



**HAL**  
open science

## Silence du chœur de Mohamed Mbougar Sarr : une épopée polyphonique

Luisa Acosta Córdoba, Maud Lecacheur, Basil Martin-Marge

► **To cite this version:**

Luisa Acosta Córdoba, Maud Lecacheur, Basil Martin-Marge. Silence du chœur de Mohamed Mbougar Sarr : une épopée polyphonique. *Presence africaine* (Paris, France : 1967), 2019, N° 199-200 (199-200), pp.217-241. 10.3917/presa.199.0217 . hal-02056624

**HAL Id: hal-02056624**

**<https://hal.science/hal-02056624v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr : une épopée polyphonique

Luisa Fernanda ACOSTA CORDOBA - ICAR UMR 5191 (Université Lyon 2 – ENS de Lyon)  
Maud LECACHEUR – CERCC (ENS de Lyon)  
Basile MARTI – MARGE (Université Jean Moulin Lyon III)

*Sidérer, considérer* (2017) de Marielle Macé ; *Jours de répit à Baïgorri* (2017) de Marie Cosnay ; *À ce stade de la nuit* (2014) de Maylis de Kerangal : c'est au sein de cette liste de textes contemporains consacrés à l'accueil des étrangers qu'il faudrait placer le dernier roman de Mohamed Mbougar Sarr, *Silence du chœur*, paru en 2017 aux éditions Présence Africaine. En relatant la rencontre des soixante-douze *ragazzi*<sup>1</sup> d'origine africaine avec les habitants du village d'Altino fictivement situé en Sicile, l'auteur se montre soucieux d'interroger l'actualité, de proposer une « métaphore de notre temps » (Mbougar Sarr, 2018), dans laquelle les lois de l'hospitalité sont loin de faire l'unanimité. Cette connivence thématique rejoint également une tendance plus formelle, puisqu'avec ce deuxième roman, Mohamed Mbougar Sarr s'inscrit dans le renouvellement de l'épique aux côtés d'autres romanciers contemporains, de Maylis de Kerangal à Mathias Énard en passant par Laurent Gaudé (voir Conrad & Combe, 2017). *Terre ceinte*, couronné en 2015 par le prix Amadou Kourouma, explorait déjà en partie cette veine épique, en situant l'intrigue dans la ville imaginaire de Kalep, où se disait la confrontation violente à un pouvoir islamiste. Mais c'est surtout avec les destins des *ragazzi* de *Silence du chœur* que l'auteur prolonge les explorations contemporaines de l'épopée : selon Dominique Combe et Thomas Conrad, le renouvellement du roman par l'épique se traduirait non plus par la dynamique d'une terre à conquérir – qui relève du modèle épique traditionnel – mais par la crise de ces valeurs attachées à la terre, d'où une attention accrue aux motifs de l'exil, de la fuite, de l'exode (Conrad & Combe, 2017, p. 3), qui sont autant de portes d'entrée dans le texte de Mohamed Mbougar Sarr.

Dans *Silence du chœur*, ce renouvellement passe par la confrontation du modèle de l'épopée au roman polyphonique : le souffle épique, traditionnellement porté par l'aède antique ou le jongleur médiéval, entre ici en tension avec une structure éclatée en une multitude de points de vue, en un chœur disséminé – rejoignant là encore une tendance très contemporaine :

On retrouve ainsi l'*epos* de l'épopée, dans des fictions où apparaît souvent un héroïsme de la parole. Le « souffle épique » y est entièrement réinterprété, non plus simplement comme capacité à écrire un texte « de longue haleine », mais comme volonté de donner une voix aux sans-voix, de faire entendre la voix collective d'une communauté qui se cherche (Conrad & Combe, 2017, p. 3).

Il s'agira ainsi d'étudier comment le choix de cette esthétique polyphonique permet de déplacer les enjeux du roman épique. S'il réactive de nombreux *topoi* de l'épopée, dessinant une trame nettement reconnaissable pour le lecteur, Mohamed Mbougar Sarr la pluralise par une écriture polyphonique à la fois linguistique (*Silence du chœur* est le rêve d'une Babel avortée) et idéologique (le roman interroge la possibilité de fonder une nouvelle communauté). L'échec politique du roman, qui prend à rebrousse-poil la finalité du modèle épique au profit d'une épopée inquiète et sans vainqueurs, se trouve tempéré par l'espoir d'autres enjeux, davantage mémoriels et réparateurs.

---

<sup>1</sup> D'un bout à l'autre du roman, c'est ce terme italien rappelant le titre du roman de Pasolini, intraduisible en français (« les gars », « les garçons »), qui désigne la collectivité des migrants.

## La réécriture du modèle épique

Si la théorie littéraire s'est longtemps construite, à la suite de Lukács, sur l'opposition entre épopée et roman moderne (Lukács, 1989), il convient de rappeler que l'épique ne se réduit ni à l'épopée, ni à la chanson de geste, son avatar médiéval : on trouve de l'épique dans le roman, chez un Victor Hugo par exemple, dont Mohamed Mbougar Sarr revendique l'héritage<sup>2</sup>, par exemple lorsqu'il compare l'oraison funèbre de Giuseppe Fantini lors de l'enterrement du Padre Bonianno à celle de Victor Hugo en hommage à Balzac (SC, p. 240)<sup>3</sup>. Selon Daniel Madélénat, toute épopée raconte un grand mouvement collectif orienté vers une victoire, dont on connaît l'issue positive dès le début du récit. Le monde dont l'épopée relate l'histoire est un univers perméable au sacré (à l'origine, le héros épique est mi-homme, mi-dieu) ; cause première du monde, la guerre est aussi la cause première du récit (Madélénat, 1986). Mais cette conception de l'épopée, Florence Goyet l'infléchit déjà dans *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière* : il s'agit, à travers une perspective comparatiste orientée vers l'anthropologie, de revisiter l'épopée, qui constitue selon elle un moyen et non une fin, dans la mesure où « elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs » (Goyet, 2006, p. 8). On voit comment cette redéfinition entre en résonance avec un discours contemporain médiatique qui présente l'afflux d'étrangers sur le territoire européen sous l'angle d'une « crise migratoire », discours que *Silence du chœur* prend en charge. Ainsi, selon Florence Goyet, de *Illiade* à *La Chanson de Roland*, l'épopée s'avère être le lieu d'élaboration d'un nouveau modèle politique, qu'il s'agisse de la naissance de la Cité ou du renouveau royal du XII<sup>e</sup> siècle. Le lien inextricable qui existe entre épopée et guerre importerait surtout du point de vue de la guerre intérieure à un peuple, et afin de refléter le dilemme des personnages (Goyet, 2006, p. 558) – c'est tout l'enjeu du roman de Mohamed Mbougar Sarr, qui présente la communauté d'Altino en crise, cataclysme rejoué à l'échelle individuelle, comme pour le chapitre 34 où les affres que traverse minute par minute le maire, Francesco Montero, paraissent rejouer la « tempête sous un crâne » de Jean Valjean dans *Les Misérables*.

