Acosta Cordoba, Maud Lecacheur et Basil Martin-Marge, le deuxième roman de Sarr est caractérisé par « une structure éclatée en une multitude de points de vue, en un chœur disséminé »³. En donnant une voix à un grand nombre de personnages et narrateur-riche-s différent-e-s, Sarr rompt avec l'uniformité et l'homogénéité du récit. Même si la majeure partie du roman est racontée par une instance narratrice hétérodiégétique, la focalisation est souvent interne ce qui permet de fournir la perspective de différents personnages, comme le poète Giuseppe Fantini, le *ragazzo* Fousseyni Traoré, Jogoy et le curé Amedeo Bonianno⁴, mais aussi de « survole[r] la pensée et les expériences de Maria, Carla, Sabrina, Jogoy »⁵, tous-tes

2 Même si la présence des différents genres dans le roman a déjà été mise en évidence, il n'y a pas encore d'analyse approfondie de ces fonctions.

3 Luisa Fernanda Acosta Cordoba, Maud Lecacheur et Basil Martin-Marge, « *Silence du chœur de Mohamed Mbougar Sarr : une épopée polyphonique* », *Présence Africaine* 1 (2019), 218.

4 Voir *ibid.*, 224-225.

5 *Ibid.*, 225.

membres de l'association Santa Marta qui s'occupe des migrants. Sept personnages assurent même la fonction de narrateur-riche-s autodiégétiques : Matteo Falconi, le gendarme d'Altino ; Maurizio Mangialepre, politicien ; Fousseyni Traoré ; le docteur Salvatore Pessoto ; Bemba, un des migrants ; Gianni et Lucia, membres de l'association⁶. À cela s'ajoutent le récit de voyage de Jogoy, également écrit à la première personne⁷, et la pièce de théâtre dans laquelle Lucia, Fousseyni, sa mère et Adama Kouyaté prennent la parole⁸. Avec la variation des instances narratrices et la focalisation, Sarr fait entendre les expériences d'individus et non pas d'une masse indifférenciable. L'auteur trouve ainsi une première réponse à la question initiale : la polyphonie. De plus, avec sa réalisation il va au-delà de la multiplication de points de vue car il n'alterne pas seulement entre de différent-e-s narrateur-riche-s autodiégétiques mais varie aussi d'autres paramètres. Il met l'accent sur la variété plutôt que sur un grand nombre de voix.

La polyphonie n'offre pas seulement une variété de perspectives sur la migration, sujet principal du roman, mais ouvre également, grâce au nombre d'opinions, le débat sur d'autres questions. À maintes reprises différents personnages du roman réfléchissent sur les limites du langage. Ces réflexions, selon ma thèse, montrent qu'avoir et pouvoir utiliser sa voix ne représente que le point de départ d'une communication réussie et que la compréhension – au-delà de l'intelligibilité – en constitue le point d'arrivée.

Ce qui peut empêcher la communication et la compréhension dans un contexte de migration, c'est tout d'abord la barrière linguistique. Dans *Silence du chœur*, les soixante-douze hommes qui arrivent dans la petite ville sicilienne proviennent de pays différents, n'ont pas la même langue maternelle et ne parlent pas l'italien⁹. Ils ne peuvent donc ni communiquer avec l'ensemble de leur groupe ni avec l'extérieur sans l'aide de Jogoy, le traducteur-médiateur de la ville¹⁰. Il s'agit ici d'un problème qui, bien au-delà du texte, touche chaque groupe de migrants, assemblé de manière arbitraire et lié uniquement par l'objectif commun d'arriver en Europe¹¹. Fousseyni aborde la thématique dans la

6 Voir Sarr, *Silence du chœur*, 101, 103, 107, 153, 161, 187, 286, 287, 290.

7 Voir *ibid.*, 60-63, 97-100, 141-150, 177-181, 352-360, 525-536.

8 Voir *ibid.*, 294-319.

9 Ils viennent, entre autres, du Sénégal, du Mali, du Nigéria, du Ghana et de la Gambie (voir *ibid.*, 71-73, 191, 404).

10 Jogoy compare le hangar, dans lequel sont logés les *ragazzi* dans un premier temps, à la Tour de Babel : « Plusieurs langues se croiseraient dans le hangar, le transformant en une étrange Tour de Babel » (*ibid.*, 27).

11 Le pouvoir unificateur de cet objectif est souligné par l'emploi de majuscule dans le mot 'rêve' et sa répétition : « [Ç]a nous liait, le Rêve. Oui, on a parlé du Rêve. Partir, fuir la honte, réaliser notre Rêve » (*ibid.*, 313).

pièce de théâtre quand il raconte son voyage migratoire et explique que son groupe avait peur de ne pas se comprendre :

Nous étions cinquante comme ça, tous jeunes ou presque. Des Maliens, des Guinéens, des Sénégalais, des Nigériens, des Libériens, des Nigériens, des Camerounais, des Ivoiriens aussi. Au début, on ne se parlait pas trop. Ce n'était pas de la timidité ou de la méfiance. C'était la peur de ne pas se comprendre. La peur de ne pas parler la même langue¹².

La pluralité de langues empêche la communication parce que les migrants ne sont pas sûrs de pouvoir faire parvenir leurs messages. Bien que Sarr se serve dans son roman du procédé de la polyphonie pour mettre en scène une multitude de voix, il souligne ici que l'important n'est pas la pluralité – que ce soit de langues ou de voix – mais la transmission. Sarr explore la question centrale de la manière efficace d'assurer la transmission en se penchant sur les trois composantes de la communication : l'énonciateur-riche, le-a destinataire et le message. Il s'interroge sur les moyens de trouver les mots adéquats pour exprimer son propre vécu en tant que migrant et met également en relief la difficulté de vraiment saisir ce que l'autre dit – bien que l'on parle la même langue. En outre, les différents genres présents dans le roman, et analysés dans la deuxième partie de cette contribution, représentent, à mon avis, différentes façons de concevoir un message en en variant les caractéristiques et fonctions.

Les réflexions sur les conditions de la communication montrent que la barrière linguistique est, certes, un obstacle, mais qu'il y en a d'autres qui sont moins facilement surmontables. En fait notamment partie le fait de verbaliser des traumatismes ou des expériences traumatiques, de dire ce qu'on appelle en recherche en psychologie, mais aussi dans les études culturelles et littéraires sur le trauma, « l'indicible ». Cathy Caruth décrit un traumatisme comme « not locatable », « *not known* » et « not available to consciousness »¹³, comme une expérience qui ne peut pas être « precisely grasped »¹⁴ et du coup verbalisée ou représentée¹⁵. De cet entendement ressort une divergence entre l'expérience traumatique et l'expression verbale de cette même expérience. L'incapacité du langage à exprimer ce qui est advenu n'est pas seulement une problématique

12 *Ibid.*, 312. Jogoy souligne également les diverses provenances des migrants qui ont fait la traversée avec lui dans son récit de voyage (voir *ibid.*, 142).

13 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, narrative, and history*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996, 4.

14 *Ibid.*, 6.

