A vertical line of ants is shown on a light-colored, textured surface. The ants are dark red or black, and they are arranged in a line that runs vertically down the page. The background is a light, speckled texture, possibly representing a wall or a piece of paper. The ants are positioned at various points along the vertical line, with some appearing to be in the process of moving or interacting with the surface.

# Littératures

## DE LA NORME À LA MARGE

*Écritures mineures et voix rebelles*

Études réunies et présentées par  
Anne Garrait-Bourrier



Presses Universitaires Blaise Pascal

# DE LA NORME À LA MARGE

## *Écritures mineures et voix rebelles*

Comment naît le « canon » ? Comment se forme et se conforme la norme et en vertu de quels procédés d'absorption/attraction/répulsion fluctue-t-elle de la périphérie vers le centre ?

De nombreux théoriciens de l'écriture, de nombreux philosophes, ont réfléchi à cette étonnante problématique de construction de ce que les Américains nomment le « mainstream »... un courant dominant souvent abhorré des auteurs pour la vulgarité qu'il induit, et tout en même temps recherché pour la reconnaissance qu'il offre.

Cet ouvrage se veut plus prospectif encore en plongeant au cœur du processus de « minoration » inventé par Gilles Deleuze dans *Critique et Clinique*, minoration qui sous-tend l'émergence de l'hypotexte implicite traversant tout récit s'inscrivant plus ou moins consciemment en opposition à la norme... tout en étant produit par un auteur néanmoins désireux d'être lu et compris. À travers douze exemples aussi variés qu'originaux, les auteurs du présent ouvrage feront se rejoindre normes et marges en maniant les « lignes de fuite » et les « points de rencontre » qui les lient entre elles, et en soulignant ainsi les paradoxes qui sont souvent la marque de la « grande » littérature.



Presses Universitaires Blaise Pascal ©

Maison des Sciences de l'Homme  
4, rue Ledru – 63057 Clermont-Ferrand Cedex 1  
Tel. 04 73 34 68 09 – Fax 04 73 34 68 12  
Publi.Lettres@univ-bpclermont.fr  
www.pubp.fr  
Diffusion en librairie : CiD – en ligne : www.lcdpu.fr

Collection « Littératures »  
publiée par le CELIS, Clermont-Ferrand

Illustration de couverture :  
Sophie Corceiro, *Sans titre*, encre sur papier, 2010.

ISBN 978-2-84516-435-2  
Dépôt légal : second trimestre 2010

**Collection dirigée par  
Alain Montandon**

## **Comité de lecture**

**Pascale AURAIX-JONCHIÈRE**

*Professeur à l'U.B.P.*

**Daniel et Mária Minich BREWER**

*Professeurs à l'Université du Minnesota*

**Jacques CARRÉ**

*Professeur à la Sorbonne - Paris IV*

**Sylviane COYAULT**

*Professeur à l'U.B.P.*

**Anna DOLFI**

*Professeur à l'Université de Florence*

**Rose DUROUX**

*Professeur à l'U.B.P.*

**Françoise LAVOCAT**

*Professeur à Paris VII*

**Jacques LAJARRIGE**

*Professeur à la Sorbonne Nouvelle, Paris III*

**Alain MONTANDON**

*Institut Universitaire de France*

**Jörg STEIGERWALD**

*Ruhr-Universität Bochum*

Littératures

*Pour tous ceux et celles  
qui ont fait de la marge le centre de leur vie.*

## Remerciements

Remerciements à Mylène Blasco-Dulbecco, Monique Vénuat, Danièle Berton, Sylviane Coyault, et Aurélie Boucheret pour leurs relectures attentives et leurs suggestions amicales.

Une pensée émue pour Audrey Perez, lumineuse et courageuse collaboratrice des PUBP. Travailler à son contact fut un plaisir et un honneur, une vraie leçon de vie. Nous lui dédions cet ouvrage.

