HAL
open science

Voix impénétrables et tissage des voix dans "Ghostwritten" de David Mitchell (1999)

Hélène Machinal

To cite this version:

Hélène Machinal. Voix impénétrables et tissage des voix dans "Ghostwritten" de David Mitchell (1999). Les Cahiers du CEIMA, 2012, Voix défendues, 8, pp.175-195. hal-01087712

HAL Id: hal-01087712

https://hal.univ-brest.fr/hal-01087712

Submitted on 16 Feb 2015

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.

Hélène MACHINAL

Voix impénétrables et tissage des voix dans *Ghostwritten* de David Mitchell (1999)

Sometimes language can't even read the music of meaning. (*G*, 165)
Memories are their own descendants masquerading as the ancestors of the present. (*G*, 326)

Roman ancré dans le post-modernisme, *Ghostwritten*, le premier roman de David Mitchell, est fondé sur le pluri-vocalisme. Le pluri-vocalisme ne signifie pas nécessairement la polyphonie. La polyphonie n'induit pas forcément l'harmonie. L'architecture de ce roman est-elle génératrice d'une juxtaposition de voix ou bien les voix tissent-elles motifs et significations, voire sont-elle les lignes de force d'un tableau, d'une représentation fictive, qui œuvrerait à la construction d'un sens ? Les voix balisent-elles des territoires ? Nous ouvrent-elles des trajectoires ou, au contraire, nous dissuadent-elles d'emprunter certaines traverses ? Pour tenter de répondre à ces questions, l'origine et la nature des voix que le roman nous donne à lire devront tout d'abord être prises en considération. Il conviendra ensuite de nous interroger sur la polyphonie éventuelle que le tissage des voix pourrait engendrer. Enfin, la voix et ses échos, les voix narratives et leurs fantômes, mettent en place une réflexion sur l'origine de la voix qui nous mène sur les sentiers de la tradition orale et du conte. Par ailleurs, les jeux de miroirs entre personnages, narrateurs et auteurs sont portés par un souffle mystérieux qui traverse les différents récits. Ce souffle nous replace devant la question de l'origine, l'origine du texte cette fois, perçu comme une interrogation sur les ressorts de l'événement, sur ce qui déclenche l'Histoire, les histoires, les vies.

À l'origine était la voix

L'histoire de la naissance éditoriale de ce roman est un premier signe de sa nature pluri-vocale. David Mitchell envoya en effet les différents chapitres

qui composent son premier roman indépendamment, mais à la suite les uns des autres, à un co-directeur de publication londonien :

> In the winter of 1998, Lawrence Norfolk, a novelist and coeditor of the UK's eighth *New Writing* anthology, was trudging through the mountain of submissions on his desk, when a number of stories from a twenty-something British author living in Hiroshima started coming (and coming and coming) over the transom. Receiving so many submissions at once from one writer may have been 'at best, unwelcome' [...] But there was something compelling in its audacity. Norfolk stayed his initial reaction – to hurl the submissions, which together made up a seven-hundred-page manuscript, across the room – and began reading. What he discovered was equally compelling.[1]

Un seul de ces récits fut publié dans l'anthologie, mais l'année suivante, le roman parut dans son intégralité.

Le sous-titre de *Ghostwritten* est « A novel in nine parts », le lecteur est donc quelque peu étonné de découvrir une table des matières qui propose non pas neuf, mais dix chapitres : « Okinawa – Tokyo – Hong Kong – Holy Mountain – Mongolia – Petersburg – London – Clear Island – Night Train – Underground ».

Les huit premiers titres de chapitres renvoient à un lieu géographiquement identifiable marquant d'emblée une progression topographique d'Est en Ouest. Le neuvième est le nom d'une station de radio émettant sur la bande FM tandis que le dernier évoque un espace des profondeurs qui, nous y reviendrons, nous ramène au premier chapitre. Cette table des matières laisse donc son lecteur devant une première énigme structurelle : dix titres pour un roman en neuf parties.

Chacun des chapitres peut donc être considéré comme un récit autonome et chaque récit est à la fois la matérialisation d'une voix et une déclinaison de l'instance de narration.

- 1 « Okinawa » est un récit à la première personne dans lequel Quasar, le narrateur autodiégétique, narre sa participation à l'attentat à la bombe chimique dans le métro de Tokyo. Le personnage renvoie donc à un fait réel, l'attaque au gaz qui a eu lieu en mars 1995. Alternant entre différents deux temps diégétiques, le personnage nous raconte son passé et son initiation dans la secte d'un gourou appelé « His Serendipity », mais aussi l'attaque dans le métro, et sa cavale après l'acte terroriste.
- 2 « Tokyo » est également l'expression d'un narrateur autodiégétique. Cette voix n'est pas uniquement narrative, puisqu'il s'agit de celle d'un joueur de saxophone ténor, Saturo, vendeur de disques dans

une petite échoppe dans la ville où l'attentat du premier récit a eu lieu. Après sa rencontre avec Tomoyo, jeune femme dont la voix est le déclencheur d'une idylle, cet amoureux des voix du jazz[2] quitte Tokyo pour s'installer à Hong-Kong.

- 3 C'est précisément le chapitre intitulé « Hong Kong » qui nous fait entendre la voix de Neal Brose, expert comptable d'origine galloise travaillant chez « Cavendish Holdings Account », et mêlé à des entreprises illicites de blanchiment d'argent[3]. Neal Brose croise à plusieurs reprises le jeune couple du chapitre 2. Dans ce chapitre, la technique narrative du courant de conscience devient de plus en plus envahissante à mesure que le personnage sombre dans un délire qui se conclut par sa mort au pied de la statue de Bouddha. Le narrateur demeure autodiégétique mais la technique du courant de conscience atténue la distance entre diégèse et narration, entre personnage et narrateur.
- 4 « The Holy Moutain » est le premier récit à la première personne dont la voix n'est pas identifiée. Le narrateur est à nouveau autodiégétique : il s'agit d'une vieille femme qui n'a pas de nom[4]. Cet effacement de l'identité propre s'accompagne, du point de vue narratif, d'un phénomène de distanciation, comme si la narratrice devenait extradiégétique et parlait du personnage qu'elle a été[5], puis de celui qu'elle sera[6], sans être totalement ce personnage. Le niveau extradiégétique est de plus en plus palpable, en particulier à la fin de ce récit lorsque nous comprenons que son arrière-petite-fille nous propose une autre version des faits du chapitre 3. En outre, les méta-commentaires commencent à apparaître à la fin du chapitre[7].
- 5 « Mongolia » nous propose une voix narrative très particulière qui nous fait pénétrer dans un espace de l'altérité. La voix de ce chapitre est celle d'un « noncorpum », une entité désincarnée qui se qualifie de parasite, prend possession et contrôle différents corps (qu'il appelle ses « hôtes ») au cours d'une quête identitaire au terme de laquelle il se réincarne. Même si nous allons voir que des connections entre les récits se tissent en amont, nous pouvons cependant remarquer que les liens les plus explicites apparaissent dans ce chapitre où surgit une instance narrative autodiégétiques désincarnée, et donc distincte des voix narratives intradiégétique qu'il perçoit par ailleurs. Cette voix présente donc la particularité d'être à la fois autodiégétique et homodiégétique.
- 6 Dans « Petersburg », la voix narrative est bien plus classique. C'est celle de Margarita Latunsky, ancienne maîtresse des puissants du régime soviétique, désormais gardienne de Musée à l'Hermitage où

elle se livre avec deux complices à une substitution d'œuvres d'art remplacées par des copies peintes par un faussaire britannique. Le récit raconte l'échec de leur dernière tentative qui visait un Delacroix et l'assassinat des deux complices de Margarita par un agent des services secrets mongoliens apparaissant dans « Mongolia ».