15 En outre, elle parle de « inaccessibility » et « resistance to [...] analysis and understanding », Cathy Caruth, « Introduction », dans idem (ed.), *Trauma : Explorations in memory*, Baltimore, John Hopkins UP, 1995, 10.

linguistique et communicative, mais la conséquence d'un vide cognitif par suite du refoulement de l'évènement traumatique. Il est inaccessible et donc indicible pour la personne qui l'a vécu, mais non pas indicible en général. En études littéraires, comme l'explique Stefan Krankenhagen, on a moins discuté de la possibilité de dire le trauma que de la possibilité de sa représentation. Une représentation littéraire du trauma est-elle, en effet, appropriée¹⁶ ? Il plaide ensuite pour que cette question normative et prescriptive soit abandonnée et se concentre plutôt sur les façons de dire « l'indicible » et les fonctions de ces représentations¹⁷.

Dans *Silence du chœur*, Sarr ne se sert pas seulement de plusieurs moyens – comme la polyphonie ou le recours aux différents genres – pour raconter des évènements traumatisants, mais met également en scène l'inaptitude du langage à combler le vide cognitif causé par un tel évènement. Ce sujet n'est cependant pas mis en avant dans le contexte des migrants, mais dans celui des habitant·e·s d'Altino. C'est par exemple le docteur Salvatore Pessoto qui ne trouve pas de mots après la tragédie meurtrière à la fin du roman :

Pessoto se contenta de répéter que, oui, c'était horrible. Il pensa qu'à part cela ('c'est horrible'), il ne leur était pas encore possible de dire autre chose. L'horreur avait restreint les possibilités de la langue, réduit le vocabulaire à quelques termes, aspiré dans un trou noir presque tous les mots¹⁸.

L'impossibilité de trouver des mots est rendue ici par la métaphore du trou noir qui les absorbe. L'expérience traumatique empêche l'accès à un langage qui va au-delà de l'exclamation 'c'est horrible'. À remarquer aussi l'utilisation du pronom 'leur' – au lieu de 'lui' – qui exprime le niveau collectif de l'expérience traumatique : ce n'est pas que Pessoto qui en est atteint mais tous·tes les habitant·e·s de la ville.

16 Voir Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen : Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln, Böhlau, 2001, 1-19. Ces discussions surgissent principalement dans le contexte de la Shoah et à la suite de l'énoncé – souvent mal interprété – d'Adorno qu'« [é]crire un poème après Auschwitz est barbare » (Theodor Adorno, *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, 31 ; ma traduction).

17 Voir Krankenhagen, *Auschwitz darstellen*, 6. Cette approche se trouve par exemple dans les monographies de Michael Rothberg et Dominick LaCapra publiées également au début des années 2000 : Michael Rothberg, *Traumatic Realism : The demands of Holocaust representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000 ; Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.

18 Sarr, *Silence du chœur*, 442.

Un deuxième recours au topos de l'indicibilité se trouve chez Lucia qui, contrairement à Pessoto, ne perd pas seulement l'accès au vocabulaire adéquat, mais aussi sa voix, après le suicide de sa mère :

Il y a quatre ans, la mère de Lucia s'est suicidée. Lucia, elle, a perdu la parole suite au traumatisme. [...] Elle a poussé un hurlement horrible qui a duré longtemps... Et lorsqu'il a fini, Lucia n'a plus jamais parlé. [...] [L]e silence abyssal¹⁹.

Dans ce cas, la conséquence de l'évènement traumatique est le silence, un mutisme total. Comme l'explique le psychothérapeute Emmanuel de Becker, un mutisme sélectif est une réaction répandue des enfants après la perte d'un parent : « Pour peu que le traumatisme lié à la mort de l'être cher soit indicible, l'enfant en question lui fait écho par le mutisme »²⁰. Le silence peut également être considéré comme un mécanisme de protection ou comme une perte de contact avec la réalité²¹. Pour le personnage adulte de Lucia, Mohamed Mbougar Sarr semble partir de cette réalité clinique mais l'oriente vers des fins esthétiques : en mettant en scène un mutisme total – qui, contrairement au mutisme sélectif, n'est pas scientifiquement connu et notamment pas chez les adultes –, il souligne la gravité du trauma.

Il peut sembler étonnant que le silence (involontaire) des migrants ne soit presque pas thématiqué – malgré sa présence dans le titre du roman. Seul le silence de Salomon pendant une conversation sur son parcours est mentionné de façon explicite :

Salomon garda le silence un temps. [...] – Mon histoire, finit-il par dire, c'est que ma famille a été tuée. Je n'ai rien d'autre à vous dire. Je n'ai aucune envie de parler du voyage, de la traversée, de la barque. Vous savez déjà tout ça. [...] – Comme tu voudras. Pourquoi es-tu ici ? Salomon ne dit rien et le curé eut l'impression que ce n'était pas tant par entêtement que par une réelle impossibilité à trouver un langage à ses sentiments²².

Bien que Salomon justifie son silence en soulignant qu'il ne veut pas parler de son voyage migratoire, le Padre Bonianno croit y voir l'incapacité du *ragazzo*

19 *Ibid.*, 288-289.

20 Emmanuel de Becker, « Le mutisme sélectif chez l'enfant : pistes de compréhension et de traitement », *Psychothérapies* 32,4 (2012), 243.

21 Voir *ibid.*, 243.

22 Sarr, *Silence du cœur*, 261.

de trouver les mots pour répondre aux questions ; le trauma lui est donc attribué de l'extérieur. Malgré sa supposition, le curé n'insiste pas. Il accepte le silence de Salomon et ne le force pas à revivre de possibles expériences traumatiques en les racontant.

Même si la difficulté, voire l'impossibilité de s'exprimer par des mots est principalement montrée à travers les habitant-e-s d'Altino, ceci ne veut pas dire que les (autres) migrants ne souffrent pas de traumatismes. Tant s'en faut. Premièrement, les cas de Pessoto, de Lucia et de Salomon servent à illustrer l'impact du traumatisme sur les capacités linguistiques des êtres humains en général et soulignent également la manière dont les manifestations peuvent varier selon les individus et les événements. Deuxièmement, il y a une différence importante entre les expériences de Pessoto et de Lucia d'un côté et celle de Salomon de l'autre. Il s'agit, chez les deux Italien-ne-s d'évènements singuliers, décrits en détail²³. En revanche, les « sentiments » de Salomon ont quelque chose de moins spécifique et des mots-clés du discours sur la migration (voyage, traversée, barque) prennent la place des détails. D'une part, Sarr montre ainsi qu'il est bien plus difficile de mettre en évidence un seul évènement déclencheur dans toute l'expérience traumatisante subie par les migrants dans les pays d'origine et pendant le voyage migratoire. D'autre part, les traumatismes des migrants sont d'un ordre structurel et collectif de sorte que le discours – ce qui se cache derrière les sentiments et mots-clés mentionnés – est connu même si l'on ne le prononce pas. Comme le déclare Salomon dans la citation d'en haut : « Vous savez déjà tout ça »²⁴. Troisièmement, en n'abordant pas explicitement le silence de chacun des *ragazzi*, en taisant ce silence, l'auteur le réalise paradoxalement à un niveau supérieur du discours. Dès lors, l'on pourrait trouver ici la configuration évocatrice du « silence du chœur » qui donne son titre au roman.