## Avant-propos

Ce volume est né d'une journée d'étude sur les genres ou mouvements littéraires nés des témoignages écrits produits par les « minorités », terme conçu ici dans son acception la plus large, que l'on songe aux minorités ethniques, sexuelles, religieuses ou politiques. Il n'envisage donc pas la marge comme l'espace même de l'écriture (marge de la page ou du cahier...) mais comme l'espace culturel d'opposition où évolue celui qui témoigne « contre » et d'où émerge l'écrit rebelle et/ou résilient. Longtemps considérées par la critique comme étant marginales, ces expressions de la contestation et de la dissidence se sont souvent manifestées dans les arts, et sous toutes les formes possibles d'écriture (pamphlets, libelles, satires, caricatures, fictions en tous genres, et depuis peu, blogs et autres utilisations du médium internet...). Parfois ces « écritures » rebelles ont donné naissance à des genres nouveaux (« récits d'esclaves » dans le domaine américain, genres du pastiche et de la satire...), ainsi qu'à des mouvements culturels identifiés (« contre culture » américaine, « contre réforme », mouvement surréaliste...) et par un processus quasi naturel, elles sont entrées dans le domaine normé du « politiquement correct ».

Comment expliquer le glissement de la marge à la norme de ces écritures rebelles ? Certaines s'y refusent-elles et comment le peuvent-elles ? Par quels processus – de renoncement d'une part ; de vampirisme d'autre part – la marge et la norme se rejoignent-elles ? Que devient la résilience en pareil contexte d'absorption ? En quittant le lieu de la contestation, ces témoignages écrits perdent-ils

de leur valeur intrinsèque ou au contraire, gagnent-ils en force de conviction en touchant le plus grand nombre ?

Toutes ces questions et bien d'autres encore ont été abordées lors de la journée d'étude du 24 octobre 2008 à la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand sous l'égide du centre de recherche CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique), afin de définir le cadrage du présent volume, consacré aux formes de l'écriture de contestation aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

## Définition et « limites » du projet

Cette publication collective entend souligner combien la marginalisation d'individus ou de groupes – marginalisation de type social, politique ou philosophique et, par voie de conséquence, bien souvent langagière – a, paradoxalement, au cours des deux derniers siècles, redynamisé les arts. L'un des objectifs de cette recherche est de démontrer que la notion de « voix minoritaire » ou de « marge » ne peut ni ne doit être envisagée uniquement dans un cadre démographique – et même à cet égard, elle est d'ailleurs en pleine évolution – ni dans un cadre uniquement étymologique (« minus » signifiant « moins »), ce qui la ramènerait de fait à la notion réductrice et péjorative d'amoindrissement, d'affaiblissement de l'expression ou de la parole. La notion de « voix minoritaire » doit au contraire prendre une autre dimension dans notre vocabulaire critique. Universels, ces témoignages « mineurs » car inscrits en filigrane dans la culture dominante, ne sont en rien « moins » importants, « moins » fondamentaux, ou « moins » canoniques que l'ensemble des expressions artistiques dites *mainstream*.

La « voix minoritaire » sera pour nous le signe d'une expression singulière et donc marginale, minorant le discours dominant d'une façon ou d'une autre, s'exprimant dans une langue propre, souvent codée, et indéniablement libre. L'apanage du grand artiste produisant une littérature mineure est de stabiliser la langue secrète qu'il crée au cœur de la langue majeure, en faisant du déséquilibre sa tonalité propre. Pour Deleuze, les grands écrivains ont ce pouvoir d'« inventer un usage mineur de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils minorent cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre » (Deleuze, *Critique et Clinique*, 138). Il ne fera pas de doute que les auteurs que nous évoquerons dans cette étude, qu'ils

soient immensément connus ou bien totalement anonymes – comme Olympia Vernon, par exemple, ou les débatteurs et contradicteurs américains qui, de débat en débat, ont travaillé à concevoir et faire émerger des passages de la constitution américaine... – sont TOUS, sans exception, de «grands» auteurs: «il n’y a de grand et de révolutionnaire que le mineur» dit encore Deleuze (Kafka, 38). Ils s’expriment à la marge externe de la langue ou du récit canonique: «Et de même que la nouvelle langue n’est pas extérieure à la langue, la limite asyntaxique n’est pas extérieure au langage: elle est le dehors du langage, non pas au-dehors» (*Critique*, 141). C’est cet «en dehors» – non pas situé «au-dehors» mais à la marge liminale externe du mot, «contre» le mot en quelque sorte – qui traduit au plus près l’existence chez certains auteurs américains d’une «ligne de fuite» langagière, d’une dimension esthétique créatrice.