- 7 « London » nous fait passer à l'Ouest où nous suivons Marco, un écrivain fantôme, qui vend sa plume pour écrire la biographie d'autrui. Rebondissant d'aventures amoureuses éphémères en rencontres fortuites (l'une de ces aventures le fait croiser l'ex-épouse de Neal Brose du chapitre 3[8]), il sauve d'un accident de la route une femme d'âge moyen, ment sur sa destination après l'accident à des hommes qui semblent la poursuivre, se retrouve embringué dans une folle nuit au casino avant de finalement faire sa demande en mariage à Poppy. Marco travaille pour l'agence littéraire de Tim Cavendish, le frère du Cavendish qui employait Neal Brose dans le chapitre 3. Il est aussi présent lorsque la nouvelle de l'assassinat du faussaire britannique de « Petersburg » arrive à ses amis anglais. Dans ce chapitre, la voix narrative est autodiégétique. Cependant, la contamination d'un niveau extradiégétique se fait de plus en plus sentir, tant les commentaires sur le processus d'écriture, les phénomènes de dédoublement ainsi que les apparitions de personnages internes à d'autres diégèses se multiplient.
- 8 « Clear Island » nous livre la voix narrative et les réflexions de Mo Muntervary, docteur et professeur, spécialiste de physique quantique, travaillant sur l'intelligence artificielle et les nouvelles technologies. Nous retrouvons dans ce récit l'alternance entre un temps diégétique passé et un temps contemporain du récit. Mo raconte d'abord les raisons de sa démission du laboratoire américain pour lequel elle travaillait : elle refuse que ses recherches soient utilisées par l'armée américaine pour créer des armes de destruction massive. Elle nous narre donc sa fuite pour échapper aux agents du gouvernement américain et un périple qui va la mener dans différents endroits qui renvoient à des personnages ou à des lieux centraux des autres chapitres. La porosité entre les diégèses distinctes de chaque chapitre atteint son paroxysme[9].
- 9 « Night Train » est sans doute le chapitre où le travail sur la mise en texte de la voix est le plus abouti. Le récit est intégralement écrit au style direct et repose entièrement sur le dialogisme. Écrit au style direct, il nous propose tour à tour les conversations hors antenne de Bat avec Carlotta et Kevin (son équipe technique) et, d'autre part, l'émission de Bat, le « Bat Segundo Show », émission radiophonique

nocturne qui alterne musique et « chat show » entre Bat Segundo et ses auditeurs.

Au terme de cette présentation du roman, constatons que le pluri-vocalisme évoqué en introduction construit une cohérence diégétique qui ne se cristallise qu'au niveau extradiégétique pour le lecteur. Les récits des différents narrateurs autodiégétiques tissent une histoire (story) par des connections construisant une intrigue qui devient cohérente au chapitre 8 : la physicienne irlandaise veut protéger des découvertes liées à l'intelligence artificielle qui pourraient être utilisées à des fins militaires (chapitres 8 et 9). Au cours de sa fuite, elle croise des personnages impliqués de diverses manières dans une entreprise fallacieuse de vol d'œuvres d'art et de blanchiment d'argent (chapitres 3, 5, 6 et 7 en particulier). Une fois à Londres (chapitre 7), elle échappe à la mort grâce à Marco, et parvient finalement à rejoindre l'Irlande. Ces recoupements, que nous pourrions multiplier, certains étant beaucoup plus allusifs, ne suffisent pas pour autant à élaborer une réelle polyphonie. Les voix se font écho, mais elles ne construisent pas une mélodie qui ferait « sens ». Le lecteur étant le seul à percevoir les liens entre les voix narratives, qu'est-ce que l'auteur veut nous faire percevoir de l'extérieur de ces diégèses liées les unes aux autres ?

Tissage et métissage des voix

Si l'on a pu percevoir que les connexions factuelles d'un récit à l'autre étaient nombreuses et complexes, c'est avant tout le tissage des voix qui retiendra notre attention. Dans le premier chapitre, Quasar entend des voix à plusieurs reprises, et, en particulier, la voix de son gourou émanant du corps d'une araignée (*G*, 12-13) ou d'un chien (*G*, 29). Il reçoit aussi les messages télépathiques de ses frères et sœurs du culte du jugement dernier qui attendent comme lui « the White Nights », annonciatrices de la « New Earth ».

« Who was blowing on the nape of my neck? » (*G*, 3). Cette première ligne du premier chapitre du roman mérite que nous nous y arrêtions précisément parce qu'elle ne fait absolument pas sens, ni en tant qu'entrée dans le premier récit, ni au terme de ce dernier. Le motif du souffle mystérieux constitue un lien entre les récits puisque le joueur de saxophone du chapitre 2 et Neal Brose dans le chapitre 3 évoquent une sensation similaire[10]. Qui souffle sur la nuque des personnages des trois premiers récits ? Quelle est cette présence invisible qui nous fait glisser de la voix au souffle – peut-être divin –, origine de la voix ? Gardons cette question à l'esprit.

C'est en fait par la voix que le lien entre les deux premiers chapitres est réellement mis en place, même si, une fois encore, il ne fait pas forcément

sens. En effet, au cours de sa cavale, Quasar, qui a appris par les médias que toute la secte avait été démantelée, tente de joindre les « services secrets » du culte :

> I had one final resort. The Fellowship's Secret Service. The media had mentioned nothing about their arrest, so perhaps they had gone to ground in time. I dialed the secret number, and gave the encoded message: '*The dog needs to be fed'.* (*G*, 27)

Or ce message téléphonique est reçu par Saturo, le saxophoniste du chapitre 2, qui n'a absolument rien à voir avec le culte du jugement dernier :

> I've thought about it many times since: if that phone hadn't rung at that moment, and if I hadn't taken the decision to go back and answer it, then everything that happened afterwards wouldn't have happened.
>
> An unknown voice. Soft, worried. '*It's Quasar. The dog needs to be fed!'* (*G*, 54)

Quasar n'attend pas de réponse et Saturo, qui ne prend pas cet appel au sérieux, ne répond rien[11]. Pourtant, s'il n'y a pas d'échange entre ces deux voix, ce passage est loin d'être anecdotique. D'un point de vue diégétique, ce coup de fil mystérieux a, comme le souligne le narrateur, un effet déterminant sur le sens de sa vie. C'est grâce à cet appel qu'il reste au magasin et rencontre la jeune femme dont la voix l'envoûte et qu'il suivra à Hong Kong. Les événements du chapitre 1 ont donc un impact sur ceux du chapitre 2 alors que les diégèses sont distinctes. Cet épisode introduit une interpénétration par la voix entre des récits indépendants. La voix rend possible une impossibilité. La frontière matérialisée par les conventions narratives du texte, du chapitrage, des diégèses, devient poreuse et laisse circuler une voix.

