



HAL
open science

**“ What words can be uttered ? ” : une lecture de
“ People Like That Are the Only People Here :
Canonical Babbling in Peed Onk ” de Lorrie Moore**

Myriam Bellehigue

► **To cite this version:**

Myriam Bellehigue. “ What words can be uttered ? ” : une lecture de “ People Like That Are the Only People Here : Canonical Babbling in Peed Onk ” de Lorrie Moore. *Revue Française d’Etudes Américaines*, 2016, N° 143 (2), pp.45-56. 10.3917/rfea.143.0045 . hal-03932382

HAL Id: hal-03932382

<https://hal.science/hal-03932382>

Submitted on 10 Jan 2023

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.

« WHAT WORDS CAN BE UTTERED ? » : UNE LECTURE DE « PEOPLE LIKE THAT ARE THE ONLY PEOPLE HERE : CANONICAL BABBLING IN PEED ONK » DE LORRIE MOORE

[Myriam Bellehigue](#)

Belin | « [Revue française d'études américaines](#) »

2015/2 N° 143 | pages 45 à 56

ISSN 0397-7870

ISBN 9782701194936

DOI 10.3917/rfea.143.0045

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-2-page-45.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« What words can be uttered? » : une lecture de « People Like That Are the Only People Here: Canonical Babbling in Peed Onk » de Lorrie Moore

MYRIAM BELLEHIGUE

Mots-clés

Cancer,
dépossession,
déports, diffraction,
résistance, humour,
jeux de mots,
parole singulière

Largely inspired from her own life, Lorrie Moore's short story focuses on a child's cancer that is almost clinically described as a deeply disruptive force. But the text is also a reflection on the way cancer and the family's struggle can be expressed. It seems to celebrate the emergence of what Laurent Jenny calls "singular speech." Because of its flaws and of the deviating strategies it is forced to adopt, language is presented as a force of diffraction that allows the narrative voice a form of mastery.

Éloge de l'oscillation

Le motif du cancer parcourt l'ensemble du troisième recueil de nouvelles de Lorrie Moore, *Birds of America*, publié en 1998. La maladie est un des éléments du quotidien de la société américaine que l'écrivaine cartographie dans ses textes, l'associant fréquemment à des formes de prolifération incontrôlable et d'intrusion que les personnages doivent affronter dans leur corps et, par extension métaphorique, dans leur vie¹. Dans la nouvelle « People Like

1. Ainsi le personnage de Ruth dans « Real Estate », dont la déchéance physique est comparée au délabrement de la demeure dans laquelle elle vient d'emménager. La vieille bâtisse est infestée de l'intérieur ou constamment envahie d'intrus : « The geese, the crows, the squirrels, the raccoons, the bats, the ants, the kids : Ruth now went to the firing range with Carla as often as she could » (Moore 246). Décidée à en finir avec tout ce qui menace son intimité et son intégrité, Ruth commence à fréquenter assidûment un stand de tir ; elle ne parviendra qu'à éliminer Noel, apprenti-cambrioleur présenté tout au long du texte comme son *alter ego*, signant donc symboliquement sa propre disparition.

That Are the Only People Here: Canonical Babbling in Peed Onk», Moore relate l'hospitalisation d'un jeune enfant qui subit en urgence une ablation du rein après la découverte d'une tumeur cancéreuse. Elle s'inspire de l'histoire de son propre fils, mais la valeur de témoignage socio-psychologique que pourrait avoir ce type de récit est rapidement éclipsée par des préoccupations métatextuelles, la voix narrative s'interrogeant d'abord sur la manière de dire la maladie. Ainsi le début du récit coïncide-t-il très exactement avec les efforts pour dire le début du cancer: «A beginning, an end: there seems to be neither. The whole thing is like a cloud that just lands and everywhere inside it is full of rain» (Moore 251). La comparaison climatique exprime évidemment le trouble dans lequel cette maladie plonge la famille entière. Pierre Zaoui décrit la maladie comme une expérience de chaos: les malades et leurs proches sont notamment happés dans un «mouvement de pendule infernal», faisant passer «de la plainte à la colère, de l'abandon à la hargne de se redresser, de la défaite à la résistance» (Zaoui 84). Cette oscillation «équivoque» précipite les individus dans une instabilité à laquelle l'image choisie par Moore fait écho: le nuage est ce corps nébuleux, aux contours flous, qui se pose sur le territoire de la famille tel un OVNI, l'emprisonnant dans un brouillard tenace qui l'empêche dorénavant de penser et de ressentir clairement. Mais cette image sollicitée à l'ouverture d'un récit qui s'interroge sur ses propres ressorts dit aussi les inévitables brouillages d'une écriture qui ne peut progresser que par glissements et écarts.