Finalement, il est important de retenir que les migrants n'ont pas la possibilité de rester silencieux. Ils sont aussitôt obligés de trouver des mots, de formuler un récit convaincant de leur misère pour obtenir un permis de résidence²⁵. Le système d'accueil impose même des 'règles' pour la production

23 Pour les descriptions de l'affrontement dans le bar Tavola di Luca qui coûte la vie à plusieurs personnages voir *ibid.*, 420-423, 525-536. Il s'agit de l'article de presse et du témoignage de Jogoy.

24 Dans son carnet de voyage, Jogoy écrit quelque chose de similaire : « La tragédie devenait ordinaire. Les drames autour de l'immigration jouaient à une macabre chaise musicale ; chacun, quotidiennement, chassait le précédent, occupait sa place, et attendait que le prochain l'en déloge. Cela usait, mais l'on s'accommodait de la catastrophe permanente » (*ibid.*, 177).

25 Voir *ibid.*, 163.

de ces récits : « Il faut dire une bonne histoire »²⁶, non pas la vraie, car « le plus important pour un réfugié n'est pas la vérité de son histoire, mais sa vraisemblance tragique »²⁷. L'on ne tient donc aucunement compte de ces « vérités » traumatiques ce qui contraint les *ragazzi* à faire l'impossible : créer un discours cohérent du vécu, bien que ceci, en tant que traumatisme, ne soit pas « available to consciousness »²⁸. L'exigence de la vraisemblance est vouée à l'échec et le recours au mensonge semble inévitable. Il devient donc clair que, dans un certain sens, les *ragazzi* sont destinés à rester muets. Même s'ils créent une histoire, ils n'expriment pas leur vrai vécu. L'on peut ici reconnaître que le silence n'est pas seulement causé par le voyage de migration en soi mais également par le processus d'accueil qui se révèle ainsi être une énième expérience traumatisante.

Comme mentionné plus haut, la transmission d'un message ou d'une histoire ne dépend pas seulement des énonciateur-ric-e-s, mais également des destinataires. S'ajoutent alors aux difficultés de raconter, de produire sa propre histoire, les difficultés de faire en sorte qu'elle soit entendue et comprise. Au sein du roman, il devient évident que parler la même langue et trouver des mots n'est pas suffisant. Même sans barrière linguistique il semble difficile, voire impossible pour les habitant-e-s d'Altino de saisir l'intégralité du vécu, des expériences des migrants. Le curé Amedeo Bonianno réfléchit dans ce contexte aux stratégies pour y remédier :

Qui sont-ils ? ... Je ne sais pas vraiment, reprit enfin Bonianno. Leur traversée est une part de ce qu'ils sont. Mais ce qu'ils sont au fond d'eux, leur voix la plus intime, je ne suis pas certain de l'avoir déjà entendu. J'essaie. Je perçois des échos faibles. C'est comme si j'étais sur les bords d'un fleuve et que j'entendais un chant que des voix auraient entonné des profondeurs des eaux. Le chant me parvient, mais le bruit de l'eau m'empêche d'entendre nettement les paroles du chant. La solution pour les entendre, c'est de plonger dans ce fleuve au flot puissant et furieux. Au risque d'être emporté²⁹.

D'un côté, la métaphore du fleuve montre qu'un (trop) grand nombre de voix se transforme en bruissement de l'eau. L'on peut voir ici encore une fois que Mohamed Mbougar Sarr souligne l'importance de la variété plutôt que de la

26 *Ibid.*, 163.

27 *Ibid.*, 185.

28 Caruth, *Unclaimed Experience*, 4.

29 Sarr, *Silence du cœur*, 133.

multitude de voix. De l'autre côté, l'image du fleuve et de ses bords permet d'exprimer la nécessité de la volonté de comprendre et le besoin de sortir de sa propre zone de confort. Il n'est pas question de rester au sec. Il faut, au contraire, aller vers l'autre, rentrer dans l'eau et s'engager activement. L'engagement actif comporte et exige une rencontre d'égal à égal. Cela peut se voir à travers la métaphore spatiale : l'abandon de la rive et la plongée impliquent un mouvement de descente et donc un nivellement des hiérarchies existantes entre les Sicilien·ne·s. et les migrants. Bonianno souligne l'importance de cette rencontre respectueuse en sortant l'expression « faire face » du contexte de la confrontation pour mettre l'accent sur la valorisation du vis-à-vis :

Il faut faire face, ma petite Carla. Non pas résister, car nous ne sommes pas dans une lutte, [...] mais littéralement faire face, je veux dire : faire visage. [...] La plus grande des humiliations, pour n'importe quel homme, c'est de n'avoir aucun visage en face de lui, ou de ne rien voir sur le visage qu'il regarde. Alors fais face³⁰.

Bien qu'il soit clair que Bonianno parle à Carla, membre de l'association Santa Marta, la forme impérative à la fin de son discours³¹ pourrait également être adressée à nous en tant que lecteur·rice·s et nous inviter à reconsidérer notre propre attitude envers l'autre.

Le curé va jusqu'à affirmer que la volonté de comprendre est plus importante que le fait de comprendre même et que sans cette ouverture d'esprit la compréhension et la communication sont hors de question :

[L]es accueillir est peut-être un enfer collectif, où personne ne comprend personne. Mais ne pas les accueillir est un enfer solitaire, où on ne se parle pas, où l'on n'a donc aucune chance de se comprendre. Entre ces deux enfers, je préfère celui où nous sommes tous ensemble en se parlant, même sans se comprendre. Car c'est l'enfer qui offre le plus d'espoir. L'espoir qu'un jour, une nouvelle langue commune naisse³².

Le Padre Bonianno préfère la convivialité³³ à la solitude, mais les deux restent, pour lui, l'enfer³⁴ s'il n'y a pas de compréhension. Mais il évoque ici

30 *Ibid.*, 333.

31 Elle reprend et varie sa première phrase, celle-ci plus impersonnelle et implicite.

32 Sarr, *Silence du cœur*, 322.

33 Voir la contribution de Lena Seauve dans ce même recueil, 164-178.

34 Nombreux sont les références à l'enfer dans *Silence du cœur*. L'on évoque, par exemple, le diable (Sarr, *Silence du cœur*, 272) ou le chien des enfers Cerbère (*ibid.*, 417). C'est notamment le volcan qui représente le croisement entre le monde et l'enfer. L'éruption de l'Etna

un possible espoir : une nouvelle langue, une nouvelle manière de se comprendre. Cette langue, ce nouveau moyen de s'exprimer, se trouve, selon mon hypothèse, dans la traduction comme dans la littérature. C'est Jogoy qui souligne l'importance de la traduction comme moyen de transmission qui com- porte et assure la compréhension en mentionnant également une nouvelle langue³⁵. Le poète Giuseppe Fantini, quant à lui, a un entendement similaire de la création littéraire :

Le monde redevenait ce qu'il fallait traduire. Car qu'était-ce qu'un poète, sinon l'ultime traducteur d'un sens non point perdu – car alors le poète serait inutile – mais toujours près de se perdre ? Qui est-il sinon celui qui [...] retient la possibilité d'un sens d'une main, et tente, de l'autre, de le transmettre aux humains ? [...] C'est vrai : le poète ne peut empêcher le monde de s'effondrer, mais lui seul est en mesure de le montrer dans son effondrement. Et, peut-être, de le rebâtir aux endroits où il s'effondre en premier, et le plus lourdement : la parole et la langue³⁶.