L'importance de la voix va ensuite s'affirmer au cours des chapitres suivants. Neal Brose nous livre dans le chapitre 3 un courant de conscience qui accentue la proximité du lecteur avec le flux d'une voix intérieure. Ce chapitre est par ailleurs le lieu du surgissement du premier fantôme du roman. En effet, l'appartement du narrateur est occupé par une fille-fantôme (« ghost-daughter ») dont la présence se manifeste par des bruits : « Her coming was the hum of a fridge » (*G*, 82). Ce fantôme est le premier accord d'une pièce de musique où se croisent fantômes, voix, esprits et doubles ou échos. Dans le chapitre 3, le fantôme est aussi le marqueur du début d'un processus de perte de contrôle de soi et d'un basculement dans une réalité autre. Lorsque Neal Brose « voit » le fantôme de la fillette pour la première fois, il sent ce fameux souffle sur la nuque :

> I do remember the day that hum became a noise. […] I was vedging on the sofa, one eye on the newspaper and one on *Die Hard 3* dubbed in Cantonese. I realised there was a little girl playing on the carpet in front of me, lying on her belly, and pretending to swim.
>
> I knew she was there, and I knew there was no such child.
>
> The conclusion was obvious.
>
> Fear breathed on the nape of my neck. (*G*, 83)

Un matin, Neal abandonne sa routine professionnelle, et, sans trop savoir pourquoi, il se met à gravir la pente de la colline sacrée[12]. Il se dépouille symboliquement de tous les outils technologiques qui le rattachaient encore au monde moderne et occidental (montre, beeper, téléphone portable, attaché-case) et s'abandonne alors à un processus de renaissance de nouveau inauguré par l'évocation du souffle sur la nuque associé à la fillette fantôme : « She brushed near by, and blew on the nape of my neck, and a million leaves moved with the wind. [...] A new Neal inside the old opened his eyes » (*G*, 105).

La fin du chapitre 3 confirme dès lors la porosité repérée entre les diégèses indépendantes des chapitres 1 et 2. La voix du premier narrateur, Quasar, pouvait transpercer la frontière d'un chapitre, désormais, l'esprit semble acquérir une certaine autonomie et pouvoir occuper plusieurs corps :

> « Or is it not a question of cause and effect, but a question of wholeness? I'm this person, I'm this person, I'm that person, I'm that person too. No wonder it's all such a fucking mess » (*G*, 108).

Fantômes, doubles, dualité et multiplicité, démultiplication de l'être, réincarnation, telles sont les dernières réflexions qui occupent l'esprit d'un Neal Brose mourant baigné de voix au pied de la statue de Bouddha (« I keeled over into foetal position. A lurching tide of voices sloshed the hull of my hearing »[13]) avant de rejoindre le silence en compagnie de sa fille-fantôme : « Hand in hand we walk up the steps of the Big Bright Buddha, brighter and brighter, into a snowstorm of silent light » (*G*, 109).

Les motifs du dédoublement (esprits, fantômes, doubles) et de l'incarnation nous mènent sur la voie du bouddhisme et de ses rapports à la dichotomie corps/esprit qui sont centraux dans les chapitres qui se déroulent à l'Est. Les cinq premières voix du roman s'inscrivent à différents degrés dans une pensée mystique qui nie la logique linéaire et rationnelle de l'Occident et tend à lui substituer la cyclicité et la primauté permanente de l'esprit sur le corps. Ainsi, dans « Holy Mountain » comme dans « Mongolia » (les chapitres 4 et 5),

le contenu des récits présente la voix comme une entité liée à l'esprit et indépendante du corps. Dans le premier, la vieille femme, qui raconte l'Histoire et les luttes politique dont la Montagne Sacrée est le théâtre à travers sa propre vie, se croit protégée par l'esprit de l'arbre qui lui parle et la conseille. L'esprit qui habite cet arbre se révèle être l'esprit errant, un esprit qui a perdu son ancrage corporel et se présente dans le chapitre 5 comme un « noncorpum ».

Le motif du double et la dichotomie entre corps et esprit sont de nouveau centraux dans ce chapitre 4. On peut en effet repérer deux épisodes qui se font écho sur le mode de l'inversion, et qui, tous deux, vont permettre de lier la question de la voix à celle de l'oralité. Au début du chapitre 4, après qu'elle a été violée par le fils du seigneur local, la fillette qu'est alors la narratrice se voit réconfortée par l'esprit d'une vieille femme qui semble connaître l'esprit de l'arbre et lui chante une berceuse :

> In the misty dusk an old woman came. She laboured slowly up the stairs to where I lay, wondering how I could defend myself if the Warlord's Son called again on his way down. 'Don't worry,' she said. 'The Tree will protect you. The Tree will tell you when to run, and when to hide.' I knew she was a spirit because I only heard her words after her lips had finished moving, because the lamplight shone through her, and because she had no feet. I knew she was a good spirit because she sat on the chest at the end of the bed and sang a lullaby about a coracle, a cat, and the river running down. (*G*, 117)

À la fin de ce même récit, la vieille femme qu'elle est devenue monte à l'étage et y trouve une fillette qu'elle prend pour un esprit précisément pour les raisons apparaissant dans la citation[14] ci-dessus, à qui elle dit exactement les mêmes mots rassurants avant de lui chanter la même berceuse. Se produit ainsi un phénomène de dédoublement et d'inversion annihilant le déroulement temporel qui ancre le récit dans une perspective chronologique, celle de l'Histoire. L'histoire individuelle et subjective se répète[15] et nie la continuité temporelle en introduisant cyclicité, répétition et retour du même. Ce temps cyclique avait déjà été associé au lieu dès le début du récit lorsque la narratrice, la seule à ne pas porter de nom, déclarait : « On the Holy Mountain, all the yesterdays and tomorrows spin around again sooner or later. The world has long forgotten, but we mountain-dwellers live on the prayer wheel of time » (*G*, 113).

Le temps cyclique est associé à l'oralité grâce à la berceuse, mais aussi grâce au conte, qui devient central dans le chapitre suivant. En effet, juste avant ce dédoublement inversé, la vieille femme reçoit des touristes et entend la mère raconter au fils le conte des trois animaux qui pensent au destin du monde. Or, ce conte est précisément l'objet de la quête de la voix principale

du chapitre suivant, le « noncorpum », esprit dépourvu de corps, qui parcourt la Mongolie. Dans le chapitre 5, la voix du « noncorpum » nous raconte donc son histoire, une histoire qui est celle d'une quête identitaire et narrative qui passe par la réappropriation de la mémoire.