C'est bien ce modèle épique que l'auteur semble reprendre dans *Silence du chœur* : d'abord parce que le récit atteint son acmé avec la guerre, affrontement entre le chœur des *ragazzi* guidés par Salomon et les fascistes conduits par les Calcagno, dans une confrontation qui est avant tout idéologique (voir SC, pp. 378-379, ainsi que le chapitre 60). Mais loin d'être tout humain, ce conflit d'un monde en crise se révèle d'un bout à l'autre perméable au sacré, à la fois par la puissance cosmique de l'Etna qui domine l'ensemble de la troisième partie avec sa « langue de pierre », et par l'animation de la statue d'Athéna au centre d'Altino. Ces multiples interventions divines ou cosmiques rejoignent les réflexions de Daniel Madélénat lorsqu'il évoque le « sens paradoxal du surnaturalisme épique : contigu au sacré, perméable aux forces cosmiques, pris dans l'orage de la crise, l'homme, magnifié, glorieux, vénérable, est aussi décentré et désindividualisé » (Madélénat, 1986, p. 64). Au-delà de ces thèmes et motifs, la référence épique permet en outre de rendre compte de la structure du roman, notamment dans le choix de cet étonnant « Prologue / Épilogue » initial. Ces deux pages se présentent à première lecture sous la forme d'un mystère, puisqu'on ignore l'identité de cet homme nu et oublié. Mais ce qui se joue d'emblée, c'est la figuration d'une transmission du souffle épique, de l'*epos*, avec la remémoration d'une voix féminine anonyme : « 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 transmis » (SC, p. 10). La dernière page du roman éclaire cette énigme, et donne la clé de la structure circulaire du livre, puisque l'on comprend que cet homme nouveau n'est

---

<sup>2</sup> En témoigne le titre de son blog littéraire (Mbougar Sarr, Choses revues, 2010-2018).

<sup>3</sup> La pagination renvoie à l'édition suivante : Mbougar Sarr, M. (2017). *Silence du chœur*. Paris : Présence Africaine.

autre que Jogoy, le traducteur-interprète d'Altino, trait d'union entre les *ragazzi* et l'association Santa Marta. En s'animant sous l'effet d'une « énergie divine » (SC, p. 413), la statue d'Athéna confère à cet homme nouveau qu'est Jogoy le rôle d'aède, afin que le récit que nous venons de lire puisse advenir : « Ce serait ensuite à lui que reviendrait la tâche de dire le récit des *ragazzi* d'Altino » (SC, p. 413). C'est encore Jogoy qui donne la clé de l'épigraphe choisie par l'auteur, citation extraite du chant VI de l'*Énéide*, lors de la descente aux enfers d'Énée en compagnie de la Sibylle : « *Nulli est certa domus, lucis habitamus opacis*<sup>4</sup> ». Dans le choix de cette citation se trouve déjà en germe le rapport de Mohamed Mbougar Sarr à l'épique : à la fois reprise d'un modèle littéraire prestigieux, mais surtout déplacement de ce modèle en isolant ce vers pour insister sur le motif de l'exil et de l'errance : « Personne n'a de demeure fixe ». Le vers de Virgile, qui est dans l'épopée une réplique du poète Musée à la Sibylle, devient sous la plume du romancier l'allégorie d'une condition poétique sans territoire, puisque dans *Silence du chœur*, « les bois sacrés opaques » font à la fois écho au rite du *ndût* auquel Jogoy a été initié au Sénégal avant d'échouer à Altino, de même qu'ils renvoient au seuil de la poésie, que Fantini s'apprête à franchir après quinze ans de silence : « Il devait, de tout son être et malgré la fatigue, se tenir disponible à la poésie. Les grands Maître le regardaient. Ils l'attendaient à l'orée de la forêt obscure où il s'apprêtait à rentrer » (SC, p. 300).

À travers ce jeu d'échos et de brouillage référentiel, l'auteur choisit d'inscrire son roman dans une lignée épique, mais en décalage avec les codes du genre pour proposer un roman aux lignes plurielles. Cette tension est perceptible dès le titre, *Silence du chœur* : le « chœur » des voix, qui abrite le « cœur » d'Altino – et sans doute de l'Europe –, convoque d'emblée le modèle du théâtre antique et de la tragédie, dans lequel le chœur apparaît comme un personnage collectif, souvent éminemment politique, créant le lien entre la scène et le public. Toutefois, alors que le chœur tragique incarne une voix unique, s'exprime à l'unisson (de même que la voix de l'aède est porteuse d'un point de vue unilatéral dans l'épopée), la forme chorale du roman de Mohamed Mbougar Sarr se trouve du côté d'une dissémination des voix, faisant éclater l'unité du modèle initial. Dans le roman, la redéfinition de l'épopée passe ainsi par la polyphonie, ce que notent bien Dominique Combe et Thomas Conrad :

L'épique des fictions françaises contemporaines dit souvent les impasses de la guerre, et la nécessité de reconstituer une communauté par tissage des différences, par enchevêtrement des voix, par rencontres des altérités – d'où les structures polyphoniques, le tressage des fils narratifs (Conrad & Combe, 2017, p. 3).

### ***Une Babel sicilienne ?***

La multiplicité des langues, des voix et des points de vue est une des caractéristiques les plus saillantes de *Silence du chœur*. En termes structurels, dès les premiers chapitres, la narration à la troisième personne mêle les passages narratifs *neutres* (désormais à focalisation zéro) avec les flux de conscience des personnages. Au fur et à mesure de la progression du roman, ce narrateur prépondérant, qui guide le cours de la narration, cède par moments la place aux dialogues, aux récits et aux monologues intérieurs à la première personne, ainsi qu'aux formes dramatiques et aux articles journalistiques. Nous sommes donc confrontés non seulement à une concaténation de points de vue et de voix, mais aussi de genres littéraires.

L'esthétique polyphonique et plurilingue est donc indissociable de *Silence du chœur*. Pour mieux la comprendre, nous souhaitons problématiser la question en partant de la notion de polyphonie, pour ensuite répondre à deux questions : comment la polyphonie du roman est-elle structurée ? Quelles sont les variétés de langues allouées aux différents narrateurs mis en scène ?

---

<sup>4</sup> « Personne n'a de demeure fixe ; nous habitons dans les bois sacrés opaques ».