L’approche de la «minoration» sera utile pour cerner, comme l’a fait Deleuze avec Melville en particulier, la grandeur de cet art de l’expression codée, enfouie dans le sédiment de la contestation. Il contribue à ouvrir les yeux sur la thématique de la continuité au cœur de la discontinuité.

Prenons l’exemple des écritures amérindiennes contemporaines – à double titre écritures «minoritaires», s’il en est. Très tôt en effet, les écrivains allaient se débarrasser des «maîtres» sans pour autant renoncer à la culture euro-américaine ayant forgé leur apprentissage de la langue et de la culture majeures. Mais leur expression artistique allait progressivement se rapprocher d’une expression plus archaïque et plus indigène. Ce cheminement, original et novateur, n’a que très peu été analysé par la critique en tant que tel. Les exégètes n’ont guère cherché à tisser le lien entre auto-conceptualisation et évolution de l’écriture vers une «*outrelangue*» se rapprochant de la «déterritorialisation» deleuzienne. Cette «langue» inscrite en creux dans l’œuvre s’épanouira tout particulièrement dans le langage poétique, qu’il s’agisse de poésie elle-même ou de la tonalité lyrique des récits de prose. Le discours poétique est absolument essentiel dans cette littérature et il est le lieu d’une expression sacralisée.

Pour conclure, nous dirons que le choix du philosophe Gilles Deleuze comme conceptualisateur fédérant les démarches de «minoration» évoquées dans ce volume, s’impose dès lors que l’on traite des lignes de fuite offertes par les auteurs en opposition aux normes. Deleuze s’attache en effet à souligner comment la véritable création vient du mouvement, de la multiplicité et des «bégalements» de la langue, et explique qu’à cet égard, la «littérature

anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Kerouac. Tout y est départ, devenir, passage» (*Dialogues*, 48). L'Amérique, pays de la fragmentation, des minorités ethniques, religieuses, sexuelles et philosophiques, du multiculturalisme, soudé dans la mouvance d'une démocratie «en devenir», se prête magnifiquement à ces théories philosophico-littéraires, comme l'explique Philippe Mengue dans son article «L'esthétique deleuzienne et la littérature anglo-américaine»<sup>1</sup>. Mais ce pays est loin d'être le seul espace-temps se prêtant à une telle analyse, comme le démontreront les articles présentés dans cet ouvrage. Nous pouvons résumer la pensée de Deleuze, de manière volontairement synthétique, autour de quatre concepts centraux auxquels nous reviendrons directement ou indirectement dans le cours de ce volume : la (de)territorialisation, le devenir, la ligne de fuite et la minoration. C'est autour de ces points que nous étudierons les divers procédés de «mise à la marge» ou de glissement du mineur au majeur :

### *La (de)territorialisation*

Le territoire est l'espace codé du familier, de la norme, de la mise à distance rassurante de l'autre. Se déterritorialiser, c'est décoder un autre espace à la marge du précédent, défaire les formes et les normes. C'est «poursuivre des devenir, de l'indéterminé, de l'informe»<sup>2</sup>; en d'autres termes, c'est conquérir une liberté et une grandeur dans le déséquilibre et la rupture d'une rencontre avec l'altérité.

### *Le devenir*

Le devenir est la résultante du désir. Il s'agit d'une réalité de l'évolution, en rien d'un phénomène d'imitation. Devenir ne signifie pas changer mais évoluer sous l'effet d'un autre état d'esprit, d'une autre façon de vivre qui viendrait s'enrouler à la nôtre et la «faire fuir». «Ce que l'on devient» évolue autant que nous dans ce

1. Philippe Mengue, *Variations sur le thème de l'étrangeté*, Duperray Annick, éd., Annales du Monde Anglophone, L'Harmattan, Sorbonne Nouvelle, n° 11, 2000, pp. 155-169.

2. Philippe Mengue, *op. cit.*, p. 166.

processus réciproque d'altération. Dans le domaine littéraire, «devenir», c'est, pour la langue, varier, sortir des canons, «bégayer», adopter une «ligne de fuite».

### *La ligne de fuite*

C'est un mode de «déterritorialisation». Une ligne est déjà une fuite, une sortie d'un système donné. Dans le langage et la littérature, cette ligne visant à «faire fuir» la langue passe nécessairement par son milieu, par les mots préexistants et le système linguistique déjà en place, afin d'en distordre les règles et d'en bouleverser l'agencement.