Émaillé de nombreux contes, traversé par divers personnages qui appartiennent à des tribus nomades où la tradition orale est extrêmement présente, ce récit associe contes et histoires orales à l'origine et à la mémoire. Lorsque, au terme de multiples péripéties, le « noncorpum » découvre la vieille femme qui connaît le conte, il recouvre en même temps la mémoire et l'histoire de ce qu'il est[16]. L'entité étrange qu'est le « noncorpum » pénètre dans un corps par simple contact entre l'hôte dans lequel il se trouvait et celui dans lequel il veut « transmigrer ». Il a alors accès à l'esprit de ce nouvel hôte :

> As the grandmother washed his palm I transmigrated into the old woman [...] I found something I had never seen in any human mind: a canyon of another's memories, running across her mind. I saw it straight away, like a satellite passing over. I entered it, and as I did so I entered my own past. *There are three*, says the monk in the yellow hat, *who think about the fate of the world*. [...] 'Now listen! There are three who think about the fate of the world ...' (*G*, 199)

Nous n'entendrons jamais le conte parce que nous basculons dans la réalité historique. Le conte ouvre donc le canal de la mémoire et donne accès à l'Histoire, bien ancrée dans le réel cette fois, l'histoire du massacre des moines tibétains sur le Mont Emei par le régime du camarade Choibalsan en 1937. La mémoire perdue est ainsi liée à l'histoire individuelle qui retrouve sa place dans l'Histoire du Tibet, histoire et Histoire sont alors toutes deux associées à l'origine[17]. L'omniprésence grandissante de l'oralité introduit par ailleurs la perspective du substrat mythique comme origine de l'expression et de l'être simultanément : « I was here to find the source of the story that was already there, right at the beginning of 'I', sixty years ago. The story began, There are three who think about the fate of the world... » (*G*, 164)

Le chapitre 5 pourrait ainsi être le centre névralgique du roman. De fait, c'est un récit de quête et de voyage au cours duquel les allusions ou les apparitions liées aux autres lieux et personnages emblématiques du roman foisonnent. La singularité de cet esprit désincarné, sa place et sa fonction centrales dans le chapitre, et dans l'ensemble du roman, résultent par ailleurs de sa capacité à « transmigrer », c'est-à-dire à s'approprier le contrôle d'un être.

Avant de quitter temporairement cette entité particulière qui incarne à la fois une altérité absolue mais se présente aussi comme « a non-human humanist » (*G*, 169) enviant aux humains leur sens de la communauté et de l'appartenance[18], mentionnons un épisode qui montre que l'auteur ne met

pas non plus en place une dynamique nostalgique de retour vers une tradition orale originaire. Il ne s'agit en aucun cas dans Ghostwritten d'associer oralité, archaïsme et tradition mystique à l'Orient pour ensuite les opposer à une vision de l'Occident qui se caractériserait par l'écriture, la modernité et une tradition rationaliste. Ainsi, l'un des hôtes du « noncorpum », Gunga, se rend chez un Chaman car elle sent la présence du parasite en elle. La scène qui s'ensuit montre que ce roman sait aussi mettre à distance les mythes associés à la puissance performative du langage :

> The shaman struck a bone against another bone, muttering words in a language I didn't know. He sprang to his feet and flexed his fingers like claws.
>
> 'In the name of Khukdei Mergen Khan art thou cast hence from the body of that woman!'
>
> Human males. 'And then what do you suggest?'
>
> The shaman shouted. 'Be gone! In the name of Erkhii Mergen who divided night from day, I command it!' The shaman shook a rattling sack over Gunga. He blew some incense smoke over my host, and sprinkled some water on her face.
>
> The shaman gazed at my host, waiting for a reaction. «Shaman, I'd hoped for something more intelligent. This is my first proper conversation for a very long time [...] (*G*, 174)

Même si la seconde moitié du roman se déroule en Occident, nous retrouvons cette mise à distance de toute opposition simpliste entre mysticisme oriental et rationalité occidentale. Ainsi dans « London », le chapitre 7, Marco résume son flirt d'un soir bien arrosé alors qu'il se réveille dans un lit inconnu et qu'il tente de recouvrer toute sa lucidité :

> That's right! I'd been at the private view on Curzon Street. Oil painting by some artist friend of Rohan's, Mudgeon or Pigeon or Smudgeon or something. This redhead had come up to me then, and we'd done the old quantum physics equal eastern religion bollocks. (*G*, 265)

Les cinq premiers récits du roman tissent donc des connexions géographiques, temporelles et historiques, métaphysiques, et, bien entendu, narratives. Ils aboutissent à « Mongolia » chapitre où la quête de l'origine est associée à la tradition orale et à l'idée que la parole et le récit participent de l'identité. Cependant, cette quête aboutit à la découverte d'une origine qui, elle, est particulièrement ancrée dans l'horreur politique du réel. Le lecteur comprend alors que l'aspiration à une harmonie, associée dans le roman à l'élévation et

à la tradition orale, est systématiquement niée. Plusieurs personnages incarnent cet élan par leur recherche de la sérénité associée à l'ascension de divers monts qui abritent des temples ou des statues de Bouddha : Neal Brose, la vieille femme, le noncorpum, Mo Muntervary. Ces mêmes personnages se heurtent à une réalité historique passée ou contemporaine : par exemple, la vieille femme de « The Holy Mountain » face aux rebondissements politiques de l'Histoire de la Chine, le noncorpum et les massacres de 1937. Ces faits historiques ancrés dans le réel montrent que les enjeux politiques et économiques de contrôle des territoires et des habitants envahissent et détruisent systématiquement tout autre type d'appréhension du monde et de l'humain.

Dans le même temps, ce chapitre 5 est le porte-voix d'un être fantastique et complexe dont le signe distinctif reste sa capacité à « transmigrer ». « Transmigrer » signifie quitter un corps pour aller en habiter un autre. Or, le lecteur attentif se souviendra que la première voix du roman, celle de Quasar, mentionne cette capacité à dissocier le corps de l'esprit. Le gourou de la secte du jugement dernier est censé connaître le secret de la « transmigration » :

> All of us in Sanctuary knew how, thirty years ago, while travelling in Tibet, a being of pure consciousness named Arupadhatu transmigrated into His Serendipity, and revealed the secrets of freeing the mind from its physical shackles. This had been the beginning of His Serendipity's path up the holy mountain. (*G*, 30)

Le « noncorpum » du chapitre 5 ayant passé un certain temps au Tibet, le lecteur herméneute aura tendance à penser que « l'être de pure conscience » est sans doute le « non corpum ». Dans cet exemple, les échos entre voix narratives aident le lecteur à construire un sens. Au-delà du plaisir que le lecteur peut prendre à repérer cet indice, nous sommes aussi en présence d'un exemple de mise à distance ironique de tout type de croyance autoritaire, unilatérale et exclusive. En effet, dans le chapitre 5, le « noncorpum » nous raconte que les rares fois où il a tenté de parler de sa présence à son hôte, ce dernier est devenu fou ! Le gourou qui, en dépit des facultés surnaturelles que lui attribue Quasar, est arrêté comme tous les autres membres de la secte serait-il l'un de ces hôtes dont la raison a été ébranlée par les révélations du « noncorpum » ? Le fanatisme religieux qui caractérise la secte du jugement dernier serait alors implicitement pointé et dénoncé[19].