Il compare littérature et traduction et soulève ainsi également l'importance de la transmission. En outre, il désigne les deux procédés comme lien entre

qui est insinuée avant que cela n'arrive (voir *ibid.*, 118-121) mais aussi le débordement des égouts – qui renvoient également aux enfers – y font allusion (voir *ibid.*, 368-376). Dans le contexte italien du roman il est inévitable de faire le lien à l'*Inferno* de Dante qui est même cité explicitement dans un autre contexte (voir *ibid.*, 274). Au fond de l'enfer de Dante, il n'y a pas de feu mais de la glace. Quand enfin, Fousseyni Traoré apprend la phrase « *Siamo in inverno*. Nous sommes en hiver » (*ibid.*, 62 ; italique dans l'original), la quasi-homophonie d'*inverno* et d'*inferno* est frappante. L'annonce de la neige (voir *ibid.*) peut, à cet égard, être considérée comme une anticipation de plus de la catastrophe finale. – Dans son article consacré à *Silence du cœur*, Catherine Mazauric examine le motif des enfers dans le contexte de la mythologie et de l'épopée homérique : « Des routes sans fin(s) : voyages centrifuges dans *Silence du cœur* (2017) de Mohamed Mbougar Sarr et *Loin de Douala* (2018) de Max Lobe », *L'Entre-deux* 7,1 (2020), 1-17.

35 « [L]a traduction est aussi la promesse qu'autre chose sera récréée. Traduire, c'est d'un même geste faire le deuil d'une langue première, et le pari d'en ériger une autre sur ses cendres » (*ibid.*, 57-58). À la fin de la citation se trouve une autre allusion à l'éruption du volcan (voir note précédente). – Ensuite, Jogoy se pose les questions suivantes : « Qu'y a-t-il de mieux pour les hommes : avoir une seule langue qu'ils parleraient tous, ou plusieurs langues qui pourraient se traduire entre elles ? » (*ibid.*, 58). Il accentue ainsi encore une fois le rôle de traducteur-riche-médiateur-riche qui est capable de lier les humains entre eux malgré des barrières linguistiques : « Les hommes se comprennent toujours. Babel [...] a changé de *sens*. Elle n'est plus verticale, mais horizontale ; elle ne cherche plus à rallier le ciel, elle tente de relier les hommes » (*ibid.* ; italique dans l'original).

36 *Ibid.*, 412.

le monde et les humains³⁷. Son raisonnement va donc au-delà d'une communication quotidienne entre deux (ou plusieurs) parties et inclut aussi une dimension temporelle de la transmission : la littérature, si elle contient ce qui est « près de se perdre », peut servir de mémoire de lieu. Celle-ci est transmise à Jogoy par Athéna à la fin du roman³⁸. Le traducteur-médiateur nous la remet ensuite sous la forme d'un texte littéraire et érige ainsi, pour revenir à la citation d'en haut, une autre langue, un nouveau 'monument' sur les cendres de la ville d'Altino. Dans ce contexte, la littérature peut également être considérée comme *lieu de mémoire* selon Pierre Nora : « Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives »³⁹. Même si l'instance narratrice se réfère, dans la citation suivante, à des lieux géographiques comme la ville d'Altino, avec Nora, l'on peut faire le rapprochement avec la littérature : « Le lieu n'oublie rien. [...] [I] ne peut se permettre d'être amnésique devant l'histoire et certaines de ses tragédies. Contrairement aux hommes »⁴⁰. La littérature comme *lieu de mémoire* ne serait donc pas seulement capable de porter en elle l'histoire de la ville sicilienne mais également celle des migrants qui y arrivent. Il faut donc retenir que Sarr met en évidence l'importance de la littérature pour dire la migration.

Ce qui résulte, en plus, des analyses faites jusqu'ici, c'est que la réussite d'une transmission dépend, entre autres, des parties qui participent à la communication. Une histoire doit (pouvoir) être dite pour être entendue et l'on doit vouloir l'entendre. Les analyses montrent ensuite qu'il semble y avoir une composante supplémentaire et importante pour permettre la communication et la compréhension si ces conditions ne sont pas remplies. Ce n'est ni la littérature ni la traduction en soi mais surtout une tierce partie qui véhicule l'histoire : un-e traducteur-riche, un-e auteur-riche, bref, un-e médiateur-riche.

37 Dans ce contexte, l'on pourrait étendre les considérations à la création artistique en général. En plus du poète Fantini, il y a, dans le roman, un couple de peintres, Vera et Vincenzo Riviera, qui représentent leur rapport aux *ragazzi* par l'art. Virginie Brinker établit le lien entre les personnages de Jogoy, Giuseppe Fantini et les Riviera : « Jogoy Sèn [...] s'emploie désormais à aider ceux qui arrivent, en étant traducteur. Cette figure de l'écrivain, quelque part, puisqu'il fait le lien entre les mondes et manie la langue, est elle-même redoublée par des figures d'artistes », Virginie Brinker, « Faire advenir la complexité pour refaire corps : *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr, une poétique du franchissement des frontières symboliques », *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* 6 (2023), 121.

38 Sarr, *Silence du chœur*, 568. Voir la citation reportée au début de cette contribution.

39 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux », dans idem, *Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, xxiv.

40 Sarr, *Silence du chœur*, 115.

La transmission d'un message ou d'un récit est, en outre, influencée par la conception de ce dernier. Comme on l'a démontré, Sarr souligne l'importance de la variété de manières de s'exprimer par rapport à une simple multitude de voix. En tant qu'auteur et médiateur du récit des soixante-douze *ragazzi*, il varie ces manières en utilisant plusieurs genres textuels. Ces genres seront au centre de l'attention dans ce qui suit et leur analyse permettra de mettre en évidence la fonction spécifique que chacun d'entre eux remplit et la fonction de cette variance en général. En effet, Sarr accentue à nouveau et à un autre niveau du discours la nécessité d'une polyphonie constituée par différents timbres de voix qui racontent une histoire de plusieurs points de vue et de façon variée.

3 Subjectivité, objectivité et agentivité – les différents genres textuels

Si les réflexions sur les limites du langage et le besoin de s'ouvrir à l'autre mènent à la conclusion que la migration est dicible par un-e médiateur-ric-e, notamment à travers la littérature, Mohamed Mbougar Sarr pose également la question de la manière de la relater au niveau de la construction du texte littéraire. Sarr expérimente plusieurs façons de dire la migration à l'aide de différents genres, mettant ainsi en valeur les voix des individus et montrant l'importance de la variété et de la diversité des récits au niveau du discours. En outre, les genres remplissent différentes fonctions : certains événements liés à la migration des soixante-douze *ragazzi* ne semblent pouvoir être racontés qu'en utilisant le genre approprié. Outre les chapitres 'classiques', on trouve dans *Silence du cœur* un récit de voyage, des articles de journal et un chapitre sous forme de pièce de théâtre⁴¹.