### *La minoration*

Techniques et stratégies textuelles utilisées par un «grand écrivain» pour inscrire son texte dans un espace à la limite interne du mot, dans une marge. Pour nous, il s'agit là du concept central à notre démonstration puisqu'il signe l'appartenance d'un auteur au domaine de la littérature «mineure». La littérature mineure est le fruit d'un usage intensif d'une langue portée à ses limites les plus extrêmes au point d'être hors-normes (a-syntaxique, a-grammaticale, traversée de répétitions, de bégaiements, d'altérations multiples...). Au cœur de la langue «majeure» – l'anglais, mais aussi le français seront étudiés dans cet ouvrage en tant que «langues majeures» – certains auteurs sauront creuser une autre langue codée, à usage mineur.

Bien entendu, si nous avons choisi l'orientation scientifique de Gilles Deleuze pour créer une harmonie entre nos approches, ce volume n'entend s'opposer à aucune autre forme d'approche critique définissant le glissement de la norme à la marge et susceptible, en s'associant ou s'opposant à celle de Deleuze, d'éclairer nos démonstrations. Chacun des douze participants au volume a été totalement libre d'apporter sa pierre personnelle à cette réflexion générale en y agrégeant ses propres outils critiques et Paul Ricœur, Freud, Nietzsche, Guattari ou Derrida – ainsi que bien d'autres penseurs critique de la littérature, de l'histoire des idées ou de la philosophie – ont été utilisés dans le présent volume. Les «marges» des uns ne sont pas toujours celles des autres. Deleuze ou Derrida par exemple, n'en parlent pas dans les mêmes termes et

pourtant... même s'il est nécessaire de nuancer, pour tous deux – comme pour l'ensemble des penseurs « des marges » – il s'agit en fait de contester la longue tradition philosophique et intellectuelle qui, de Platon jusqu'à Heidegger, a façonné notre *forma mentis* et nous a conduit à rapprocher le centre du « majeur » – du juste et du bon – et la marge du « mineur » – du faux et du mauvais. Quels sont les « points de rencontre » et les lignes de fuite qui coupent ou rapprochent le centre de la marge, le « majeur » du « mineur »... sont-ils fondamentalement différents ? Pour Derrida, la marge est à entendre principalement de façon spatiale (de nombreux colloques et volumes ont été consacrés à « l'espace de la marge », y compris au CELIS dans les années 1990). Pour lui, tout ce qui est écrit est déjà d'emblée, marge de lui-même. Toute écriture, même celle des auteurs « centraux » ou « majeurs » au sens traditionnel et canonique du terme, travaille déjà en silence à entamer sa propre centralité. Ainsi, pour ce penseur – essentiel – de la marge<sup>3</sup>, le centre ne se définit que par rapport à sa propre marge et ne trouve de raison d'être que dans le lien agonistique qu'il entretient avec elle. Tout discours contient en lui-même les éléments qui déconstruiront son sens, sa cohérence, sa logicité : « Ample jusqu'à se croire interminable, un discours qui s'est appelé philosophie – le seul sans doute qui n'ait jamais entendu recevoir son nom que de lui-même et n'ait cessé de s'en murmurer de tout près l'initiale – a toujours, y compris la sienne, voulu dire la limite .»<sup>4</sup> Et nous voilà de nouveau, dans les mots de Derrida, au cœur de la problématique deleuzienne qui veut en effet que le « mineur » ne se définisse que dans son lien d'attraction et/ou de répulsion au normé du « majeur ». Cette démarche de rejet ou d'attirance pour la marge de la part de celui qui écrit – et qui toujours aspire à être lu – donne sens à la réflexion collective qui est la nôtre dans ce volume, qui s'étend à toutes les littératures, courtoise, politique, engagée, ethnique, ou tout cela à la fois... car il nous est apparu que ce mouvement même de glissement non plus uniquement spatial, mais avant tout éthique et ontologique, entre la marge et la norme était au cœur de la définition même de l'acte d'écriture.

L'esprit qui préside à cette publication est un peu différent de celui qui classiquement régit les volumes collectifs universitaires.