## Définition de la polyphonie

La polyphonie est sans doute une notion centrale de la théorie littéraire moderne. Autant répandue que critiquée, notamment en raison des traductions et des applications plus ou moins exactes, *polyphonie* (*polifonija*), selon Nowakowska (2005), était déjà un terme ambigu chez Bakhtine, qui ne l'utilise que dans son étude sur Dostoïevski (*Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963 ; en France *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 1970). En effet, *polyphonie* est en réseau sémantique avec deux néologismes centraux chez Bakhtine : *raznorechie* et *dilogichnost* (dialogisme). Le premier apparaît dès 1934 (*Slovo v romane* ; en France *Du discours romanesque*, 1978) :

Le mot *raznorechie*, qui n'existe pas en russe standard, est composé d'un préfixe *razno* (signifiant d'une manière différente, différemment / *raznoe divers*) et de la racine *rechie*, *rech'* (*discours, parole, dit, langue, langage, locution*). Il est traduit dans l'édition française tantôt par *plurilinguisme, plurilingual, plurilingue*, tantôt par *diversité des langages*, tantôt par *polylinguisme*, et tantôt même par *polyphonie*. (Nowakowska, 2005, p. 21)

Cette multitude de traductions est le résultat de l'ambiguïté constitutive du terme *raznorechie*, qui dénote de la diversité non seulement dans la forme de la langue (plurilinguisme), mais aussi dans les modes d'énonciation (polyphonie). Aux yeux de Bakhtine, le roman serait déjà en 1934 « *la diversité sociale de langages [raznorechie]*, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (Bakhtine, 1978 ; cité par Nowakowska, 2005, p. 21). La *polyphonie* est donc une évolution postérieure du terme de 1934 : « [l]e terme de polyphonie [...] consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène d'hierarchisation » (Nowakowska, 2005, p. 23).

En ce qui concerne *dilogichnost* (présent aussi bien dans les textes de 1934 et 1963 qu'en 1953 dans *Problema rechevyxzanrov* ; en France *Les genres du discours*, 1998), son usage est largement répandu dans les ouvrages qui portent sur la structure générale de la parole : « [l]a polyphonie décrit les différentes structures d'un type de roman, alors que le dialogisme se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, romanesque ou ordinaire » (Nowakowska, 2005, p. 26). De là, malgré leur proximité, *dialogisme* sera repris pour la description générale d'énonciation, tandis que *polyphonie* restera dans le domaine des études littéraires, bien que la notion de *dialogue* soit indissociable de celle de polyphonie.

En résumé, ce qui est à la base de la conception moderne du roman émerge du constat du plurilinguisme qui entraîne la mise en scène de différents personnages. Cette diversité peut prendre des formes tout à fait hétérogènes dans le champ d'expérimentation langagière que constitue le roman moderne. Il ne faut pas, pour autant, tomber dans l'effet de brouillage inhérent à la représentation polyphonique, particulièrement dans le cas d'un roman qui se veut plurilingue comme *Silence du chœur*.

## Structure polyphonique du chœur

À la lumière de la définition *lato sensu* de polyphonie, nous sommes en mesure d'affirmer que *Silence du chœur* est construit à travers la diversité des voix. Rappelons que le roman est constitué de 64 chapitres de taille variable, dans lesquels la progression de la *fabula* sur l'arrivée des *ragazzi* à Altino s'entremêle aux récits sur le passé de différents personnages. Le roman compte deux grandes stratégies énonciatives pour faire émerger la voix des personnages : 1) le récit à la troisième personne à narrateur extradiégétique (narrateur extérieur à la fiction), appuyé sur les variations de points de vue et sur l'insertion des dialogues, 2) le récit à la première personne à narrateur intradiégétique (narrateur-personnage, qui fait partie de la fiction) au cours duquel points de vue et narrateurs convergent.

La stratégie 1 est la plus courante tout au long du roman (12 chapitres sur 14 dans la première partie, par exemple), ce qui rend le narrateur extradiégétique<sup>5</sup> prépondérant. Ce narrateur prend des points de vue aussi bien individuels que collectifs. En effet, un bon nombre de chapitres sont écrits depuis le point de vue d'un seul personnage (voir *SC*, chapitres 3, 4, 6 et 13, dont les points de vue sont respectivement Fantini, Traoré, Jogoy, Bonianno) et d'autres reprennent le point de vue d'un collectif, tel que 9<sup>6</sup>, où le narrateur mêle les voix d'une partie des habitants d'Altino lors d'un meeting politique. Dans le chapitre 9, les participants forment une unité<sup>7</sup> dont le point de vue est mis en résonance avec celui de Maurizio Mangialepre, leader de l'opposition à l'accueil des *ragazzi* : « Mais Maurizio savait qu'ils [les habitants d'Altino indifférents à l'accueil] ne demeureraient pas éternellement dans cette ombre : tôt ou tard, ils en sortiraient et tenteraient de prendre la ville » (*SC*, p. 69). Le narrateur fournit dans ce chapitre des informations provenant de différents points de vue. Cette mise en résonance de points de vue est développée dans d'autres chapitres, parfois avec des marques textuelles (trois étoiles) qui indiquent le changement de personnage. Par exemple, dans le chapitre 5, après un premier paragraphe à focalisation zéro, le narrateur survole la pensée et les expériences de Maria, Carla, Sabrina, Jogoy. Finalement, nous avons le chapitre 36 où les points de vue de *tous* les personnages sont représentés : « il fallut quelques jours aux habitants d'Altino en général... » (*SC*, p. 244).

Rarement ce narrateur extradiégétique et omniscient part d'une focalisation zéro. En effet, les choix de PDV et l'organisation de la diégèse permettent de comprendre les choix esthétiques de l'auteur. La narration omnisciente est loin de la neutralité :

Le choix de l'omniscience ou, au contraire, d'une perspective plus limitée, relève de calculs esthétiques, philosophiques, voire politiques, qui construisent la figure de l'auteur à travers notamment l'image que le narrateur donne de lui-même par le biais de son rapport aux personnages, à la diégèse, à la narration et l'Histoire (Rabatel, 2008, p. 503).

Le narrateur extradiégétique saura également créer un effet de perspective. Ainsi, nous trouvons des événements qui sont racontés plusieurs fois par le même narrateur, mais avec le regard de différents personnages. Cela fait partie des choix esthétiques de ce narrateur, qui, de plus, donne des signes ostensibles de sa supériorité cognitive en fournissant des informations et des réflexions<sup>8</sup> dont la responsabilité énonciative ne correspond à aucun personnage. Considérons par exemple la figure de la statue d'Athéna, dont l'histoire est racontée au chapitre 27 : nous pourrions penser que tous les habitants connaissent cette histoire, mais ce récit n'est alloué à aucun personnage. Outre le prologue/épilogue, le chapitre 20 est de ceux qui révèlent le mieux les calculs du narrateur. Tout en gardant la troisième personne, le narrateur

<sup>5</sup> Rappelons qu'à la fin du roman nous trouvons une clé de lecture qui indiquerait que le récit a été raconté par un personnage protagoniste Jogoy, survivant à l'éruption finale. Pour autant, il n'est pas possible d'affirmer que nous avons affaire à un narrateur intradiégétique au sens propre, ni en suivant la conception traditionnelle de Genette (« le narrateur "ne peut [...] être dans son récit [...] qu'à la première personne », peut recevoir une version négative de la forme : "un personnage désigné à la troisième personne dans un récit, ne peut pas être le narrateur du récit" » (Genette, 2007, p. 254 ; citation adaptée par Patron, 2009, p. 35)), ni l'approche énonciative d'Alain Rabatel (2008), puisque, comme nous le verrons par la suite, les expériences cognitive et perceptuelle de ce narrateur à la troisième personne ne coïncident avec les expériences d'aucun autre personnage, Jogoy compris. Nous n'avons pas d'indices énonciatifs pour constater que le roman est un récit de Jogoy.