Une parabole autour du voyage et du récit de voyage est longuement développée au cœur de la nouvelle, faisant du choix de la fiction une nécessité:

How can it be described? How can any of it be described? The trip and the story of the trip are always two different things. The narrator is the one who has stayed home, but then, afterward, presses her mouth upon the traveler's mouth, in order to make the mouth work, to make the mouth say, say, say. One cannot go to a place and speak of it; one cannot both see and say, not really. One can go, and upon returning make a lot of hand motions and indications with the arms. The mouth itself, working at the speed of light, at the eye's instructions, is necessarily struck still; so fast, so much to report, it hangs open and dumb as a gutted bell. All that unsayable life! That's where the narrator comes in. The narrator comes with her kisses and mimicry and tidying up. The narrator comes and makes a slow, fake song of the mouth's eager devastation.

(Moore 272)

L'impossible ajointement de la narration à la réalité rend tout récit d'expérience, aussi intimement vécue soit-elle, nécessairement fictionnel. Tout récit est porté par une voix en décalage par rapport à celle de qui a vécu la chose. La protagoniste, privée de parole et condamnée à une pantomime, est ramenée à la vie dans une sorte de bouche à bouche pratiquée par l'instance narrative, qui contrefait ensuite le message puisqu'elle le restitue dans un rythme plus lent, un déroulé plus ordonné, et par conséquent artificiel,

de l'expérience vive dont le débordement persiste. Partant de cette non-coïncidence entre protagoniste et narrateur, Moore n'opte pas pour le récit à la première personne; elle explicite l'écart, va même jusqu'à le creuser en attribuant à ses personnages une identité impersonnelle: «the Mother», «the Baby», «the Husband». Alors qu'elles posent une perspective strictement subjective (celle de la Mère, puisque le Père est ici désigné comme le Mari), ces désignations introduisent aussi une dimension universelle. En effet, tout en étant toujours une expérience éminemment singulière, la maladie est également perçue comme collective, donnant à ressentir une «radicale communauté de destin» (Zaoui 69). Ainsi les masques que Moore fait porter à ses personnages ne cachent pas grand-chose puisque l'autobiographie est à peine voilée, mais ils signalent d'emblée un déplacement et un écartèlement, à l'œuvre à tous les niveaux du texte.

Tout projet de dire s'accompagne d'irréductibles distances qui, dans ce cas précis, redoublent les béances propres à l'expérience que l'on doit narrer: quand le cancer d'un enfant surgit brutalement, il inscrit ou accentue dans l'existence de la famille une série de ruptures et de déports. Pourtant, l'écriture semble être résistance, sinon maîtrise, par le fait même de ses failles et faillites. Par les ouvertures qu'elle opère sur la relation au monde, elle produit une *diffraction* qui œuvre à une multiplication des perspectives et donc, à une multiplication des formes de détachement ainsi que des prises possibles sur le réel:

Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une «profondeur» qui est aussi une distance. Et aucune accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives, offrant d'ailleurs du même coup la chance d'une mobilité d'«intentions» et de projets...

(Jenny 21)

La nouvelle de Lorrie Moore s'applique à illustrer cette tension entre déport et projet, dépossession et projection vers un avant synonyme, dans ce contexte, d'élan vital. Elle rejoint ainsi l'analyse de Zaoui pour qui «tomber malade n'est jamais inauguralement 'tomber' mais se mettre à osciller avec une intensité et une légitimité jusque-là inconnues», la variation venant s'opposer à la mort, «statique, évidente, univoque» (Zaoui 84-85).