En effet, notre choix a été de privilégier la profondeur des analyses et l'exhaustivité des exégèses sur la quantité des exemples

3. Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

4. *Op. cit.*, 1.

apportés afin d'illustrer le processus de minoration des textes et de création des « langues mineures » ou « marginales ». Nous n'avons donc choisi que douze intervenants qui ont pu développer leurs argumentaires dans un espace narratif plus long qu'ils ne l'auraient fait dans une édition présentant une vingtaine d'articles. Il s'agit là d'un véritable choix éditorial et scientifique. En outre, les bibliographies ont été regroupées en une bibliographie thématique globale présentée en fin d'ouvrage afin de tenter d'offrir un outil critique efficace et complet à ceux – étudiants ou chercheurs – qui voudraient travailler de manière pointue autour des mots-clé suivants : minorité/mineur ; dissidence ; résilience ; déterritorialisation ; marge ; norme

L'ouvrage offre également un résumé des articles proposés ainsi qu'une courte biographie des auteurs permettant de mieux connaître leurs champs de spécialisation scientifique et donc de mieux comprendre leur démarche analytique. Cette approche pédagogique permet également au lecteur de circuler très librement dans le volume en choisissant les thématiques qui lui correspondent le mieux et en cheminant assez logiquement entre les auteurs et leurs domaines d'analyses. Une lecture au fil du texte est également rendue possible et constructive grâce au choix d'une table des matières conçue, elle, selon une progression logique regroupant les auteurs autour de mêmes sous-projets.

## Les exemples de « minoration » choisis

Ils sont donc au nombre de douze et sont regroupés en quatre groupes thématiques différents, présentant chacun un lien « norme/marge » spécifique, un certain type de minoration.

Le premier groupe a été intitulé « Minoration à l'épreuve du genre ». Cette partie envisagera les aspects les plus « techniques » des processus de minoration à l'œuvre au cœur des textes, tant au niveau du travail effectué par les auteurs sur la langue elle-même, qu'au niveau de leur effort à faire « fuir » les genres et la langue vers de nouvelles normes. Deux auteurs y présentent des exemples très frappants de travail « technique » effectué directement sur la langue pour se démarquer du canon et de la norme, tout en plongeant l'auteur – et son lecteur – dans la perplexité d'un décodage devenu presque impossible. C'est exactement ce à quoi travaille Denise Ginfray dans son article sur l'excentricité de Gertrude Stein, dont

l'écriture s'apparente à « un élan vers un ailleurs du langage qui entraîne l'acte décrire et de lire dans des territoires où l'émergence du sens ne suit pas les pistes déjà tracées par la littérature », dit-elle. Jamais le terme d'« excentricité » – écart par rapport au centre – n'aura été mieux choisi pour qualifier une écriture de l'« en dehors », liminale au point de l'indicible, de l'illisible... « majeure » donc pour Deleuze mais également pour bien des théoriciens de la littérature américaine qui reconnaissent toujours à Stein le statut d'écrivain majeur. C'est encore dans cet étrange glissement entre marge et norme que se situent les littératures dont traite Marie Lienard-Yeterian dans son article sur le grotesque sudiste, écritures « politiquement rebelles » qui se caractérisent par des procédés stylistiques délicats à décoder tant ils déconstruisent le discours normatif de l'Amérique nordiste de l'époque, afin comme le dit Marie Lienard-Yeterian de souligner l'anormal « pour montrer – en creux – le dysfonctionnement du “normal” ».