<sup>6</sup> De même que pour le collectif homogène des habitants d'Altino du chapitre 9, nous comptons dans le roman deux duos qui forment une seule entité : les époux Vera et Vincenzo Rivera ; les frères Sergio et Fabio Calcagno. Dans les chapitres où ils détiennent le PDV, nous considérons qu'il s'agit d'une seule focalisation.

<sup>7</sup> « L'assistance se leva comme *un seul être*, et le silence mystique se mua en apothéose. » (*SC*, p. 67)

<sup>8</sup> Notons que malgré la prise de PDV d'un personnage, le narrateur se permet d'y greffer son propre PDV. Par exemple, au chapitre 16, sur Vera et Vincenzo, logeurs de Jogoy : « Jogoy était leur bonne conscience, le blanc-seing qui leur était tendu et sur lequel ils validaient leur diplôme de charité pour l'Autre, celui qui souffre, le Tiers-Monde » (*SC*, p. 119). Évidemment, le narrateur ironise le geste de solidarité de Vera et Vincenzo, qui ne doivent pas penser cela d'eux-mêmes.

déroule une réflexion à partir de la question posée sans cesse aux *ragazzi* : « Pourquoi tu es parti de chez toi<sup>9</sup> ? ». Lors de ce chapitre aucun point de vue, autre que celui du narrateur, n'est repérable.

Si la stratégie 1 se décline en variations de points de vue, la stratégie 2, plus minoritaire, joue avec la variation de genres littéraires. Ici nous avons affaire à des personnages-narrateurs autodiégétiques (narrateur intradiégétique, qui raconte sa propre histoire), dont le point de vue coïncide naturellement avec le narrateur. Les chapitres à narrateurs autodiégétiques sont des îlots indépendants où la voix du narrateur extradiégétique n'interfère pas. Toutefois, la disposition de ces îlots au sein du roman relève aussi des calculs esthétiques du narrateur extradiégétique décrit précédemment. Ces espaces de parole propre ne sont pas alloués à tous les personnages, en effet, ils sont peu nombreux à avoir ce privilège énonciatif.

La première déclinaison de la stratégie 2 sont les monologues intérieurs, qui contribuent à l'effet de perspective évoqué précédemment. Nous avons, par exemple, la paire du chapitre 9, Matteo Falconi, gendarme, et Maurizio, où chacun raconte à la première personne les événements de la veille. D'autres monologues intérieurs apparaissent, moins dans un effet de perspective que dans l'intérêt de montrer la vie intérieure du personnage. C'est notamment le cas de Fousseyni Traoré, dont les monologues se trouvent tout au long du roman. Une deuxième déclinaison est le récit autoréférencé du voyage de Jogoy, qui traverse aussi tout le roman. Ici, il s'agit d'une histoire antérieure aux événements de la diégèse principale, encadrée typographiquement en contraste avec le reste du roman.

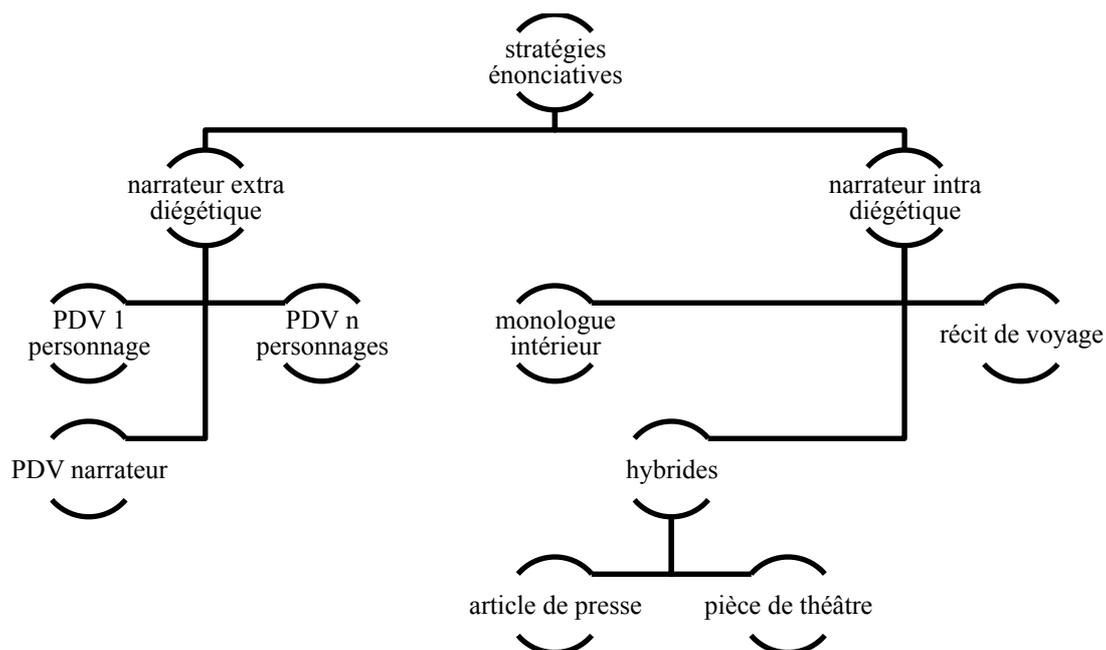


Figure 1 : stratégies énonciatives

Nous trouvons deux formes d'énonciation hybrides, qui, sans être des monologues ou des récits autoréférencés *stricto sensu*, ne correspondent pas au narrateur extradiégétique. La première sont les articles de presse (voir *SC*, chapitre 42), qui sont censés apporter un regard

<sup>9</sup> « C'est pour un réfugié une question difficile. On ne la lui épargnera donc jamais. Tout le monde la lui pose. Les personnes émues par sa présence la lui adressent. Celles qui lui sont hostiles aussi. Ces trois différents interlocuteurs lui posent cette même question dans laquelle, tout dissemblables qu'ils puissent être, ils se retrouvent pourtant » (*SC*, p. 138). Notons l'absence de marques diacritiques du type « on **nous** la pose » (qui montrerait le PDV d'un immigrant) ou « **nous** la posons » (qui montrerait le PDV d'un citoyen ou résident *légal*) ; le narrateur prend garde d'utiliser pour les sujets l'impersonnel *on* et *tout le monde, les personnes, les interlocuteurs*, etc.

général sur l'histoire, depuis la voix et le point de vue d'un personnage tacite, un journaliste. Dans ce cas, il s'agit d'un type particulier de narrateur intradiégétique, car ce journaliste fait partie de la société sicilienne. La deuxième forme hybride est la pièce de théâtre du chapitre 32, où, à travers le dispositif dramatique, différents personnages racontent la vie de Fousseyni Traoré. Étant donné la nature du dispositif, nous devons ici parler de didascalie au lieu de récit, pour les énoncés à la troisième personne, et de tirades au lieu de monologues intérieurs. Grâce à ces tirades, les voix des personnages sont mises au premier plan, sans l'interférence d'autres entités narratives. Par conséquent, nous considérons que ce dispositif permet l'expression des narrateurs intradiégétiques. Finalement, il est important de signaler que les déclinaisons de la stratégie 2 se différencient typographiquement du reste du roman, contribuant à l'effet d'hétérogénéité de genres du roman.