Ébranlements, dépossessions

Le séjour à l'hôpital est d'emblée décrit comme une plongée dans un monde inconnu: «When your child has cancer, you are instantly whisked away to another planet: one of bald-headed little boys» (Moore 261). Sur cette planète, tous les repères familiers sont brouillés, tout devient étranger, étrange et effrayant: «a fearful, alien place», «the overwhelming strangeness of everything around her» (Moore 268). Le temps s'écoule autrement que

dans la vraie vie puisque toute attente est démesurément étirée, que les jours et les nuits passés dans ce lieu clos finissent par se confondre. Les fonctions des objets perdent également de leur spécificité: une petite pompe médicale reliée au foie d'un jeune patient est confondue par la Mère avec un vulgaire jouet en plastique; les enfants les moins affaiblis détournent leur porte-perfusion à roulettes en skate-board. «They wheel their IVs up and down the single corridor of Peed Onk. Some of the lively ones, feeling good for a day, ride the lower bars of the IV while their large, cheerful mothers whiz them along the walls. Wheee!» (Moore 261-262). Dans cette réappropriation familière, le familier fait cependant figure d'incongru: l'exclamation (de l'enfant? de sa mère? de la narratrice?) hésite entre enthousiasme, pitié, réprobation peut-être. Ce défaut de définition affecte aussi les individus: les infirmières paraissent interchangeables et le rôle de certains personnels demeure énigmatique. De plus, quand elle fait référence à la femme qui présente aux parents une vidéo sur l'anesthésie, la Mère l'appelle successivement «a kind of social worker», «a customer-relations person» puis, faute d'éclaircissements, «the video woman» (Moore 268). Beaucoup plus inquiétant du point de vue de la Mère, tous les enfants en viennent à se ressembler: «All the bald little boys look like brothers» (261); et toutes les mamans forment une masse indifférenciée. La Mère, romancière à succès installée dans le Midwest mais originaire et nostalgique de la côte Est, vit une sorte d'exil. Brutalement arrachée à son ancien territoire, elle se sent étrangère dans ce nouveau pays:

The Mother does not know how to be one of these other mothers, with their blond hair and sweatpants and sneakers and determined pleasantness. She does not think that she can be anything similar. She does not feel remotely like them. She knows, for instance, too many people in Greenwich Village. She mail-orders oysters and tiramisu from a shop in SoHo. She is close friends with four actual homosexuals. Her Husband is asking her to Take Notes.

(262)

Déchirée entre l'envie de s'intégrer et le désir d'afficher son identité première, elle clame sa différence sociale, intellectuelle, idéologique. Pourtant, ce qui est censé faire sa distinction et sa force lui semble aussi d'une incongruité totale: elle s'oppose d'abord farouchement au Mari qui lui demande de prendre des notes en vue de publier un récit car ils vont avoir besoin d'argent. Par contagion ironique, tous les autres arguments de la liste qu'elle dresse peinent alors à convaincre.

L'écartèlement identitaire que subit la Mère s'accompagne d'une secousse linguistique. Elle est souvent confrontée à une absence de mots (les médecins croisent les bras, prennent des notes, ne disent rien ou presque); ou bien elle doit faire face à un déluge de termes et de statistiques qu'elle ne comprend pas davantage. Économe ou excessif, le jargon médical est par ailleurs souvent déplacé:

«WHAT WORDS CAN BE UTTERED?»

“You don’t know exactly what it is until it’s in the bucket.”

“In the bucket,” the Mother repeats.

The Radiologist’s grin grows scarily wider—is that even possible? “That’s doctor talk,” he says.

(Moore 252)

À ces expressions inopportunes s’ajoutent des gestes tout aussi peu attendus dans ce genre de situation: «“No chemo?” says the Husband. “Do you recommend that?” The Oncologist shrugs. What casual gestures these doctors are permitted!» (Moore 280). Dans un tel contexte d’incompréhension et de décalages, la perplexité grandit. Les mots ne viennent pas et la Mère, pourtant écrivaine, pense d’abord en termes visuels. Ce sont des compositions hermétiques qui lui viennent à l’esprit, entrelacs de formes, de couleurs et de symboles: «a Hieronymus Bosch of facts and figures and blood and graphs. This is a nightmare of narrative slop. This cannot be designed. This cannot even be noted in preparation for a design» (Moore 260). Quand les mots viennent, ils ne sont que l’écho de la parole des autres, ou bien les amorces de discours construit sont gangrenées par des questions ou des termes indéterminés: «thing», «something», «I guess», «maybe», «perhaps»... La romancière est ébranlée jusque dans son rapport aux signes:

“What we have here is a Wilms’ tumor,” says the surgeon. [...] He says “tumor” as if it were the most normal thing in the world.