Elena Alfrahová décrit le récit de voyage comme type de texte à visée informative et documentaire. Pour que le témoignage détaillé permette aux lecteur-ric-es une expérience authentique et immersive malgré la distance spatio-temporelle, il faudrait alterner des descriptions objectives et des expériences personnelles⁴². Dans son récit de voyage qui comprend six chapitres⁴³

41 Leur mise en page diffère visiblement de celle du reste du roman. Il faut, dans ce contexte, également mentionner la présence d'un discours télévisé (voir *ibid.*, 456-461), d'un chant (voir *ibid.*, 135-139) et des vers libres (voir *ibid.*, 417-419) qui sont intégrés dans les chapitres 'classiques'.

42 Voir Elena Alfrahová, « Die Textsorte Reisebericht : online versus print », *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 16,1-2 (2011), 154.

43 Le dernier chapitre n'en fait plus partie au sens strict. Jogoy ajoute celui-ci pour raconter l'affrontement dans le bar d'Altino en tant que témoin et survivant. Il ne s'agit donc plus

et dans lequel il raconte sa traversée et son arrivée en Italie, Jogoy se concentre plus sur ce dernier aspect : on y trouve une perspective très personnelle, chargée d'émotions. Malgré le titre « Aller simple. Récit de voyage, par Jogoy Sèn »⁴⁴, le texte ressemble plutôt à un journal intime et Jogoy le désigne même comme tel⁴⁵. Le but de l'analyse suivante sera, entre autres, de montrer qu'en mélangeant ces deux genres, Mohamed Mbougar Sarr juxtapose la perception d'un migrant et la perspective 'occidentale' sur la migration.

Tandis que Alfrahová soutient que l'on trouve au début d'un récit de voyage 'classique' une description vraisemblable de l'endroit ou du pays en question⁴⁶, le récit de Jogoy commence par l'errance ; on ne sait pas où l'on est : « On ne savait pas de quelle ville ils [= les feux] brillaient [...]. L'Italie, enfin ? [...] Personne n'était capable de le dire. Nous étions perdus depuis quatre jours »⁴⁷. On constate, donc, dès le début une divergence par rapport à une tradition de récits de voyage. Il n'y a pas non plus de descriptions détaillées de paysages ; Jogoy met plutôt en évidence les émotions, principalement la peur :

J'avais peur de ce que je voyais. J'avais peur de ce que je ne voyais pas. Espoir et épouvante mêlés. [...] Le jour se leva sans qu'on ne vît rien qui ressemblât à une côte. Désespoir et épouvante mêlés. [...] [L]a peur [...] paralysait encore les hommes [...]. La peur commença bientôt ses ravages dans nos rangs. Les trois jours qui suivirent, elle moissonna à généreux andains dans la masse de nos cœurs offerts à sa lame comme des épis mûrs à une faucille aiguisée. La Grande Peur emporta les uns dans le délire et l'hallucination, les autres dans l'apathie et la prostration⁴⁸.

Les répétitions des structures syntaxiques dans la première partie de la citation et du mot 'peur' en général rendent celle-ci tangible. Ce qui ressort également de cet extrait – d'abord par l'emploi des majuscules – c'est que la peur prend le dessus. En outre, à travers les verbes d'action Jogoy lui attribue de l'agentivité : elle paralyse, elle commence, elle moissonne en se servant d'une lame et, finalement, elle emporte. Ce sont toujours des individus et leurs émotions qui sont placés au centre de l'attention ; les lieux ne jouent (presque) pas

du récit de son voyage migratoire et de son arrivée en Sicile mais le chapitre y est lié dans le sens où Jogoy prête à nouveau la parole aux mort-e-s et nous offre un rapport sur les événements.

44 Sarr, *Silence du cœur*, 60.

45 Voir *ibid.*, 525.

46 Voir Alfrahová, « Die Textsorte Reisebericht », 155.

47 Sarr, *Silence du cœur*, 60.

48 *Ibid.*, 144.

de rôle important, ce qui distingue davantage le récit de Jogoy d'un récit de voyage 'classique'. L'accent sur le ressenti le rapproche, en revanche, du journal intime et le différencie en même temps des récits 'forcés' des *ragazzi* qui sont uniquement produits pour l'autre.

Et pourtant, dans le cinquième chapitre de son récit, Jogoy s'adresse à des lecteur-ric-e-s et sert de guide touristique pour faire découvrir le marché aux poissons de Catane⁴⁹. Il change de temps verbal et de mode grammatical pour donner aux lecteur-ric-e-s les instructions pour trouver le marché : « Quittez la Piazza [...]. Abandonnez les cafés mondains »⁵⁰. Dans cette partie de plusieurs pages Jogoy inclut également des informations sur une fontaine et une statue⁵¹. Sarr ne nomme donc pas le texte un « récit de voyage » par hasard, bien que l'impression générale du récit soit celle d'un journal intime. En incluant des aspects d'un récit de voyage 'classique' et connu d'un public 'occidental', il répond à certaines attentes par rapport au genre textuel, mais rompt tout de suite avec celles-ci parce qu'il parle, principalement, d'un autre type de voyage. Pour différencier ces types, Iain Chambers distingue migration et voyage :

For to travel implies movement between fixed positions, a site of departure, a point of arrival, the knowledge of an itinerary. [...]. Migrancy, on the contrary, involves a movement in which neither the points of departure nor those of arrival are immutable or certain⁵².

Jogoy même se transforme, à un moment de son récit, de migrant en voyageur quand le couple qui l'accueille lui fait découvrir la Sicile. Il revoit les lumières des villes côtières déjà vues en arrivant en Italie, mais cette fois-ci « de l'autre côté, de l'envers du décor »⁵³. Lorsque Sarr laisse Jogoy se servir de deux connotations différentes du mot 'voyage', il fait ressortir d'autant plus les différences entre elles et met l'accent sur les dures réalités des voyages migratoires.

Même si la conception du récit de voyage remplit différentes fonctions, en tant que type de texte personnel il sert surtout à faire entendre l'histoire d'un des migrants du roman avec ses propres mots et avec l'introspection que cela comporte. Même si l'on trouve d'autres narrateur-ric-e-s autodiégétiques par endroits, c'est à l'intérieur du récit de Jogoy que Sarr confie le plus longtemps la parole à l'un de ses personnages. De plus, en décrivant la traversée

49 *Ibid.*, 356-359. Il le décrit comme l'endroit « le plus extraordinaire » (*ibid.*, 356).

50 *Ibid.*, 357.

51 Voir *ibid.*, 358.

52 Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London, Routledge, 1994, 5.

53 Sarr, *Silence du cœur*, 180.

en bateau depuis la Libye⁵⁴, Jogoy ne raconte pas seulement sa propre histoire mais également une partie de celle des 59 autres migrant-e-s, tous-tes mort-e-s pendant le naufrage. Il donne ainsi la voix à ceux et celles qui n'en ont plus. Et ce n'est guère une coïncidence que « la tâche de dire le récit des *ragazzi* d'Altino » revienne à celui à qui avait déjà été accordé le rôle de dire la migration en détail⁵⁵.