### **Plurilinguisme : les manifestations matérielles de la diversité linguistique énoncée**

La prépondérance du narrateur extradiégétique limite considérablement l'expression des voix plurilingues (nous comptons parmi les langues maternelles des personnages l'italien, le français, l'anglais, l'arabe et au moins une dizaine de langues africaines), qui se manifestent rarement dans les dialogues ou dans les narrations autodiégétiques. Le plus souvent, le plurilinguisme est pris en charge par les indications du narrateur dans les dialogues.

Du côté des narrateurs autodiégétiques, la structure syntaxique (phrase courte, ellipse de l'adverbe *ne* dans la négation et du pronom *il* dans la construction impersonnelle *il faut*, dislocation à gauche et à droite, relation de juxtaposition au lieu de coordination, etc.) et le lexique permettent de caractériser la voix de certains personnages. Ces traits linguistiques sont délibérément attribués à la voix des personnages en fonction de leur origine sociale<sup>10</sup> et de leur rôle moral<sup>11</sup>, devenant ainsi des marqueurs de distinction entre le narrateur extradiégétique (qui s'exprime en français *standard*) et d'autres narrateurs. Il est intéressant de remarquer que ces traits constituent un sociolecte du français, souvent utilisé chez d'autres auteurs pour la représentation de l'oral (Silliam, 1991). Pour autant, ces caractéristiques langagières ne représentent pas les effets du plurilinguisme. Autrement dit, il s'agit des expressions largement attestées chez les locuteurs natifs du français (Blanche-Benveniste, 1997) et elles ne correspondent pas à des phénomènes propres au contact de langues (Ploog, 2001). En résumé, un regard linguistique de ces différentes voix nous permet de constater l'absence du plurilinguisme dans la mise en scène de la polyphonie. Il existe donc un décalage entre ce qui est énoncé (la situation de plurilinguisme et de langues en contact) et le mode d'énonciation (polyphonique mais monolingue).

Pour conclure, dans *Silence du chœur*, nous assistons à une éclosion de points de vue, au milieu d'un espace d'énonciation plutôt monolingue, à tel point que dans les dialogues, par exemple, la barrière de la langue pose rarement des problèmes d'intercompréhension. Ainsi, le plurilinguisme est aussi traversé par le prisme surnaturel de l'épopée. Ce traitement de la diversité linguistique, évoqué dans la référence à Babel, n'est pas contradictoire avec la conception moderne de l'épopée :

La spécificité de l'épopée, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique. [...] Il faut que l'épopée soit capable de développer chacune des positions comme si elle était absolument valide, pour que l'on puisse voir les implications profondes de toutes et de chacune,

---

<sup>10</sup> Notons, dans le chapitre 10, la différence entre deux italophones Falconi (gendarme) et Mangialepre (homme politique), respectivement : « Bien heureux de rentrer chez moi » et « Je suis heureux d'être rentré ». La première est une construction à adjectif détaché, moins canonique que la deuxième.

<sup>11</sup> En comparant les monologues intérieurs de Fousseyni Traoré et de Bemba, nous constatons que, malgré leur situation de locuteurs non natifs de la langue dominante (soit le français, soit l'italien), leurs discours sont formellement très différents. Celui de Bemba étant très éloigné du français standard : « ça peut pas être ça, l'Europe ! Pas possible ! Pas possible que ce soit pour ça que j'ai joué ma vie [...]. » (SC, p. 142).

pour que le choix qui s'impose entre les valeurs ne soit entaché d'aucun parti pris ni préjugé (Goyet, 2006, pp. 567-568).

La multiplication de points de vue permet de développer les positions politiques et d'opérer le travail épique, qui réside moins dans la représentation de langues en contact, que dans la confrontation des discours et des valeurs.

### ***La polyphonie des discours***

#### **La présence de discours idéologisés comme toile de fond**

Outre les variations sociolinguistiques se manifeste une diversité de discours idéologisés. Florence Goyet affirme que l'épique est un genre orienté vers la mise en scène d'une crise politique et du renouvellement de la société. Ainsi est présente l'idée que « la multiplication des personnages permet de faire voir à l'auditeur chacune des postures possibles, chacun des possibles politiques » (Goyet, 2006, p. 11). Ce propos est intéressant pour comprendre la pluralité des discours idéologiques incarnés par chaque personnage dans *Silence du chœur*. Ce conflit politique est illustré dans la narration par Sabrina qui parle de « lutte idéologique pour l'accueil » (SC, p. 152) comme par les frères Calcagno collant des affiches anti-*ragazzi* (SC, chapitre 18). Nous analyserons la présence de ces discours idéologiques contemporains, notamment leur caractère stéréotypé. Les plus notables sont les discours fascistes avec par exemple :

Détrousseurs ! On vous troussera ! Nègres ! Je vous chasserai ! On est chez nous ! Boxeurs ! On est chez nous ! Orangs-Outans ! Hommes de cales ! On est chez nous ! Profiteurs ! Chez nous ! Fainéants ! Chez nous ! Voleurs ! Nous ! (SC, p. 56).

Avec notamment l'usage de la répétition « nous » (qui s'ajoute à une perte des mots depuis « On est chez nous » vers le simple « Nous » qui résume le propos identitaire) et de l'exclamation comme procédés de ridiculisation. Il faut noter que l'expression « On est chez nous » est un slogan politique réel dans les milieux fascistes-identitaires en France. Ajoutons que les oppositions « Détrousseurs ! On vous troussera ! » (avec une connotation sexuelle) et « Orangs-Outans ! Hommes de cales ! » (l'animal et l'humain) servent aussi à montrer l'incohérence du propos haineux. Les « Hommes de cales » désignent les *ragazzi* ayant pris la mer dans des navires, mais font aussi référence à la traite négrière (les esclaves déportés et entassés dans les bateaux).

-Et leurs dents blanches ! / -Et leurs gencives rouges ! / -Et leurs grosses lèvres ! / -Noires... ! / -Sèches... ! / -Fendillées... ! / -Charnues... ! / -Lippues... ! [...] / -Il faut qu'ils partent ! / -Oui mais il faut le faire comprendre au gouvernement sans qu'on nous accuse de racisme ou de xénophobie, nous ne sommes pas la Ligue du Nord ! Nous voulons simplement la sécurité et l'avenir de nos enfants. / -On est chez nous ! Ils nous envahissent ! / -Nous chassent ! / -Nous remplacent ! [...] / -Ils sont sales, empuantissent nos... (SC, p. 62).