“Wilms’?” repeats the Mother. [...] Among the three of them here, there is a long silence, as if it were suddenly the middle of the night. “Is that apostrophe s or s apostrophe?” the Mother says finally. She is a writer and a teacher. Spelling can be important—perhaps even at a time like this, though she has never before been at a time like this, so there are barbarisms she could easily commit and not know. [...] “s apostrophe,” says the surgeon. “I think!”

(253)

Son insistance à vouloir se concentrer sur d’éventuels barbarismes masque son refus d’affronter la barbarie de la maladie. Elle réagit à peine au mot «tumeur» dont elle perçoit immédiatement la menace, préférant s’accrocher aux marges du terme qui l’effraie. Sa réflexion sur l’«insécurité des signes» (Maulpoix 155) ne fait donc que trahir sa propre insécurité. Et les flottements linguistiques du corps médical ne sont pas pour la rassurer. Sous sa complexité, le jargon scientifique ne peut être que logique, rigoureux; elle découvre en fait une langue approximative, paradoxale, imagée, aléatoire:

“Really,” the Oncologist is saying, “of all the cancers he could get, this is probably the best.”

“We win,” says the Mother.

“Best, I know, hardly seems the right word. [...] Then we’ll start with chemo the week following. A little light chemo: vincristine and—”

“Vincristine?” interrupts the Mother. “Wine of Christ?”

“The names are strange, I know. The other one we use is actinomycin-D. Sometimes called ‘dactinomycin’. People move the D around to the front.”

*“They move the D around to the front,” repeats the Mother.
“Yup!” the Oncologist says. “I don’t know why—they just do.”*

(Moore 263).

Le vocabulaire médical recèle des étymologies suggérant des significations et donc des interprétations inattendues : la vincristine est une molécule anticancéreuse extraite d’une plante, la pervenche de Madagascar ou *Vinca Rosea*. La Mère entend immédiatement dans ce nom une référence au Christ, et donc une ouverture vers un sacrifice ou une résurrection. Les termes mêmes du protocole de traitement ouvrent sur un intertexte, une autre histoire qui vient se substituer à celle de cette famille, introduisant une interprétation préétablie qui parasite la présente réalité. La Mère devient, malgré elle, une figure de *Pietà* — confusion identitaire parmi bien d’autres.

Effacement, silence

La Mère est confrontée à une autre difficulté majeure : l’altérité du Bébé. La maladie que la voix tente de dire en adoptant le point de vue de la Mère touche un enfant qui ne sait pas encore parler : il s’agit donc pour elle de dire à la place de son fils, d’éprouver pour lui. À partir de quelques mimiques ténues, elle imagine les pensées et les émotions de l’enfant, projetant sur lui ses propres sentiments faute d’avoir accès à ceux du petit garçon : « The Radiologist stops, freezes one of the many swirls of oceanic gray, and clicks repeatedly, a single moment within the long, cavernous weather map that is the baby’s insides » (Moore 252). L’intérieur du Bébé est un autre territoire inconnu dont la cartographie est malaisée, les tourbillons océaniques qu’elle croit y déceler évoquant plutôt les tourbillons de sa propre panique. Cet élan de compassion instinctif la pousse à s’approprier la tumeur de l’enfant, faisant disparaître la frontière entre lui et elle : « “Is it possible it was my kidney on the scan? I mean, I’ve never heard of a baby with a tumor, and, frankly, I was standing very close.” She would make the blood hers, the tumor hers; it would all be some treacherous, farcical mistake » (254). Par ailleurs, le service d’Oncologie Pédiatrique est un lieu où la Mère ne peut s’exprimer librement. Devant les médecins, les autres parents et l’enfant lui-même, elle doit contenir sa détresse et sa rage. La narration juxtapose discours direct et indirect, paroles prononcées et paroles tues, explicitant le clivage schizophrène qui contribue lui aussi au sentiment d’anéantissement identitaire : « It feels like a heart attack, a failure of will and courage, a power failure: a failure of everything » (257). La dépossession dont elle fait l’objet est évidemment décrite en termes médicaux : la Mère est comme foudroyée par une crise cardiaque, brisée par une impuissance tout à la fois subie et coupable, ainsi que l’indique la polysémie de *failure*.