L'importance et l'omniprésence grandissantes de la voix au cours des cinq premiers récits vont laisser place dans les cinq récits suivants à une réflexion sur l'origine de la voix et de l'être. Quel est le souffle que les narrateurs sentent sur leur nuque ? Quelle origine au verbe ? Et l'on a déjà compris que Mitchell propose ainsi une réflexion sur les figures tutélaires : Dieux, gourous, Shamans, dictateurs, pouvoirs financiers, gouvernements, et peut-être aussi

auteurs. De façon systématique, ces derniers sont associés à une univocité exclusive qui se heurte au pluri-vocal, à l'aléatoire et à la richesse de la diversité des voix et des voies.

Le gardien de zoo et le souffle du train de nuit

Le chapitre 6 « Petersburg » nous fait déjà basculer dans une réalité occidentale. Nous avons quitté les tribus nomades mongoles et nous nous retrouvons à Saint-Pétersbourg, dans les rebondissements d'une affaire de vols de tableaux qui évoque les univers urbains et sordides de la série B. La voix se fait plus discrète dans ce chapitre où la narratrice s'appelle Margarita Latunsky, un nom qui évoque Le Maître et Marguerite de Boulgakov[20]. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle elle entend les voix d'Eve et du serpent dans le tableau de Delacroix que les faussaires visent pour leur prochain vol.

Le chapitre 6 retient aussi notre attention du fait de sa chute. En effet, après l'assassinat de ses deux complices, Margarita conclut le chapitre par ces deux phrases : « None of this happened. None of this really happened » (*G*, 261). Déni de réalité dû au choc ou bien processus de déréalisation enclenché par l'auteur ? Bien entendu, Mitchell joue des deux, mais c'est la seconde hypothèse qui retiendra notre attention dans le cadre des spécificités du roman contemporain. D'autant que le récit suivant, « London », introduit de façon nettement plus transparente la dimension méta-réflexive entre fiction et réalité. St Petersbourg et Londres sont ainsi deux grandes villes associées au fantomatique[21], à la dualité, au dédoublement. La ville devient un langage[22] qu'il s'agit de tenter de comprendre. Ainsi Marco rebondit de signe en signe sans pour autant parvenir à un segment cohérent. Son récit regorge d'analepses et de prolepses mais chaque allusion à un récit antérieur ou ultérieur reste en suspens, car la connexion ne peut s'opérer par une voix narrative qui se heurte à l'opacité du réel dans une perspective post-moderniste. Marco a accès à des bribes mélodiques de la pièce musicale que Mitchell construit par l'agencement des diverses voix, mais il n'en saisit pas l'harmonie[23].

Auteur fantôme, Marco est une figure évidente de l'auteur qui introduit une réflexivité entre les diverses instances narratives que nous pourrions résumer de cette phrase de Tim Cavendish :

> 'The act of memory is an act of ghostwriting.' [...]
> Tim chuckled up to the ceiling. 'We are all ghostwriters […] and it's not just our memories. Our actions, too. We all think we're in control of our own lives, but really they're pre-ghostwritten by forces around us'[24]

Les personnages, pour lesquels Marco l'écrivain travaille, deviennent des fantômes d'auteurs et l'écrivain qu'il est devient le double des personnages qui lui confient le rôle de biographe. Outre ce phénomène de brouillage des frontières entre les diverses instances narratives d'un roman, nous retrouvons dans « London » le motif du fantôme puisque Alfred, dont Marco écrit la biographie, lui raconte un épisode au cours duquel il se lance à la poursuite de son double. Enfin, c'est à Londres que les ondes déclenchées par la faillite de la société pour laquelle travaillait Neal Brose dans le chapitre 3 semblent toutes se concentrer : « A securities firm had crashed, and the effects were rippling out » (*G*, 344).

Paradoxalement, c'est donc dans un chapitre où s'affirme le phénomène de déréalisation et de fictionalisation croissante, que les réflexions sur la causalité, le hasard, le destin se font de plus en plus présentes. Les histoires racontées dans les chapitres précédents par diverses voix narratives tissent précisément une cohérence d'ensemble dans ce chapitre placé sous le signe de l'indécision où abondent les méta-commentaires : « Therefore, does chance or fate control our lives? Well, the answer is as relative as time. If you're in your life, chance. Viewed from the outside, like a book you're reading, it's fate all the way » (*G*, 292).

La réflexion sur l'écriture et sur l'identité, celle des personnages mais aussi celle de l'auteur, tend à transformer la réalité en fiction. Les êtres deviennent tour à tour des personnages «pre-ghostwritten» ou des écrivains (« we're all ghostwriters ») d'un roman où la typologie narrative devient incertaine, tour à tour aux mains du destin et du hasard[25].

Avec le chapitre 7, nous entrons dans une réflexion qui prolonge celle de Marco à ceci près que ce n'est plus la métaphore du livre qui permet de décrire le monde mais les lois de la physique. Le hasard peut-il s'écrire ?[26] Les lois de la physique permettent-elles de dire le monde ?[27] Les hommes sont-ils des particules à la dérive ?[28] Le parallèle entre le récit de Marco et celui de Mo Muntervary apparaît alors : la succession d'événements fictifs déclenchés dans les six premiers récits peut relever des lois de la fiction ou bien des lois de la physique quantique[29] :

> Quantum physics speaks in chance, with the syntax of uncertainty. You can know the position of an electron but you cannot know where it's going, or where it is by the time you register the reading. John went blind. Or you can know its direction, but you cannot know its position. Heinz Formaggio at Light Bow read my Belfast papers and offered me a job. The particles in the atoms of the brain of that young man who pulled me out of the path of the taxi in London were configured so that he was

> there, and able to, and willing to. Even the most complete knowledge of a radioactive atom will not tell you when it will decay. I don't know when the Texan will be here. Nowhere does the microscopic world stop and the macroscopic world begin. (*G*, 373)

Toute une réflexion sur l'aléatoire s'engage dans un récit où la physicienne nous entraîne dans des considérations philosophiques et éthiques sur l'utilisation des découvertes scientifiques à des fins de destruction massive :

> Electrons in my brain are moving forward and backwards in time, changing atoms, changing electrical charge, changing molecules, changing chemicals, carrying impulses, changing thoughts [...] changing theory, changing technology, changing computer circuitry, changing artificial intelligence, changing the projection of missiles whole segments of the globe away, and collapsing buildings onto people who have never heard of Ireland. (*G*, 360)

Se comparant au Dr Frankenstein (*G*, 371), le docteur Mo Muntervary refuse que ses travaux sur l'intelligence artificielle permettent aux gouvernements de produire des armes intelligentes de destruction massive. Elle est l'auteur d'un nouveau principe, le « quancog », abrégé de « quantum cognition » qui va lui permettre de créer une intelligence artificielle éthiquement responsable chargée de veiller sur le monde. Ce sera l'une des voix du dernier chapitre numéroté : « What if quancog were powerful – ethical – enough to ensure that technology could no longer be abused? What if quancog could act as a kind of ... zookeeper? » (*G*, 374)