Ici encore l'usage de l'exclamation, associé à l'énumération et la description physique dépréciative sert à caractériser l'obsession du discours identitaire. On notera la présence de plusieurs thématiques des discours d'extrême-droite : la peur du « remplacement » (allusion à la théorie conspirationniste du *Grand remplacement*, notamment diffusée par Renaud Camus dans les milieux d'extrême droite en France), la supposée mauvaise odeur des Africains (référence possible à la phrase de Jacques Chirac sur « le bruit et l'odeur ») et l'objectif d'éviter de paraître raciste ou xénophobe (stratégie de la dédramatisation).

Les réflexions autour de l'accueil utilisent les notions de « vivre ensemble » et de « choc de civilisations » (notion de Samuel Huntington) (SC, pp. 149-150), ainsi que l'« auto-flagellation morale » (SC, p. 152, à propos de la responsabilité de l'occident) termes qui connotent plus les discours sociaux ambiants idéologisés que l'idéologique lui-même. La dernière expression étant à rapprocher de la notion de « repentance » dans les discours

conservateurs. D'autres expressions idéologiques figées sont également présentes : « toute la misère du monde » (*SC*, p. 205, que l'on ne peut accueillir, propos célèbre et détourné de Michel Rocard) et « l'irréprochable-monde-moral » (*SC*, p. 315, variation sur l'expression « les bien-pensants »).

Le roman présente une variété de positions politiques : les discours d'accueil humanistes ou chrétiens (le prêtre, le poète, l'association, etc.), les discours fascistes, le revanchisme (de Salomon), le cynisme du maire, le nihilisme du docteur Pessoto (et sa prétention à l'absence d'idéologie), etc.

Ces discours servent notamment comme construction esthétique, comme « sel politique » (Scherer, 1999), c'est-à-dire comme présence esthétique du politique, afin de construire l'épique et la confrontation des groupes. L'engagement de l'auteur dans l'usage des discours idéologiques se limite à la ridiculisation des discours identitaires.

### **L'auto-construction des communautés : vers un « nous » commun ?**

Il s'agira de comprendre la présence des discours construisant les communautés entre un « nous » et un « eux », la tendance vers un « nous » commun, et son échec. Ici la notion de populisme chez Chantal Mouffe pourra éclairer certains points : le populisme étant compris comme les discours constructivistes ayant pour but de créer et d'opposer un « eux » et un « nous »<sup>12</sup>, ce à quoi s'affairent certains personnages. L'économie narrative de l'œuvre en mettant en scène une tentative échouée d'accueil d'un groupe de *ragazzi* au sein de la petite ville d'Altino pose question.

Ainsi la première rencontre entre l'ensemble des *ragazzi* et la population d'Altino, au chapitre 7, se présente comme celle de deux foules dont l'auteur interroge les différences à travers l'utilisation répétée des pronoms « ils » et « eux » notamment. La description de la traversée du village débute à partir du deuxième paragraphe. Elle commence par celle de sujets collectifs (« les habitants » ou « Siciliens », « les *ragazzi* » *SC*, pp. 54-56) jusqu'à l'évocation de sujets particuliers au sein des habitants à partir de la page 57 : Jogoy, Sabrina, Francesco Montero, Carla, Sœur Maria, Lucia, le docteur Pessoto, Gianna, puis à partir du chapitre 8 arrive l'individuation des *ragazzi* (Fousseyni). Il s'agit d'un premier moment d'interrogation des groupes par l'intégration symbolique des *ragazzi* au sein d'Altino dont les habitants se singularisent par rapport aux réfugiés (« *Ragazzi* et Siciliens n'étaient pas les mêmes. Entre eux, n'éclataient d'abord, béantes, que les différences » *SC*, p. 55), mais divisés par leurs réactions.

Les discours interrogeant la communauté sont présents sans artifices dans *Silence du chœur*, ils sont intégrés dans les réflexions et personnages. Similaires dans leur forme, les discours identitaires des Italiens contre l'accueil et le discours revanchard de Salomon se construisent à partir d'un « nous » excluant l'autre (« Prenons les nôtres et partons [...] Il n'est pas des nôtres, dit ce dernier, on le laisse là » *SC*, pp. 388-389 en abandonnant Jogoy blessé). Les pronoms qui servent à caractériser le groupe et l'autre sont également sujets d'interrogation de la part de Carla et Veronica lorsque l'association ne comprend pas les réactions des *ragazzi* : « c'est qui, ce "nous" ? » (*SC*, p. 150), « nous sommes là, en train de les réduire à un pronom. "Ils" et "eux" ne sont pas là » (*SC*, p. 152), « il lui semblait qu'il n'y avait pas de distance entre un "eux" et un "nous", peut-être parce qu'elle avait jusque-là cru qu'il n'y avait qu'un "nous", un grand ensemble où se retrouvaient tous ceux que la même humanité unissait » (*SC*, p. 154). La question obsède les personnages qui tentent de comprendre le

---

<sup>12</sup> Selon que le « eux » consiste en l'étranger ou l'oligarchie, Chantal Mouffe, reprenant Ernesto Laclau, parlera de populismes de droite et de populismes de gauche : « Pour reprendre la définition de Laclau, le populisme, la création d'un peuple a à voir avec l'instauration d'une frontière entre "nous" et "eux", entre le peuple et l'establishment. Bien entendu, ce "nous" peut être construit de manières fort différentes, puisque le peuple n'est pas donné, mais relève d'une construction politique en rapport avec un "eux" » (Mouffe, 2017).

monde social qui les entoure mais aussi d'agir dessus. Ainsi Rosa d'« en créer une autre [de réalité] » à propos de « l'affrontement de civilisations ou même de valeurs ». Proposant ici de construire un « nous » commun, Rosa défie la réalité qui « n'est pas un dieu ».

Enfin, la place de l'opposition et l'union des communautés est interrogée par les doutes des *ragazzi* quant au but de leur présence en Europe. Il y a la condamnation radicale de Salomon, mais aussi l'incompréhension de Bemba marquée par l'utilisation des marques d'interrogation répétées et accumulées en phrases courtes (SC, p. 142). L'ultime moment d'union des communautés sera le match de foot et la fête qui s'en suit, jusqu'à l'attaque des ultras. Ce match agit comme un moment magique (ne serait-ce que par la réussite du but suite à la prière de sœur Maria et par sa coïncidence avec l'arrivée des dates des commissions d'obtention des papiers) où habitants et *ragazzi* communient ensemble (allusion possible à 1998 en France). L'effet recherché est celui d'un contraste entre l'espoir de la réconciliation et sa rupture immédiate au chapitre qui suit avec le drame de la nuit. La destruction mythique d'Altino par le Vésuve sonnera comme une solution divine face à l'incapacité des humains à résoudre leurs problèmes.