Une même dynamique de confusion identitaire s'établit avec le personnel et les autres parents. Projetée dans un monde d'étrangeté et de versatilité, la Mère est d'abord tentée de coller le plus possible au réel et aux autres. Soit les parents répètent mécaniquement les mots du corps médical (en partie pour tenter de les faire leurs), soit ils obéissent tout aussi machinalement sans interroger qui ou quoi que ce soit. Dans ce «brouillard d'obéissance» – «a blur of obedience» (Moore 268) – ils sont transformés en robots qui s'acharnent à tenter de réduire les écarts. Tout comme elle finit par adopter la panoplie vestimentaire des autres mamans, la Mère n'a désormais d'oreille que pour les histoires des autres : «She wants only to hear about the sadness and emergencies of others. They are the only situations that can join hands with her own; everything else bounces off her shiny shield of resentment and unsympathy» (Moore 276). L'ajointement susceptible d'apporter un quelconque réconfort est celui de son parcours avec la trajectoire des autres familles. Le récit égrène des fragments d'histoires anonymes, dans une syntaxe symétrique, répétitive, poreuse : «Leukemia in kindergarten, sarcomas in Little League, neuroblastomas discovered at summer camps. [...] Jobs have been quit, marriages hacked up, bank accounts ravaged» (Moore 266). La Mère a recours à d'autres vies que la sienne pour dire indirectement les menaces qu'elle pressent pour elle-même, mais aussi pour normaliser ce scandale, tenir l'horreur à distance : la catastrophe qui l'affecte devient ainsi, en partie, celle des autres.

Pour aussi rassurante qu'elle soit, cette accumulation d'histoires n'est pas sans évoquer une forme de contamination. La maladie étend son emprise jusque dans le rapport de la Mère au monde, introduisant un biais dans le regard qu'elle porte désormais sur le réel. Des mots ou des gestes jusque-là anodins se chargent de connotations morbides. Il en va ainsi du geste de l'enfant qui dit au revoir aux objets de sa chambre ou aux arbres avant de faire sa sieste et que la Mère interprète comme une forme d'adieu ; ou encore de l'expression courante «K through 8» désignant la période de la maternelle («Kintergarten») à la fin du collège («8th grade»), qui acquiert une tonalité autre, un sens différent puisqu'elle en vient à désigner une durée de vie que l'enfant n'aura peut-être pas. Toutes les perspectives sont radicalement modifiées. Ainsi, le paysage entraperçu par la fenêtre de la chambre d'hôpital semble lui aussi affecté par maladie : «Lurid water, poisoned potatoes. The Mother drags deeply, blowing clouds of smoke over the disfigured cornfields» (Moore 262). En outre, une chanson de Noël entendue dans les couloirs résonne comme un générique de film d'horreur. Le décroisement et l'effacement identitaire évoqués précédemment peuvent alors être lus comme un anéantissement de l'être, rongé par la maladie : «The science fiction of cancer itself—a tumor with its differentiated muscle and bone cells, a clump of wild nothing and its mad, ambitious desire to be something: something inside you, instead of you, another organism, but with a monster's architecture, a demon's sabotage and chaos» (Moore 266).