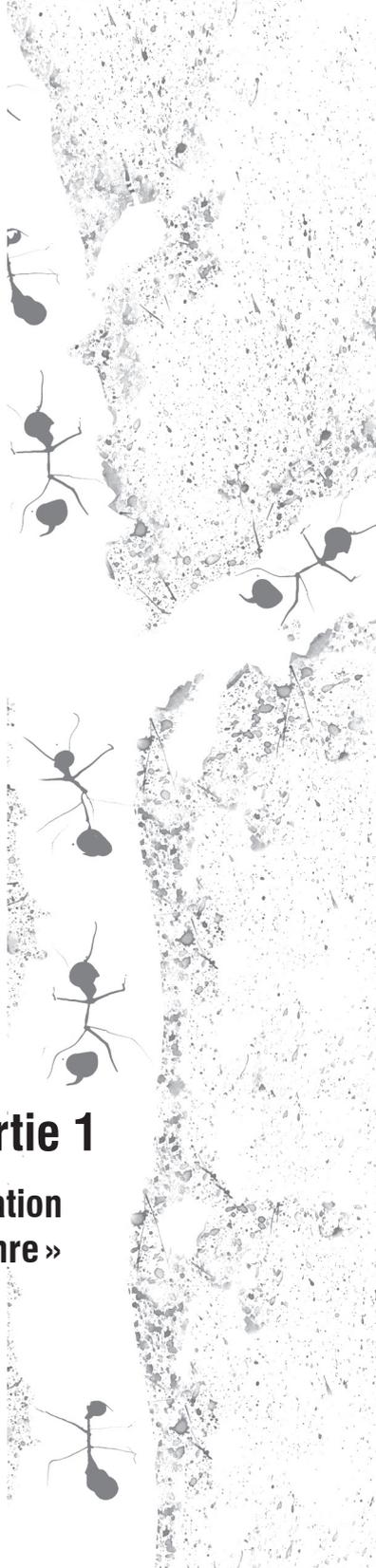
Le second groupe s'intitule « le “mineur” et l'indicible ». Cette partie analysera plus intimement – et sans doute plus psychologiquement – le codage que la minoration exerce sur l'indicible ou l'impossible expérience de la souffrance et/ou de la jouissance, afin d'en permettre l'expression, que ce soit dans les situations de marginalisation sexuelle, raciale ou culturelle, de violence liée au racisme, de l'impossibilité des amours interethniques. Maximilien Véga-Ritter abordera l'œuvre de Hanif Kureishi, *My Ear at His Heart*, qui éclaire les phénomènes de filiation interethnique (Inde/Pakistan/Angleterre) d'un regard nouveau. Cette filiation complexe est soulignée et accentuée par un processus de re-territorialisation deleuzien en direction d'une autre marge, celle de la *banlieue* de Londres – symbole parfait de l'en-dehors – où Kureishi est né et qui constitue la toile de fond de son œuvre, en particulier dans *The Buddha of Suburbia* et *My Son the Fanatic*. C'est encore dans la filiation et dans la transmission qu'Ineke Bockting puise les sources des minorations de la langue mises au service de l'indicible, ici indicible douleur de ne pouvoir renaître du mélange douloureux des sangs indien et américain. L'exemple du roman *The Grass Dancer* de Susan Power nous ramène inmanquablement à l'Amérique du racisme et des droits civiques mal assumés. Mais son analyse souligne également que de l'indicible souffrance que traduit la « minoration » des langues parlées par ses personnages et des couleurs utilisées par l'auteur – formant un réseau se sens implicite -, peut néanmoins émerger un espoir d'amour et de réconciliation du centre et de la marge. C'est d'une

autre douleur – impossible à dire dans l’Amérique puritaine de la Nouvelle Angleterre du XIX<sup>e</sup> – que nous parle Marc Bellot en évoquant l’homosexualité de Walt Whitman, auteur choisi entre tous par Deleuze comme étant l’exemple du génie au service du « mineur ». Car c’est en minorant, expurgeant et cryptant sa poésie libre que Whitman crie sa vérité à tous ceux qui, en le lisant, acceptent de décoder, comme le fait Marc Bellot pour nous, une véritable langue de l’amour et de la beauté naturelle des corps... beauté « majeure » entre toutes.