Le récit de voyage de Jogoy contraste nettement avec la couverture médiatique de sujets liés à la migration qu'il décrit dans le quatrième chapitre :

À la télé ou dans les journaux, on n'en parla pas longtemps. Cela occupait un encart, un petit communiqué, l'espace d'un entrefilet. On l'indiqua sur un bandeau rouge qui défilait au bas de l'écran avec de vagues informations et quelques chiffres. Deux jours plus tard, c'était oublié⁵⁶.

Ce genre textuel se trouve dans le roman sous forme de deux articles de presse qui informent, d'un côté, sur l'élection d'un nouveau président d'une commission⁵⁷ et, de l'autre côté, sur l'affrontement au bar d'Altino qui entraîne la mort de six habitant-e-s⁵⁸. En général, l'auteur-riche du premier article fait preuve d'objectivité. Il n'y a pas de prise de position par le-a journaliste si ce n'est dans la désignation des bateaux de migrant-e-s comme « barques de la mort »⁵⁹. À part cela, on y trouve les faits, des chiffres, des indications sur les personnages cités et un équilibre entre les informations sur les deux candidat-e-s et entre les opinions par rapport au gagnant⁶⁰. Bien que l'on exige ce genre d'objectivité d'un article de presse, le titre du deuxième – « Nuit macabre à Altino »⁶¹ – montre déjà que celui-ci en est loin. La partialité est également perceptible dans d'autres tournures de phrase. Ainsi, la description de la défiguration de trois femmes comme « sauvage »⁶² implique la culpabilité des migrants. De plus, le-a journaliste remet soi-même en question l'objectivité et

54 Les descriptions se trouvent dans les trois premiers chapitres du récit.

55 Acosta Cordoba, Lecacheur et Martin-Marge constatent que Jogoy « s'avère être le porteur d'une mémoire à la fois individuelle (dans son récit intercalé) et collective » (Acosta Cordoba, Lecacheur et Martin-Marge, « *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr », 239).

56 Sarr, *Silence du chœur*, 177.

57 C'est la Commission de Régulation de l'Immigration en Sicile et Environs et son abréviation « CRISE » (*ibid.*, 393) révèle déjà l'approche de la politique à la migration.

58 Voir *ibid.*, 93-395, 420-423.

59 *Ibid.*, 395.

60 Voir *ibid.*, 393-395.

61 *Ibid.*, 420.

62 *Ibid.*, 420.

la crédibilité de son article car le témoignage d'un-e habitant-e qui reste anonyme est contextualisé comme suit : « [C]e commentaire n'a pas valeur de vérité ; il vaut ce que vaut une rumeur »⁶³. Au niveau linguistique, cet aspect est rendu très présent par le mode verbal du conditionnel. Toutefois, l'auteur-riche ose tirer des conclusions précipitées sur l'implication des *ragazzi*⁶⁴. À travers ce deuxième article, Sarr montre, d'après moi, que l'on attribue trop de valeur à cette partie du discours sur la migration. En accentuant la partialité, il démasque l'impression, créée par l'officialité et l'objectivité supposée du discours médiatique, que l'opinion émise est la dominante.

En outre, à l'aide du discours télévisé⁶⁵ du maire d'Altino, Francesco Montero, Sarr met en scène les réactions de différents personnages aux informations sur les événements. Montero essaie de reporter les faits jusque-là connus et refuse de s'exprimer sur les coupables possibles. Pourtant, sa phrase « [t]out porte à croire, selon toute vraisemblance, qu'il y avait encore de nombreux migrants dans le bar au moment des faits »⁶⁶ – doublement atténuée par les formules initiales – suscite des réponses positives chez les opposant-e-s à l'immigration⁶⁷ mais de la résignation chez Matteo Falconi qui comprend que la déclaration joue en leur faveur quelle qu'en soit l'intention. Sarr démontre et dénonce, encore une fois, l'impact et la valorisation du discours officiel car chacun-e semble entendre ce qu'il-elle veut. En incluant des voix officielles dans son roman, l'auteur rajoute des points de vue différents qui font, certes, partie du discours sur la migration, mais dont il critique l'influence et dévoile l'hypocrisie en même temps. C'est, selon mon hypothèse, aussi le plaidoyer pour une pluralité de récits et de voix inofficiels qui devraient s'opposer au discours dominant.

Il faut constater que, malgré son importance montrée et dénoncée, Sarr laisse finalement peu de place à la version officielle des faits présentée dans le deuxième article de presse et le discours du maire ; le témoignage de Jogoy⁶⁸ apportant davantage de détails sur les événements. Placés avant celui-ci, les

63 *Ibid.*, 421.

64 Voir *ibid.*, 423.

65 Voir *ibid.*, 456-461.

66 *Ibid.*, 458.

67 L'on y trouve, par exemple, l'exclamation « Bravo, Montero ! » (*ibid.*, 458) du politicien de droite, Maurizio Mangialepre, mais aussi des voix qui ne sont pas attribuables à des individus spécifiques et semblent représenter l'opinion collective ou, du moins, majoritaire (voir *ibid.*, 458-459). Ces réactions sont le résultat du fait que Montero fait le lien avec les *ragazzi* malgré l'atténuation de ses propos.

68 Celui-ci s'étend à plus de onze pages, comparé aux cinq occupées par l'article et le discours.

textes appartenant au discours médiatique remplissent une deuxième fonction : l'anticipation des descriptions explicites et détaillées faites par Jogoy et, par-là, la régulation des émotions. L'auteur se sert de ces textes et leurs caractéristiques pour dire de façon modérée l'horreur et le tragique de la tuerie à Altino. On n'apprend tout d'abord rien sur le déroulement des faits ; seul le résultat est décrit :

[D]es corps sans vie ont été retrouvés sur la place centrale de la ville. Parmi eux, se trouvaient trois femmes sauvagement défigurées, dont deux, selon les premières informations qui nous sont parvenues, auraient été violées. Les corps semblent tous avoir été soumis à une grande violence⁶⁹.

La voix passive et la construction impersonnelle créent de la distance. En outre, il n'y a pas encore d'informations sur les victimes, de sorte que l'on ne sait pas si toutes suscitaient de l'empathie. Nous apprenons la mort des personnages sans émotions ; les faits sont filtrés par le style de l'article de presse ce qui suscite moins de réactions émotionnelles. Dans son discours, le maire communique plus de détails⁷⁰, mais ne retrace nullement le déroulement de la soirée. Le style reste factuel et impassible⁷¹. À la fin du discours, le maire appelle à la prière pour les victimes en les nommant une par une⁷². Cette individualisation est une autre stratégie pour nous préparer au récit de Jogoy car nous savons désormais non seulement ce qui est arrivé mais également à qui. Jogoy aura finalement la tâche d'apporter un éclairage sur les circonstances exactes. Les connaissances préalables rendent les lecteur-ric-e-s moins surpris-es et accablé-e-s. Mohamed Mbougar Sarr s'approche de – et nous prépare à – la description détaillée à l'aide de l'article de presse et du discours télévisé car tous deux transmettent un regard extérieur⁷³ sur les événements avant que l'on n'arrive

69 Sarr, *Silence du cœur*, 420.

70 Voir *ibid.*, 456. À remarquer qu'il reprend l'adverbe 'sauvagement' de l'article de presse.

71 Bien que Francesco Montero exprime sa compassion, avec le savoir sur le personnage, l'on peut reconnaître son insincérité et démasquer ses phrases comme formules toutes faites. L'énoncé que « [s]a pensée la plus forte et la plus émue va aux familles et proches de victimes », qu'il « leur adresse [s]es plus sincères condoléances, et la solidarité de toute la ville » (*ibid.*) n'a rien de personnel et rappelle un discours officiel quelconque. Ainsi, les émotions exprimées n'en suscitent pas chez les lecteur-ric-e-s et les mettent davantage à distance.