Le pronom *you* est ici équivoque: il désigne évidemment l'enfant, possédé de l'intérieur par un monstre qui veut l'anéantir pour prendre sa place, mais il désigne également la Mère, dépossédée d'identité propre, comme on l'a vu. Cette menace de disparition identitaire renvoie d'abord à la mort de l'enfant, ce point aveugle ou horizon, toujours présent bien que rarement évoqué directement et impossible à saisir:

What words can be uttered? You turn just slightly and there it is: the death of your child. It is part symbol, part devil, and in your blind spot all along, until, if you are unlucky, it is completely upon you. Then it is a fierce little country abducting you; it holds you squarely inside itself like a cellar room—the best boundaries of you are the boundaries of it.

(Moore 257-258)

La disparition possible de l'enfant délimite un pays ennemi, qui vous kidnappe, vous emprisonne jusqu'à ce que ses frontières se substituent progressivement aux vôtres. Étymologiquement, l'abduction est enlèvement, écartement. Le terme renvoie donc encore à une idée de déport, et la mort est effectivement la première chose à laquelle on pense à l'annonce d'une maladie. Elle est ce «décasage spontané vers le pire» qui nous fait penser «à contretemps» (Zaoui 64). Mais la perspective de la mort renvoie aussi à une autre marge: celle d'un silence absolu sur le fond duquel les mots de la Mère doivent être prononcés et écrits. L'ensemble de la nouvelle est jalonné d'une chaîne d'adjectifs à préfixe privatif, qui riment et matérialisent, en une sorte de ligne de basse, ce silence qui rôde: «unthinkable», «unlivable», «inscrutable» (254), «unendurable» (266), «unforgivable» (270), «unswimmable» (271), «unsayable» (272), «unbearable» (280). Dans ce texte, mots et silence semblent se livrer bataille. Il est en effet construit sur une série d'épisodes ou de vignettes de longueur variable, séparés par un blanc typographique, qui suivent le déroulé chronologique des faits. Ces blancs créent une narration syncopée, le lecteur découvrant un récit intermittent, fait de relances successives après chaque pause. Toute profération, nous rappelle Jenny, «vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. C'est de la forme particulière de ce non-dit, de sa vibration spécifique aux franges de l'énoncé, que repartira chaque fois le projet de dire » (Jenny 196). Toutefois, dans cette nouvelle, l'intermittence naturelle entre mots et silence acquiert une valeur de résistance particulière. Alors que le chirurgien pose pour la première fois son diagnostic, révélant la nature de la tumeur et détaillant les étapes du traitement, l'enfant joue avec l'interrupteur. La pièce est alternativement plongée dans l'obscurité, puis éclairée de nouveau, tandis que le dialogue entre le docteur et la Mère est troué de longs silences. Cette intermittence de la lumière et des mots, à un moment si crucial de l'histoire, peut matérialiser l'oscillation émotionnelle de la Mère, entre anéantissement et espoir, mais elle représente aussi les variations de sa parole, qui se ressourcent dans tous ces blancs tout en les contrecarrant. À

partir d'eux elle rebondit et se renforce, pour opposer à l'effacement complet qu'ils annoncent une résistance qui passe, non pas par une fusion avec les autres, mais par une singularisation.

Babillage canonique

Au début de la nouvelle, la mère voit dans le cancer une sorte de punition divine car elle a osé jouer avec et sur les mots : «Perhaps, she thinks, she is being punished: too many baby-sitters too early on. ("Come to Mommy! Come to Mommy Baby-Sitter" she used to say. But it was a joke!) [...] Just once, before he was born, she said, "Healthy? I just want the kid to be rich." A joke for God's sake!» (Moore 254-55). Or, c'est précisément en travaillant les écarts de la langue, en provoquant dans les mots un «bougé» que la voix narrative parvient à produire un «inachèvement» salutaire (Jenny 23). La langue est un «espace de délimitation et d'écartement qui peut toujours être rouvert, redressé», et cette déliaison linguistique permet un renouvellement des représentations et donc «l'ouverture à l'inédit dans le réel» (Jenny 29-31). La métaphore du seau utilisée par le Radiologue choque la Mère car elle produit une effraction : «"It's very appealing," says the Mother. "It's a very appealing way to talk." Swirls of bile and blood, mustard and maroon in a pail, the colors of an African flag or some exuberant salad bar: *in the bucket*—she imagines it all» (Moore 252). La multiplicité de circuits métonymiques qu'explore la Mère suite à la rupture que la métaphore génère est un bon exemple de diffraction d'images et de sens produit par la figure (Rosolato 55-57). C'est finalement cette dynamique de diffraction que la voix narrative reproduit dans l'ensemble du récit. Acculée à la déviation du fait de l'insaisissabilité de la chose, elle pratique la déviation pour ouvrir le réel à l'inédit que le cancer représente, à l'inédit qu'il faut opposer à cette maladie. La séquence initiale illustre sa tentation instinctive de faire de la maladie une fiction en attribuant à un autre corps ce caillot de sang qui apparaît sans crier gare :