Les pensées qui occupent l'esprit de Mo tout au long du chapitre expriment une tension extrême entre deux modes de fonctionnement du monde. Causalité ou hasard, lequel de ces deux principes régit l'événement, le monde, l'Histoire et les histoires ? La voix intérieure de Mo ressasse ces questions qui sont au cœur de l'intrigue tendue entre le refuge familial et insulaire que Clear Island représente, et sa fuite de par le monde où elle croise les principales voix narratives des autres récits. Ainsi le chapitre 8 questionne-t-il la possibilité d'une polyphonie, d'une construction d'un sens par la diversité des voix. La notion même de signification est remise en cause par la narratrice lorsqu'elle repense à tous les personnages qu'elle a croisés :

> I wonder what happened to all of them, this wondering is the nature of matter, each of us a loose particle, an infinity of paths through the park, probable ones, improbable ones, none of them real until observed whatever real means, and for something so solid matter contains terrible, terrible, terrible expanses of nothing, nothing, nothing ... (*G,* 337)

Cependant, la fin de ce chapitre semble réaffirmer la possibilité d'un sens et, surtout, la possibilité du lien, d'une connexion, en l'occurrence de type causal, entre les êtres et les événements :

> Take any two electrons [...] However far away they are: between John and me, between Okinawa and Clear Island, or between the Milky Way and Andromeda: if one of the particles is spinning down, then you know that the other is spinning up. [...] Phenomena is interconnected regardless of distance, in a holistic ocean more voodoo than Newton. The future is reset by the tilt of a pair of polarised glasses. (*G*, 375)

Le chapitre 8, tout comme le chapitre 3, se termine donc sur la cohérence et l'unité : « Finally, I understand how the electrons, protons, neutrons, photons, neutrinos, positrons, muons, pions, gluons and quarks that make up the universe, and the forces that hold them together, are one » (*G*, 380). Pourtant, le lecteur ne peut se laisser bercer par de telles certitudes bien longtemps comme vont l'illustrer les deux derniers chapitres.

Dans la citation où la scientifique réaffirme la possibilité d'un lien entre des événements comparés à des particules, nous voyons resurgir Okinawa, le lieu où se terre Quasar, le terroriste du premier récit. Absolument rien n'est laissé au hasard par Mitchell dans ce roman, cette évocation d'Okinawa n'est donc pas plus innocente que ne l'était l'évocation de la comète[30] dans la citation où Marco nous livrait ses pensées sur la vérité[31]. Ces deux indices annoncent le chapitre « Night Train », récit exclusivement placé sous le signe de l'écoute et de la voix. Ainsi, dans le chapitre 9, diverses voix s'expriment sur les ondes, dont celle de Luisa Rey, l'un des personnages du troisième roman de David Mitchell, Cloud Atlas[32].

Dans « Night Train », dernier chapitre numéroté du roman, nous sommes donc d'une part les témoins de la concrétisation des projets de Mo dans « Clear Island ». Au fil de quatre interventions d'une voix qui se présente comme un gardien de zoo, nous comprenons que ce dernier est une intelligence artificielle obéissant à quatre lois[33] et surveillant le monde. D'autre part, parmi les voix qui interviennent également à l'antenne, nous pouvons souligner la présence d'un disciple de la secte du jugement dernier et celle d'un « noncorpum » qui connaît le projet de gardien du monde de Mo. Les voix qui se croisent dans ce chapitre semblent donc réaffirmer une cohérence et un lien entre les voix des chapitres qui ont précédé même si nous voyons réapparaître un réseau de réflexions qui associent l'écriture et la fiction à la folie[34].

Comme dans les deux chapitres précédents, le lecteur se trouve écartelé entre la construction d'une cohérence fictive intradiégétique, qui opère en

connectant les récits entre eux, et les méta-commentaires qui présentent le monde comme une fiction et les écrivains comme des fous :

> But most writers are lunatics, Bat – believe me. The human world is made of stories, not people. The people the stories use to tell themselves are not to be blamed. You are holding one of the pages where these stories tell themselves, Bat. (*G,* 386)

Des origines de la tradition orale, avec le conte des trois animaux qui parlent du destin du monde, au « Bat Segundo Chat Show », où l'intelligence artificielle sera la dernière voix sur les ondes le soir de la fin du monde, la voix permet de dire que l'impulsion universelle créant du lien entre les humains est l'histoire, le récit, et ce, quel que soit le corps dont elle émane. Le récit du chapitre 9 semble donc se terminer sur une note positive, les voix qui incarnent une volonté de contrôle hégémonique sont détruites, celle du non-corpum, et, a priori, celle du gourou de la secte du jugement dernier. Pourtant, Mitchell nous réserve une dernière surprise, un « last twist », avec ce dernier récit non référencé dans les chapitres.

Nous y retrouvons le lieu de la diégèse du chapitre 1, et Quasar dans le métro de Tokyo, en proie à une panique grandissante car il se trouve coincé dans le wagon alors qu'il a déclenché le compte à rebours de sa bombe chimique. L'ultime chapitre est donc chronologiquement antérieur au chapitre 1. Au cours des trois pages de ce chapitre mystérieux, Quasar, perçoit des images, des sons, des objets ou des personnes qui renvoient aux différents récits composant le roman. Le lecteur a alors le sentiment que dans un espace textuel extrêmement réduit, l'intégralité et l'intégrité du roman sont soudainement totalement remises en cause. Lui reviennent alors à l'esprit les derniers mots de Margarita Latunsky dans « Petersburg » : « None of this happened. None of this really happened ». De là à supposer que tous les chapitres que nous venons de lire sont des fictions possibles, des histoires que l'esprit instable de Quasar pourrait avoir inventées, il n'y a qu'un pas que Saturo franchissait déjà dans le chapitre 2 « For a moment I had an odd sensation of being in a story that someone was writing » (*G*, 56).

De plus, les derniers mots de Quasar renvoient aux premières lignes du roman et à la raison du mystérieux souffle sur la nuque : « Who is blowing on the nape of my neck? I swing around – nothing but the back of the train, accelerating into the darkness » (*G*, 436). Quasar, dont le nom évoque les « quasi-stellar » : « bright centres of […] distant galaxies where some sort of energetic action is occurring »[35], serait une nouvelle et ultime figure de l'écrivain fou qui fait basculer toute la réalité fictive du roman. Il se décrit d'ailleurs comme une essence, dans un passage qui peut aussi faire penser qu'il se situe à

l'origine et déclenche les récits : « Tubes locked within other tubes, and Quasar, the distant messenger, locked in the innermost » (*G*, 435)[36].