### **Les références à l'actualité comme élément de vraisemblance**

Dans la littérature les références à l'actualité de l'époque d'écriture de l'œuvre peuvent servir à rendre l'histoire plus vraisemblable pour mieux toucher le lecteur. Au-delà des détails l'œuvre fait le choix de l'actualité thématique en parlant d'une histoire contemporaine mettant en fiction les migrations actuelles vers l'Italie et l'Europe. Dans sa thématique et sa situation, Altino ressemble à l'île de Lampedusa accueillant des réfugiés dont le film *Fuocoammare* (Rosi, 2016) dresse le portrait. Plus particulièrement, les références à la Nuit de Cologne dans le roman (« ce qui s'est passé en Allemagne » SC, p. 62 et à travers l'imaginaire autour de la Nuit Macabre d'Altino) situent l'histoire fictive dans l'histoire réelle avec ses interrogations, dont celles de l'auteur lui-même (il est auteur d'un article de blog à ce sujet et en soutien à la tribune de Kamel Daoud). La Nuit Macabre sert de lieu de cristallisation des conflits politiques générés par le genre épique. Ajoutons la présence d'une allusion possible à Adama Traoré dans l'évocation de deux personnages distincts : Adama et Traoré à partir du quatrième chapitre.

Enfin, nous pouvons évoquer la présence dans la narration du journal d'actualité faisant office de chapitres intermédiaires (SC, pp. 288-289 et 307-309 à propos du nouveau président de la CRISE et de la Nuit Macabre) qui sert, dans une œuvre qui joue sur la multiplicité des genres littéraires qu'elle intègre, de moyen détaché pour présenter deux événements qui vont empirer la situation de la cité. Les références à l'actualité utilisées afin de faire vrai peuvent également permettre d'inscrire la narration dans l'air du temps afin d'y jouer le rôle d'une littérature réparatrice.

### ***Une littérature réparatrice : le récit de l'autre et la mémoire du récit***

#### **Les enjeux éthiques du roman**

Si le roman montre l'échec de la constitution d'une communauté heureuse, selon la prédiction du Padre Bonianno pour lequel : « Nous mourrons tous dans l'incompréhension de chacun pour l'autre, dans l'incompréhension que chacun ressent pour lui-même » (SC, p. 207), le désenchantement politique du roman est peut-être compensé par la mise en scène de gestes réparateurs tout au long du récit, gestes qui sont autant de palliatifs éthiques – certes minimes et insuffisants – à la déflation d'un rêve politique. À cet égard, le travail romanesque de Mohamed Mbougar Sarr entre peut-être en convergence avec la thèse qu'il mène au sujet de la poétique de la blessure dans le roman africain : en cela, *Silence du chœur* participerait de cette dynamique récente observée par Alexandre Gefen dans *Réparer le monde : la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, qui développe l'hypothèse d'un tournant réparateur, sinon

thérapeutique, de la littérature contemporaine, dans le sillage des théories anglo-saxonnes du *care* (Gefen, 2017).

Dans *Silence du cœur*, certains personnages remplissent en effet une fonction de remédiation : c'est le rôle joué par les différents membres de l'association Santa Marta, de Sabrina à Carla en passant par Sœur Maria, mais la figure la plus emblématique de cette remédiation est incarnée par le Padre Bonianno. Le prêtre humaniste et charismatique, dont la parole rivalise avec celle du poète Giuseppe Fantini, est explicitement rapproché des professionnels du *care*, dans une relecture de la fonction sacerdotale : « De son habitude des confessions, il avait tiré un certain métier, le métier des âmes » (SC, p. 189), dont l'écho retentit dans le « souvenir collectif » qui se forme après sa mort, chacun rappelant à sa mémoire les leçons de Bonianno :

[...] le curé soutenait que [la psychologie] était au cœur de la religion, et que l'acte de la confession, pour un fidèle, n'était pas si différent que cela d'un tour chez un psychologue ou un psychanalyste. (SC, p. 245)

Tout au long des deux premières parties, il apparaît à la fois en professionnel de l'écoute et en détenteur des vertus réparatrices de la parole. Avant de mourir au milieu de son sermon, Bonianno ne cesse de prendre en charge la parole défaillante des *ragazzi*, œuvrant avec eux pour élaborer un récit dont l'objectif est autant existentiel qu'administratif et pragmatique : chargé d'« écrire et de réécrire leurs histoires », il veut les aider « à mieux raconter leur histoire aux commissions chargées de leur évaluation, quitte parfois à arranger un peu le récit lorsqu'il le fallait » (SC, p. 96). Mais ce qu'il souligne aussi, en tant que « partenaire d'élucidation » (Viart, 2012, p. 79) pour reprendre une formule de Dominique Viart, c'est la difficulté éprouvée à entendre leur chant intime au-delà du récit de leur traversée : le roman interroge, par la mise en scène des récits de migrants, la possibilité de ressaisie du sujet par la narration, de constituer pour chacun des « identités narratives » (Ricœur, 1985), à l'instar du récit de soi de Jogoy, inséré dans le texte. À l'inverse, le silence hargneux de Salomon apparaît comme le revers d'une impossibilité à trouver un langage pour s'exprimer.

### Poétique de la mémoire

Mais réparer par la parole, ce n'est pas seulement faire advenir le récit de l'autre, c'est aussi, dans *Silence du cœur*, conférer une valeur mémorielle au récit et au souffle épique qui le porte. Faire mémoire d'Altino et de l'épisode dont la petite ville a été le théâtre, telle est la mission prise en charge par les différentes figures de poètes qui se relaient dans le roman. Le poète apparaissait implicitement dans l'épigraphe sous la figure de Musée, sous la forme d'un « nous » qui annonce le choix de substituer une pluralité de poètes-messagers à la figure de l'aède unique. Ces poètes, s'ils incarnent ici des mages bien dérisoires, conservent une fonction non dénuée de messianisme, une fois encore dans un héritage hugolien. Ainsi, Fousseyni convoque en souvenir l'image de son ami Adama Kouyaté, « prince des poètes », descendant de griot : « Il était maître de la langue, parleur-palabreur, conteur de légendes, musicien, mémoire du monde, créateur de parole, prince des poètes, soigneur par le verbe » (SC, p. 80), qui fuit l'Afrique « parce qu'il ne servait plus à rien dans une société qui ne prend plus soin de sa mémoire » (SC, p. 229). Quant à Giuseppe Fantini, « Le Maestro », il représente le poète national, dont le peuple célèbre la gloire, ayant frôlé à plusieurs reprises le Prix Nobel de littérature, mais que quinze années de silence poétique ont transformé en « poète sauvage » (SC, p. 26), retranché dans « sa fière et intransigeante solitude » (SC, p. 25), qui préfère ostensiblement la compagnie de son chien Bandino à celle des hommes<sup>13</sup>. Or, c'est grâce à la

---

<sup>13</sup> Ce couple du maître aristocratique et de son chien se retirant face à un monde en train de disparaître rappelle (ne serait-ce que par l'homophonie) un autre couple sicilien, celui formé dans *Le Guépard* par Don Fabrizio et Bendico, dont la dépouille empaillée jetée aux ordures à la fin du roman incarne la mémoire oubliée des Salina.