A start: the Mother finds a blood clot in the baby's diaper. What is the story? [...] Perhaps it belongs to somebody else. Perhaps it is something menstrual, something belonging to the Mother or to the Baby-Sitter, something the baby has found in a wastebasket and for his own demented baby reasons stowed away here. (Babies: they're crazy! What can you do?) In her mind, the Mother takes this away from his body and attaches it to someone else's. There. Doesn't that make more sense?

(Moore 251)

La folie dont la Mère accuse l'enfant est bien entendu la sienne : tout en élaborant sa fiction de déroutage, elle est tout à fait consciente du délire de son scénario (*dé-lirer* signifie sortir du sillon). Mais l'impossibilité évidente de ce déport-là – la maladie n'est pas fictive – ne l'empêche nullement de multiplier les détours et d'œuvrer, page après page, à la *fictionnalisation*

de ce cancer dans les mots qu'elle choisit pour le dire. Marie-Christine Lemardeley définit l'écriture de Moore comme « une entreprise de décalage, de déboîtement » qui, en jouant sur l'instabilité des mots, peut « évoquer sans gravité (c'est-à-dire sans verser dans le pathos) une instabilité existentielle » (Lemardeley 2-4). Pour s'épargner les effets douloureux de cette expérience, la narratrice élabore effectivement une fiction comique qui la dérouté du chemin tragique tracé par le destin. Elle partage ce goût pour l'humour avec son mari et tous ses « vrais » amis, qu'elle reconnaît précisément à cette capacité à rire de tout : « They are the only people who not only will laugh at her stupid jokes but offer up stupid ones of their own » (Moore 277). La Mère, narratrice-écrivaine, entraîne dans cette « catharsis comique » (Genette 179) ses lecteurs, devenus public privilégié de ses traits d'humour, d'ironie ou d'esprit. La voix narrative tisse un dense réseau de métaphores et de comparaisons, manipule les signifiants, multiplie les jeux de mots et de langues : par les sauts de registre, les associations incongrues, elle dédramatise la situation, substitue à une réalité qui la dépossède une réalité qu'elle invente et maîtrise avec jubilation². Elle multiplie les formes de divertissements, à la fois détournements fonctionnant à son profit – esquive – et éléments comiques. Son « inévitable créativité » (Moore 264) est alors à l'origine d'une « parole vive », pour reprendre l'expression de Ricœur à propos du discours métaphorique, dont la dynamique transgressive se double d'une visée heuristique puisqu'il « défait un ordre pour en inventer un autre » (Ricœur 31-32).

Le travail de modulation des signifiants débute dès l'arrivée sur la planète hôpital : « Pediatric oncology. Peed Onk » (Moore 261). Les termes constituant le nom du service sont tronqués, les syllabes étirées, les consonnes modifiées : le substantif sonne désormais comme une onomatopée ou un terme étranger, l'adjectif devient participe passé laissant entrevoir une blague scatologique. Dès le premier paragraphe de la nouvelle, le terme *cloud* semble avoir été appelé par l'expression *blood clot* ; et cette redistribution des phonèmes peut aussi être entendue dans le prénom *Claudia* auquel la Mère associe un peu plus loin la tumeur, d'autant plus que le nom *Osk* fait écho à *Onk* :

“It’s a fast but wimpy tumor,” he explains. [...] Fast but wimpy: the Mother tries to imagine this combination of traits, tries to think and think, and can only come up with Claudia Osk from the fourth grade, who blushed and almost wept when called on in class, but in gym could outrun everyone in the quarter-mile fire-door-to-fence dash. The Mother thinks now of this tumor as Claudia Osk. They are going to get Claudia Osk, make her sorry. All right! Claudia Osk must die. (Moore 263)