Le tissage et le métissage des voix nous laisse donc dans une position d'équilibre instable au terme de notre lecture. L'esprit manipulé de Quasar est-il à l'origine de ces fictions qui constituent les chapitres du roman ? Cette lecture coïnciderait avec les remarques du « noncorpum » sur l'esprit humain lorsqu'il dit « Most humans are constantly writing in their heads, editing conversations and mixing images and telling themselves jokes and replaying music » (*G*, 181). Cette interprétation laisse cependant un goût amer dans la bouche d'un lecteur qui s'est fait manipuler et entraîner dans les hallucinations d'un illuminé[37]. L'autre origine possible aux diverses voix qui s'entrecroisent dans le roman est bien entendu l'auteur, mais un auteur qui s'incarne implicitement dans le fantomatique et la dualité. Nous pourrions ainsi évoquer le titre du roman qui nous conduit sur cette voie du désincarné, mais aussi une remarque de Bat Segundo qui déclare à la fin de « Night Train » : « Two sources of light, everything has two shadows » (*G*, 429). Alors quelle est l'origine de ce souffle qui passe sur la nuque des personnages et que nous rencontrons en introduction et en clôture du roman ? S'il n'est pas divin, et il est peu probable qu'il le soit dans un roman où Dieu est décrit ainsi « […] like God looking down on a mess of a world it was too late to uncreate » (*G*, 282), peut-il renvoyer au souffle créateur d'un auteur-fantôme qui refuse de reléguer ses personnages au rang de marionnettes : « I couldn't get to sleep afterwards, worrying about the possible endings of the stories that had been started. Maybe that's why I'm a ghostwriter. The endings have nothing to do with me » (*G*, 279). Peut-être, en fait, Mitchell souhaite-t-il nous laisser dans cette position instable de non-résolution. Peut-être l'accès à la voix originelle doit-il rester impossible pour que le possible des sens et la multiplicité des interprétations demeurent. Peut-être l'auteur souhaite-t-il nous laisser sur la diversité et la variété de ces voix narratives qui ont tour à tour construit et déconstruit un sens et une vérité, car, pour reprendre les mots du « noncorpum » : « Sometimes language can't even read the music of meaning » (*G*, 165).

Hélène Machinal
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

BLINCOE Nicholas, « Spirit that Speaks », review of David Mitchell's *Ghostwritten, The Guardian*, Saturday August 21, 1999.
<http://books.guardian.co.uk/specialreports/firstbook/story/0,101318,00.html>

DILLON Sarah, « Chaotic Narrative: Complexity, Causality, Time, and Autopoiesis in David Mitchell's *Ghostwritten* », *Critique*, 52:2, 2011.

GRIFFITHS Philip, « On the Fringe of Becoming: D. Mitchell's *Ghostwritten* », S. Gomb & S. Horlacker (eds.), *Beyond Extremes*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004.

HAGEN Benjamin, « David Mitchell's *Ghostwritten*, Ghosts, doubles and Writing », Heldref Publications, 2009, 84-86.

HALLGREN Sherri, « Voices connected by thread if despair », review of *Ghostwritten, Pittsburgh Gazette*, Sunday October 01 2000.
<http://www.post-gazette.com/books/reviews/20001001review592.asp>

MACHINAL Hélène, « *Cloud Atlas*: From Postmodernity to the Posthuman », Sarah Dillon (ed.), *David Mitchell Studies*, Gylphi, 2011.

MITCHELL David, Interview with Joe Hartlaub, 2000.
<http://www.bookreporter.com/authors/au-mitchell-david.asp>

MITCHELL David, « David Mitchell – The Interview », interview with Joe Sinclair, 2004.
<http://www.bbc.co.uk/nottingham/culture/2004/02/david_mitchell_interviews.html>

MITCHELL David, « Secret Architectures: A Conversation With David Mitchell », *The Agony Column*, May 16, 2005.
<http://trashotron.com/agony/columns/2005/05-16-05.htm>

MURPHY Jessica, « Expect the Unexpected », *Poets and Writers*, 34:3, 2006, 44-49.

PICONE Jason, Review of *Ghostwritten*, *Review of Contemporary Fiction* 21:1 (2001), 193-194.

PRIGOGINE Ilya and Isabelle STENGERS, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature,* London, Flamingo, 1985.

PORUSH David, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », *Science-Fiction Studies*, 18:3 (1991), 367-386.

notes

[1] Jessica Murphy, « Expect the Unexpected », *Poets and Writers*, 34:3, 2006, 44-49.

[2] Voir *Ghostwritten*, p. 62 pour l'évocation de la voix de Chet Baker ou p. 50 pour celle d'Ella Fitzgerald. Toutes les citations renvoient à David Mitchell, *Ghostwritten*, London, Hodder & Stoughton, 1999. Le titre du roman sera ensuite abrégé en *G*.

[3] Ce personnage évoque Nick Leeson, le « trader » qui causa par des manipulations comptables et boursières la faillite d'une très célèbre banque anglaise.

[4] Elle tient une échoppe qui sert du thé et des nouilles aux pèlerins gravissant la montagne sacrée et nous raconte sa vie au travers des différents soubresauts politiques qui marquent la reconquête du Tibet par la Chine.

[5] Par exemple lorsqu'elle raconte son passé : « I am a girl. I was hanging out the washing on a line... » (*G*, 113).

[6] « I stumble into a future lifetime » (*G*, 146).

[7] « I added 'writers' to my list of people not to trust. They make everything up » (*G*, 150).

[8] Il rencontre aussi Nancy Yoakam qui lit un ouvrage de Dwight Silverwind (personnage qui apparaît dans « Night Train ») qu'elle qualifie comme suit : « In this book, Dwight describes transcending the limits of the corporeal body » (*G*, 298).

[9] Elle se rend tout d'abord en Asie et se terre chez un ami à Hong-Kong (où elle assiste à la mort de Neal Brose, la voix du chapitre 3). Cet ami (qui apparaît également dans le chapitre 3) quitte d'ailleurs la ville pour aller élucider une affaire de blanchiment d'argent à Saint-Pétersbourg. Le lecteur comprend dès lors que le Neal Brose du chapitre 3 blanchissait l'argent reçu pour la vente des tableaux de maîtres volés par la bande de malfrats de « Petersburg », le chapitre 6. Mo prend ensuite place à bord du transsibérien (où elle croise plusieurs des personnages de « Mongolia »), et, après être passée par Saint-Pétersbourg, elle arrive finalement à Londres (où Marco, dans le chapitre 7, lui évite de passer sous les roues d'une voiture). Outre cette course-poursuite qui la mène d'abord vers l'Est puis à l'Ouest, elle nous narre son retour dans l'île où elle est née en Irlande et l'attente de l'arrivée inéluctable des agents du Pentagone.

[10] *G*, 39, 83, 105.

[11] « I didn't say anything – it's best not to encourage these crank callers » (*G*, 54).

[12] Colline sacrée de Hong-Kong.

[13] *G*, 108.

[14] I climbed to the upstairs room, where a young girl was sleepless with fear. I knew she was a spirit, because the moonlight shone through her, and she couldn't hear me properly. 'Don't worry,' I told her. 'The Tree will protect you. The Tree will tell you when to run and when to hide'. She looked at me. I sat on the chest at the end of my bed and sang her the only lullaby I know, about a cat, a coracle and a river running down (*G,* 144).

[15] Ce motif s'explique aussi par l'intertexte avec le roman de Jung Chang, *Wild Swans*.