rencontre des *ragazzi* que Fantini renoue avec l'écriture, cherchant dans l'accueil une « métaphore de notre condition » (SC, p. 89), par une forme de retour à une pensée humaniste (SC, p. 207). Fantini devient dès lors par son ultime grand poème, dont nous ne connaissons que le titre, *Les Ragazzi*, le poète du « récit », défini comme « ce qui relate et relie » (SC, p. 409) : il ne cesse en effet de créer du lien entre les *ragazzi*, en devenant l'entraîneur de l'équipe de football, mais aussi entre les éléments cosmiques, dans un rêve d'union tant érotique que métaphysique avec l'Etna, dans le sillage d'Empédocle, ce poète antique qui serait tombé dans le volcan (SC, p. 88 et p. 408). Ainsi Fantini, en renouant avec la poésie, n'écrit pas tant sur le monde qu'il n'écrit le monde : « Le cratère du volcan était un immense encrier. Le poète prit sa plume, l'y plongea et, d'un geste sûr et fragile à la fois, commença à écrire » (SC, p. 301). C'est d'ailleurs à ce poète que Mohamed Mbougar Sarr attribue le discours d'auteur le plus net, lorsqu'il répond à contretemps aux attaques de Salomon sur l'inutilité des poètes :

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 langue. (SC, p. 301)

Mais cette tâche de dire le monde jusque dans son écroulement, et d'en garder trace, c'est finalement Jogoy qui l'incarne le mieux : à la fois dans sa fonction de traducteur, travail de liaison contre l'effondrement de la parole et de la langue, mais aussi parce qu'il s'avère être le porteur d'une mémoire à la fois individuelle (dans son récit intercalé) et collective, manifeste dans le « Prologue / Épilogue » et à la fin du roman. Le Léthé symbolique qu'il traverse au seuil du texte, « lac noir que sa mémoire était devenue » (SC, p. 9) et qui laisse place à un « passé reconnu » (SC, p. 10) assure le double avènement de la mémoire du texte et de la communauté. Cette transmission de la mémoire d'Altino, c'est à l'étrange statue d'Athéna conservée au musée archéologique que Jogoy la doit : s'arrachant à la querelle à la fois scientifique et diplomatique dont elle a fait l'objet après sa découverte, querelle que le narrateur retrace avec humour dans le chapitre 27 (s'agit-il d'une Athéna *Pallàs*, figure de sagesse selon le camp allemand, ou d'une Athéna *Promakhos*, guerrière selon le camp américain ?), la déesse s'anime à la fin du roman pour devenir l'allégorie de la « mémoire incarnée » d'Altino (SC, p. 413). Si la « langue de pierre de l'Etna » a balayé la guerre des hommes, c'est à la langue du marbre devenu chair que revient le fin mot de l'histoire, ouvrant sur la possibilité d'un livre à venir : « Athéna devait lui transmettre la mémoire du lieu. Ce serait ensuite à lui que reviendrait la tâche de dire le récit des *ragazzi* d'Altino » (SC, p. 413).

C'est une fois de plus un enjeu hérité de l'épopée que Mohamed Mbougar Sarr réactive ici : l'effort de remémoration de l'aède ou du jongleur accompagne le mouvement par lequel advient la mémoire collective, comme le suggère cette belle réflexion sur le lien entre lieu et mémoire :

Les lieux où nous vivons retiennent tout de nous : voix, visages, paroles et gestes ; et on se souvient moins de ces lieux qu'ils ne se rappellent qui nous sommes, et d'une manière plus fidèle. Peut-être même est-ce parce qu'ils se souviennent d'abord de nous que nous nous les remémorons. Ils ont l'initiative du souvenir. (SC, p. 83)

En nous proposant d'étudier *Silence du chœur* avec une double grille de lecture, l'épopée et la polyphonie, nous sommes parvenus à analyser les mécanismes énonciatifs et intertextuels dont l'auteur se sert pour représenter une partie de la complexité des enjeux migratoires actuels en Europe. Certes, nous n'avons pas évoqué l'intégralité des ficelles symboliques qui configurent aussi bien la structure interne du roman, que son rapport à d'autres discours externes à l'ouvrage. Toutefois, nous avons réussi à présenter un parcours possible d'interprétation : la polyphonie est ici indissociable du dialogisme non seulement en raison de

l'écllosion des personnages et de l'intertextualité, mais aussi grâce au dialogue que l'auteur tente d'instaurer avec le lecteur, qui est, à son tour, acteur potentiel dans le scénario idéologique dessiné tout au long du roman.

## Bibliographie

---

- Blanche-Benveniste, C. (1997). *Le français parlé : études grammaticales*. Paris : CNRS.
- Conrad, T., & Combe, D. (Éds.). (2017). *Époque épique*. Voir Fixxion, n°14. Consulté le 17 avril 2018, sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/24/showToc>
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Corti.
- Goyet, F. (2006). *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion.
- Lukács, G. (1989). *La Théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Madélinat, D. (1986). *L'Épopée*. Paris : PUF.
- Mbougar Sarr, M. (2010-2018). *Choses revues*. Consulté le 17 avril 2018, sur <http://chosesrevues.over-blog.com/>
- Mbougar Sarr, M. (2017). *Silence du cœur*. Paris : Présence Africaine.
- Mbougar Sarr, M. (2018). Mohamed Mbougar Sarr, lauréat du Prix littéraire de la Porte Dorée 2018 pour "Silence du cœur". (M. d. l'Immigration, Intervieweur) Consulté le 17 avril 2018, sur <http://www.histoire-immigration.fr/art-et-culture/le-prix-litteraire-de-la-porte-doree/mohamed-mbougar-sarr-laureat-du-prix-litteraire>
- Mouffe, C. (2017, juillet 25). 'il me semble urgent et nécessaire de promouvoir un populisme de gauche'. Consulté le 6 mai 2018, sur Regards: <http://www.regards.fr/web/article/chantal-mouffe-parler-de-populisme-de-gauche-signifie-prendre-acte-de-la-crise>
- Nowakowska, A. (2005). Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine. Dans J. Bres (Éd.), *Dialogisme et polyphonie* (pp. 19-32). Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Ploog, K. (2001). Le non-standard entre norme endogène et fantôme d'unicité : L'épopée abidjanaise et sa polémique intrinsèque. *Cahiers d'études africaines*, n°163-164, 423-442.
- Rabatel, A. (2008). *Homo Narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Vol. II). Limoges : Lambert-Lucas.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit* (Vol. III). Paris : Seuil.
- Rosi, G. (Réalisateur). (2016). *Fuocoammare* [Film].
- Scherer, J. (1999). Le sel politique. Dans *La dramaturgie de Beaumarchais*. Mayenne: Nizet.
- Sillam, M. (1991). La variation dans les dialogues de Bel-Ami. *Langue française*, 35-51.
- Viart, D. (2012). En lieu et place des sans-voix. Dans *Ce que la littérature sait de l'autre* (pp. 78-80). Le Magazine littéraire, n°526.