2. Pour Freud, le recours à l'humour dans une situation de souffrance est un triomphe « libérateur » et « sublime » : « L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables. » (Freud 402-403)

Après avoir mis un visage familier sur une tumeur inconcevable, la Mère peut imaginer pouvoir se confronter à elle, tout comme elle peut dialoguer (et surtout négocier) avec Dieu si elle fait de ce dernier un gérant de supermarché (Moore 258). La parodie sacrilège à laquelle se livre la narratrice en dit long sur son opposition au discours religieux d'acceptation, de soumission; elle lui permet aussi de dénoncer les enjeux financiers indissociables du système de soin américain. Nombreuses sont les railleries qu'elle affûte contre les médecins dont le statut supérieur intouchable est clairement désacralisé. Mais la Mère peut aussi faire d'elle-même la cible de ses flèches ironiques. L'autodérision comme forme d'auto-défense est parfaitement illustrée dans sa manière de détourner les mots de l'oncologue: «“A little light chemo. Don't you like that one?” says the Mother. “Eine kleine dactinomycin”. I'd like to see Mozart write that one up for a big wad o'cash”» (Moore 264). Réagissant à une expression du médecin, sorte d'antiphrase involontaire, elle glisse vers une autre langue et une référence culturelle dont la noblesse est en partie sapée par le registre familier des considérations basement matérialistes auxquelles elle est associée. Mais cette attaque renvoie au problème éthique auquel elle-même est confrontée: comment accepter de gagner de l'argent à partir d'une telle douleur?

Les jeux d'écart, d'emprunt, de substitution produisent une écriture irisée, toute en polysémie, glissements et recombinaisons de sens que la voix narrative oppose à la noirceur du cancer. Le nuage qui s'abat sur la famille dans l'incipit est d'ailleurs troué à la fin de la nouvelle quand on annonce aux parents que l'enfant peut quitter l'hôpital sans subir de chimiothérapie: «The Baby smiles, even toddles around a little, the sun bursting through the clouds, an angel chorus crescendoing» (Moore 281). Le concept de babillage que Moore choisit comme titre de son récit est d'abord utilisé pour désigner les variations homophoniques et paronomastiques de l'enfant, qui amusent beaucoup ses parents:

She had told too often, and with too much enjoyment, the story of how the Baby had said “Hi” to his high chair, waved at the lake waves, [...] pointed at his eyes and said “ice.” And all that nonsensical baby talk: wasn't it a stitch? “Canonical babbling,” the language experts called it. He recounted whole stories in it—totally made up, she could tell. He embroidered; he fished; he exaggerated. (255)

Organisation de sons qui peut sembler très éloignée du réel mais qui pourtant y fait référence et le structure, le babillage est une parole déviante, mensongère, toujours relancée, réinventée: il en vient à désigner aussi cette «parole singulière» qui permet à la Mère de dire à sa façon le cancer de l'enfant et d'éviter ainsi le naufrage en ne restant pas dans le même bateau que les autres familles. Au mari qui lui demande: «“Don't you feel consoled, knowing we're all in the same boat, that we're all in this together?”», elle répond sans hésiter: «“Let's make our own way,” [...] “and not in this boat”» (Moore 283).

OUVRAGES CITÉS

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard Folio, 1992 (1905).

GENETTE, Gérard. *Figures V*. Paris : Seuil, 2002.

JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

LEMARDELEY, Marie-Christine. «Lorrie Moore : un monde sans gravité», *Revue Française d'Études Américaines* 4 (2002) : 63-69.

MAULPOIX, Jean-Michel. «L'insécurité des signes». *Merleau-Ponty et le littéraire*. Anne Simon et Nicolas Castin, dirs. Paris : Presse de l'École Normale Supérieure, 1998. 155-160.

MOORE, Lorrie. *The Collected Stories*. Londres : Faber and Faber, 2008.

RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

ROSOLATO, Guy. *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, 1978.

ZAOUÏ, Pierre. *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*. Paris : Seuil, 2010.