[16] Nous entendons dans ce chapitre une voix qui évoque celle du conteur au sens où Walter Benjamin envisage ce dernier, c'est-à-dire comme une entité qui donne accès au monde. Les chapitres précédents, mais plus spécifiquement « Holy Mountain » contribuent à préparer cet avénement de la voix du conteur qui témoigne de la distance que David Mitchell prend avec la voix d'un narrateur telle qu'elle apparaît dans le roman post-moderniste, une voix

qui, au contraire de celle du conteur, rend compte de l'impossibilité d'accéder au monde. Sur la dimension postmoderniste de David Mitchell, voir H. Machinal, « *Cloud Atlas*: From Postmodernity to the Posthuman », Sarah Dillon (ed.), *David Mitchell Studies*, Gylphi, 2011.

[17] « There are three who think about the fate of the world. First there is the crane [...] Second, the locust [...] Third, the bat. [...] That was the story, way back at the beginning » (*G,* 157-158).

[18] « How I envy these humans their sense of belonging » (*G*, 185), voir aussi les pages 192-193 qui se terminent ainsi « I wonder about kinship. For all my Mongolian hosts, the family is the ger, to be protected in, to be healed in, to be born in, to make love in, to die in. A parasite, I could experience all these, second-hand, but I could never be *of* these ».

[19] Il faudrait ici nuancer et montrer ainsi toute la subtilité de Mitchell car, dans le même temps, le lecteur attentif ne manquera pas de remarquer que plusieurs des voix qui s'expriment dans ce roman gravissent la montagne sacrée et ce pour diverses raisons et avec des conséquences très variées. Dans le cas du gourou, « Gravir la montagne sacrée » est utilisé métaphoriquement, tandis que dans les cas de Neal Brose, de la vieille femme ou de Mo, l'ascension est réelle.

[20] Margarita est l'un des personnages éponymes du roman et Latunsky est également un personnage du roman.

[21] Voir « Petersburg » page 217.

[22] « London is a language » (*G*, 277).

[23] Ce chapitre est sans doute celui dans lequel le plus de connexions sont effectuées entre les divers récits sans qu'elles fassent encore forcément sens, comme dans le cas de la scène proleptique où Marco sauve Mo de l'accident.

[24] Cette remarque ouvre bien entendu des perspectives toutes différentes sur le rôle de la mémoire et son lien avec l'origine et l'identité dans le récit « Mongolia ».

[25] Pour autant, les réflexions de Marco sur la vérité se font de plus en plus pressantes et préparent la transition avec le récit de Mo : « As usual, my fate was in the hands of chance. [...] There is Truth, and then there is Being Truthful. Being Truthful is just one more human activity [...] Truth holds no truck with any of this. A comet doesn't care if humans notice its millennial lap, and Truth doesn't care less what humans are writing about it this week. Truth's indifference is immutable » (*G*, 316).

[26] Les réflexions sur le hasard foisonnent dans ces deux chapitres. Un exemple pouvant permettre d'illustrer le réseau de correspondances qui unit le récit de Marco et celui de Mo serait celui de l'intertextualité avec Paul Auster. En effet, le groupe de musique dans lequel Marco est batteur à ses heures s'appelle « The Music of chance » (*G*, 270) tandis que Mo, Liam et John, tous trois musiciens, jouent et improvisent ce que John appelle « the music of chance » (G, 350).

[27] « Niels Bohr, the great Dane of Quantum Physics, was fond of saying: 'It is wrong to think that the task of physics is to find out how nature *is*. Physics concerns what we can say about nature' » *G*, 326.

[28] « [...] each of us a loose particle [...] » *G*, 337.

[29] Les écrits de Jung sur la synchronicité comme principe acausal sont également présents en filigranne comme le reconnaît d'ailleurs volontiers l'auteur dans l'interview qui suit : « There are elements of both the synchronic and chaos theories in GHOSTWRITTEN. You've obviously studied both. Which theorists, if any, have influenced you the most? » DM: « I've only read the most elementary layman's texts. James Gleick's book, CHAOS.

Most theory is above my head --- I am attracted by its utter beauty. The butterfly-wing stroke leading to a typhoon. I also think a Jungian phase is healthy for many teenagers, though I was more interested in his theory of archetypes than ideas on Synchronicity. » (Bookreporter.com http://www.bookreporter.com/authors/au-mitchell-david.asp) (22/11/10)

[30] La comète est mentionnée dans « Night Train », tout d'abord par Bat le soir de l'émission anniversaire de la fin du monde : « As you heard on the news, NASA and the Defense Department assure us there's absolutely no chance of any danger of this close shave being too close – Aloysius's trajectory has been trebled-checked by virtual mind technology every minute of every hour since its discovery, and Earth has an all-clear » (*G*, 416). Elle est ensuite évoquée par le noncorpum qui sous-entend que le gardien de zoo pourrait bien mentir sur sa trajectoire pour résoudre définitivement les conflits éthiques dans lesquels il se trouve pris : « Comet Aloysius could be on a collision course with the Grand Central Station, and unless your star guest here chose to let the instruments he controls tell your scientists, you wouldn't know a thing until you woke up one morning to find no sun and a winter of five hundred years! » (*G*, 423).

[31] Voir la citation de la note 21.

[32] Mitchell est coutumier de ces références entre ses romans, et, d'une certaine façon, il fait dans *Ghostwritten* de l'intratextualité plutôt que de l'intertextualité. Pour celles qui concernent *Cloud Atlas*, mentionnons Tim Cavendish, narrateur de l'un des récits de ce roman et le fait que Marco découvre dans « London » que Kathy porte une marque de naissance en forme de comète. J. Murphy évoque ces connexions entre les romans que Mitchell reconnaît d'ailleurs volontiers. « It is enormous fun to read Mitchell's entire oeuvre, because of all the interplay among his stories. He admits to an aspiration to create an über universe in which his novels overlap and intersect, and so from time to time he invites characters from his old novels into the new. 'Why go to all the trouble of concocting brand-new characters and having to realize their pasts and their aspirations and what they're afraid of, their relationships, when they already exist?' he says. 'Of course, I don't want to overdo it, but a few times per novel, I do like to advertise roles as if they're job vacancies and see if anyone in my dormitory of unemployed previous characters would like the job.' » Murphy, Jessica, « Expect the Unexpected », *op. cit.*, 48.

[33] Il s'agit d'un hommage au roman d'Asimov, *The Three Laws of Robotics*.

[34] Les écrivains sont comparés à des fous ou présentés comme des fabulateurs à plusieurs reprises dans le roman, par exemple dans « The Holy Mountain » : « I added 'writers' to my list of people not to trust » (150), ou dans « Mongolia » à la page 172, « I has no wish to leave behind me a trail of mystics, lunatics and writers ».

[35] Http://www.phys.vt.edu/~jhs/faq/quasar.html (06.12.10), cité par Philip Griffiths, « On the Fringe of Becoming: D. Mitchell's *Ghostwritten* », S. Gomb & S Horlacker (eds.), *Beyond Extremes*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 79-99, p. 89.

[36] Il s'interroge aussi sur la différence entre fiction et réalité : « What is real and what is not? » (*G*, 436).

[37] On peut ici rappeler la façon dont Bat Segundo cloue le bec au « noncorpum » dans « Night Train » : « Go join a doomsday cult, friend. Remove yourself from the gene pool » (*G*, 423).