72 Voir *ibid.*, 460-461.

73 Il s'agit, tout d'abord, d'une voix anonyme et, ensuite, de la voix officielle du maire. En tant que journaliste, cette instance narratrice homo- et intradiégétique est la seule à rester anonyme. Et bien que la voix du maire ne soit pas anonyme, elle reste dépersonnalisée, car Montero prend parole dans sa fonction de maire et non pas en tant qu'individu.

à la perspective depuis l'intérieur de Jogoy⁷⁴. Enfin, on peut constater qu'une deuxième fonction remplie par les genres appartenant au discours médiatique est celle d'anticipation et de distanciation.

Le troisième genre textuel présent dans *Silence du chœur* est le chapitre sous forme de pièce de théâtre qui se trouve au milieu du roman. À l'intérieur de la pièce composée de cinq scènes⁷⁵, Lucia et Fousseyni (re)trouvent leurs voix. Tout au long du roman, Lucia, muette depuis la mort de sa mère, écrit pour communiquer avec son entourage. Ceci est également indiqué dans les didascalies de la première scène, mais ici Sarr lui attribue une voix : « Alors que Lucia écrit, on entend sa voix »⁷⁶. Elle demande à Fousseyni de lui raconter pourquoi il a quitté son pays. La pièce de théâtre lui sert de stratégie pour répondre à cette question car il laisse parler d'autres personnages à sa place. Il commence par dire : « Je vais te le dire. C'est ma mère... »⁷⁷, mais c'est celle-ci qui prend tout de suite place sur scène et raconte, en s'adressant à son fils, ses propres raisons de le pousser à partir⁷⁸. Même si elle répond en partie à la question de Lucia, on n'apprend, d'un côté, rien sur le raisonnement personnel de Fousseyni et, de l'autre côté, sur les circonstances de la migration qui restent, pour l'instant, inexprimées⁷⁹. Dans la troisième scène, Fousseyni commence à faire son propre récit, mais le met en pause pour donner, encore une fois, la parole à quelqu'un d'autre, à savoir son ami Adama Kouyaté, au lieu de narrer son discours comme un récit métadiégétique. En prenant la parole dans la quatrième scène, Adama 'sort' pour ainsi dire du monologue de Fousseyni pour réciter un monologue à son tour⁸⁰. Au début de la cinquième

74 Contrairement à l'auteur-riche de l'article et au maire, il se trouve à l'intérieur du bar au moment des faits et les raconte, en plus, à la première personne.

75 Les cinq scènes correspondent à peu près aux cinq actes du modèle de Gustav Freytag (voir Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 102-122). – Il serait possible d'approfondir les réflexions suivantes pour déceler l'importance du positionnement de la pièce de théâtre exactement au milieu du roman – c'est le 32^{ème} chapitre sur 64. L'on pourrait avancer l'hypothèse que la pièce représente le point culminant ou bien le tournant comme le fait le troisième acte d'une pièce de théâtre selon le modèle de Freytag (voir *ibid.*, 113-116).

76 Sarr, *Silence du chœur*, 294.

77 *Ibid.*, 295.

78 Voir *ibid.*, 295-300.

79 La mère de Fousseyni dit : « Je ne sais rien de ta traversée, rien de ce que tu vis là-bas au quotidien, rien de ce que tu as vécu » (*ibid.*, 299).

80 Voir *ibid.*, 303-304. Pour approfondir des questions sur les interactions entre théâtre, théâtralisation et oralité à l'intérieur du monologue de Adama Kouyaté, je renvoie à l'article de Bernard Faye, « Écriture de l'étrange dans le roman africain postmoderne : *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr », *Journal of Philology and Intercultural Communication/Revue de philologie et de communication interculturelle* 5,2 (2021), 40-49.

scène, Fousseyni poursuit son récit. À travers son ami, introduit dans la scène antérieure, il répond à la question de Lucia de façon implicite :

Il m'a dit qu'il était triste : il se sentait inutile dans la société. Et pendant qu'il me disait ça, j'ai pensé que Kouyaté était comme moi : il était parti parce que son présent était une humiliation et que son avenir n'existait pas⁸¹.

Il se compare à Adama Kouyaté, mais n'exprime toujours pas ses pensées avec ses propres mots. Fousseyni n'est finalement pas capable de terminer son histoire personnelle avec ses propres mots. Au moment où il devrait raconter la mort de son ami Adama, le monologue s'arrête sur des points de suspension⁸². Des didascalies, on apprend que Fousseyni continue de parler, mais ses mots ne se trouvent pas dans le roman. Après, c'est Lucia qui intervient : « Il n'a jamais eu l'occasion de pleurer son ami Adama Kouyaté, dont il vient de me raconter la disparition pendant le voyage »⁸³. À l'intérieur de son monologue, classifiable selon les catégories de Genette comme discours rapporté, elle prend la parole de Fousseyni et termine son récit en tant qu'instance narratrice hétérodiégétique avec une focalisation interne. La distance narrative s'agrandit donc là où Fousseyni est sur le point de raconter l'épisode le plus traumatisant de son voyage migratoire. L'indicible est rendu à travers les points de suspension et le fait que l'on n'a pas accès à ses mots exacts. C'est finalement grâce au mode dramatique du chapitre que d'autres locuteur-ric-e-s apparaissent sur scène ce qui permet de dire le récit de Fousseyni avec la voix de quelqu'un d'autre et de montrer qu'il lui est difficile voire impossible de le prononcer lui-même. En recourant à d'autres voix, Fousseyni, ou bien Mohamed Mbougar Sarr, en fait des médiateur-ric-e-s qui comblent le vide cognitif. L'auteur rend ainsi dicible ce qui est indicible pour Fousseyni même.

La distance narrative mène également à une distance entre les personnages et l'intrigue, d'un côté, et les lecteur-ric-e-s, de l'autre. Cette distance peut remplir une fonction de régulation des émotions de ces dernier-ère-s de manière similaire à celle créée par l'article de presse et le discours du maire d'Altino : les événements sont filtrés par une instance narratrice hétérodiégétique et racontés de façon médiate plutôt qu'immédiate⁸⁴.

81 Sarr, *Silence du cœur*, 310.

82 « Puis nous sommes entrés dans le désert, vers la Libye, vers le grand Rêve... » (*ibid.*, 317).

83 *Ibid.*, 317.

84 Initialement, Sarr crée plutôt de la proximité avec la pièce de théâtre : en faisant arriver des personnages sur scène qui appartiennent à des lieux, des temps et des niveaux

Pour conclure, on peut dire que Mohamed Mbougar Sarr utilise la pièce de théâtre pour que Fousseyni puisse (laisser) faire son récit, de même que Jogoy s'exprime à travers son récit de voyage. Il s'ajoute à ceci que les prises de parole de Lucia annoncent le moment où Lucia surmonte son mutisme pour se sauver pendant l'éruption du volcan à la fin du roman⁸⁵.

Les différents genres présents dans *Silence du chœur* servent, de façon générale à multiplier le nombre des voix, à les amplifier et à les varier. Se note également la volonté de se servir de leurs fonctions respectives, pour souligner l'importance de la transmission et de la littérature à l'intérieur du discours sur la migration et pour réaliser la polyphonie au niveau de la construction du texte.

4 En guise de conclusion : migration, transmission et littérature

Il convient de conclure en évoquant brièvement un dernier genre : la poésie. Le poète Giuseppe Fantini transforme ses expériences avec les *ragazzi* en poème à la fin de *Silence du chœur*, même si son « grand poème » ne s'y trouve pas explicitement. Fantini explique la genèse du poème et souligne ainsi l'importance du récit pour dire la migration :

Cinq cents feuillets de poésie. Il n'avait jamais autant écrit. [...] [L]a longueur de son dernier recueil lui avait été imposée par une nécessité interne à l'œuvre. [...] C'était un unique grand poème, jailli d'un seul mouvement. Fantini avait tenté de retrouver là l'une des dimensions que les poètes, depuis trop longtemps, avaient négligées ou oubliées : le récit. Ce qui relate et relie⁸⁶.

narratifs différents, il instaure une simultanéité entre le présent et le passé et suspend les niveaux inférieurs à celui extradiégétique. En mettant tout sur le même plan, il rend le passé et des lieux éloignés plus accessibles. En outre, les changements de scène et les didascalies formulées au présent interrompent les rétrospectives à l'intérieur des monologues et donnent ainsi l'impression que tout se passe au moment de la lecture.

85 « Elle suffoquait presque. Elle sombrait dans l'inconscience, lentement, doucement, écrasée de chaleur et d'asphyxie. Un grand cri la tira de la somnolence mortelle qui la menaçait. [...] Il lui fallut quelques secondes pour se rendre compte [...] que le cri était son cri, et que la voix était sa voix. Elle eut l'impression que ce cri était, quatre années plus tard [...] le prolongement de celui qu'elle avait poussé en apprenant le suicide de sa mère » (Sarr, *Silence du chœur*, 557).

86 *Ibid.*, 561. À remarquer aussi qu'il reprend le mot « relier » de la citation sur une Babel horizontale reportée en haut (voir note en bas de page 35). L'on pourrait, par ailleurs, faire

Fantini et son chien se rendent ensuite dans le poème-récit : « [T]ous deux [...], entrèrent dans l'œuvre et disparurent dans les premiers vers du grand poème comme s'ils avaient été un passage vers un autre monde. Le poème les accueillait »⁸⁷. Cette disparition fantastique dans les vers nous indique, selon moi, la mort des deux personnages. Mais leur entrée dans la littérature accentue encore une fois le rôle de celle-ci comme *lieu de mémoire* car, même s'ils meurent, ils perdurent à l'intérieur de l'œuvre littéraire. La transmission peut donc être atteinte à travers la littérature et *Silence du chœur* en tant que récit dit par Jogoy, comme Athéna l'avait chargé de le faire, en est un exemple. Au début du roman, lorsque la déesse poursuit le discours commencé à sa fin et ferme ainsi le cercle⁸⁸, tout recommence :

Tu te réveilleras fou et seul : c'est la condition des derniers et des premiers hommes. Tu es la fin d'un récit et l'ouverture de celui qui vient. L'épilogue de l'un, le prologue de l'autre. À toi de parler. Je t'ai tout transmis⁸⁹.

On voit ici, d'un côté, l'importance de la mémoire qui ne peut perdurer que si elle est transmise. De l'autre côté, ce 'tourner-en-rond' pourrait également indiquer l'impossibilité de dire la migration, de sortir du cercle vicieux de la mauvaise communication et du malentendu. Dans cette contribution, mon but a été de démontrer que pour Mohamed Mbougar Sarr, s'il s'avère possible de dire la migration (dans la littérature), seule une variété de récits et de voix, bref, de tessitures vocales et leur transmission, peut briser le silence du chœur des migrant-e-s.

Bibliographie

- Acosta Cordoba, Luisa Fernanda, Maud Lecacheur et Basil Martin-Marge, « Silence du chœur de Mohamed Mbougar Sarr : une épopée polyphonique », *Présence Africaine* 1 (2019), 217-241.
- Adorno, Theodor, *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969.

le lien à la « pensée du rhizome » d'Édouard Glissant décrite dans *Poétique de la relation* (Paris, Gallimard, 2007, 23).

87 Sarr, *Silence du chœur*, 562.

88 Le titre « Prologue/Épilogue » (*ibid.*, 11) indique déjà cette structure cyclique du roman. Comme le notent Acosta Cordoba, Lecacheur et Martin-Marge, « [l]a dernière page du roman [...] donne la clé de la structure circulaire du livre » (Acosta Cordoba, Lecacheur et Martin-Marge, « *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr », 220).

89 *Ibid.*, 12.

- Alfrahová, Elena, « Die Textsorte Reisebericht : online versus print », *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 16,1-2 (2011), 153-159.
- Becker, Emmanuel de, « Le mutisme sélectif chez l'enfant : pistes de compréhension et de traitement », *Psychothérapies* 32,4 (2012), 239-248.
- Brinker, Virginie, « Faire advenir la complexité pour refaire corps : Silence du chœur de Mohamed Mbougar Sarr, une poétique du franchissement des frontières symboliques », *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* 6 (2023), 119-140.
- Caruth, Cathy, « Introduction », dans idem, *Trauma : Explorations in memory*, Baltimore, John Hopkins UP, 1995, 3-12.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, narrative, and history*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996.
- Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity*, London, Routledge, 1994.
- Faye, Bernard, « Écriture de l'étrange dans le roman africain postmoderne : *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr », *Journal of Philology and Intercultural Communication/Revue de philologie et de communication interculturelle* 5,2 (2021), 40-49.
- Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 2007.
- Krankenhagen, Stefan, *Auschwitz darstellen : Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln, Böhlau, 2001.
- LaCapra, Dominick, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.
- Mazauric, Catherine, « Des routes sans fin(s) : voyages centrifuges dans *Silence du chœur* (2017) de Mohamed Mbougar Sarr et *Loin de Douala* (2018) de Max Lobe », *L'Entre-deux* 7,1 (2020), 1-17.
- Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux », dans idem, *Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, XVII-XLII.
- Rothberg, Michael, *Traumatic Realism : The demands of Holocaust representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Sarr, Mohamed Mbougar, *Silence du chœur*, Paris, Présence Africaine, 2022.