Le troisième groupe proposant une modalité de minoration autre, s’intitule : « Minorer pour dire sa différence ». Sur le fond des analyses, cette partie rejoint la précédente à cette différence près que les écrivains évoqués ici font tous partie d’une « minorité » ethnique dont ils jouent dans leurs récits *en refusant de travailler sur un quelconque « pathos » ou sur un mode douloureux*. Dès lors, s’opère un doublement ou un dédoublement du processus de minoration (une voix mineure qui minore, en quelque sorte) pour affirmer une identité et non pas dire une douleur. Cette partie, essentielle dans l’étude des processus de « minoration » puisqu’elle envisage l’encodage des langues issues des minorités ethniques, débute par les voix noires, caractéristiques du dédoublement linguistique permettant la vérité d’un discours non pollué par la langue dominante. Gerald Préher consacre son article à Ernest J. Gaines et aux « mots/maux de l’Histoire » de l’esclavage aux États-Unis. Sous couvert du genre autobiographique, il donne la parole à Jane Pittman, ancienne esclave, afin de laisser s’exprimer ce qu’il nomme « la marge afro-américaine », s’inscrivant de fait dans ce qu’il est convenu d’appeler la « littérature du Sud » et apportant des éléments clé permettant une meilleure définition de ce genre littéraire singulier. Claude Julien porte ce genre à son paroxysme en laissant la parole à l’écrivaine noire-américaine Olympia Vernon, jeune enseignante née à la frontière entre Louisiane et Mississippi, dont il étudie l’œuvre naissante – elle n’a à ce jour publié que quelques romans – dans laquelle les déchirures nées de l’esclavage trouvent leur expression implicite dans une affirmation brutale de la violence à l’état pur et dépourvue d’affect, comme langage identitaire. Cette violence absurde est en elle-même une « minoration » du normal. S’expriment alors les voix amérindiennes. Dans son article sur N. Scott Momaday, Anne Garrait-Bourrier développe les stratégies de « minoration » – musique, couleurs, mots vernaculaires – qui permettent à cet auteur phare de la renaissance culturelle amérindienne, de parler directement à un public

« ethnique » tant dans son œuvre théâtrale que dans les contes pour enfants, tout en utilisant la langue dominante et les genres canoniques et en manipulant quelque peu la part « blanche » de son public. Catherine Milkovitch-Rioux, quant à elle, poursuit cette analyse d'une langue qui s'inscrit en creux dans la langue des « colons » dans son travail sur « l'écriture *trans* » dans la littérature algérienne, en particulier chez Kateb Yacine, Mohammed Dib, et Assia Djebar.

C'est enfin dans le quatrième groupe d'exemples que des « minorations » elles-mêmes en marge du genre littéraire strictement romanesque – très largement représenté dans les trois précédents chapitres – trouvent leur pleine expression, qu'elles soient d'ordre philosophique, politique ou mémorialiste. Intitulé « Minorations non romanesques », ce groupe comporte trois articles d'essence différente mais comportant au fond, un message assez similaire sur l'impact du temps et des mouvements de l'histoire sur la façon dont se façonnent les « grands » hommes (pour citer Deleuze) ou les grandes questions de société. Serge Botet, dans son travail sur Nietzsche, démontre en effet que la grandeur de ce philosophe se joue – ainsi que le démontre Derrida dans *Marges de la philosophie* – dans l'absolue originalité de sa pensée et dans l'a-dogmatisme et l'a-généricité d'une écriture elle-même située dans l'entre-deux de deux grands domaines de la pensée humaine, la littérature et la philosophie. De son côté, Eric Agbessi souligne que c'est également dans les marges, mais institutionnelles cette fois, que s'est construite la politique égalitaire et « libertaire » des États-Unis. C'est dans l'« en-dehors » de la constitution américaine et dans la répétition des débats humanistes qui pendant deux siècles feront écho aux débats politiques parlementaires, que s'achèvera et se concrétisera enfin la perspective égalitaire déclinée dans le premier texte constitutionnel. Enfin, Emmanuèle Lesne-Jaffro creusera un sillon littéraire lui-même à la marge des genres canoniques – l'écriture mémorialiste – pour laisser à voir les modalités de minoration effectuées sur ce genre par un écrivain haut en couleurs – auteur flamboyant par excellence lui-même incarnation d'une forme de dissidence morale dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle – Casanova.



## **Partie 1**

**La minoration  
à l'épreuve du « genre »**

## Une poétique de l'excentricité : l'exemple de Gertrude Stein

Denise GINFRAY

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*.

Bien souvent décriée et/ou incomprise, l'œuvre de Gertrude Stein interroge la relation des signes aux objets autant que la relation des signes entre eux, la nature des codes qui les régissent et les limites qui les structurent. Dans la plupart de ses pièces poétiques, en particulier celles écrites sur un peu plus d'une décennie entre 1913 et 1927 et qui servent de support à cette analyse, cette écriture proliférante en devenir perpétuel trouve dans l'interface blanc/noir un cadre expressif, un mode du dire tiraillé entre une fonction totalisante, cumulative, et la tentation du décousu, celle d'un certain « effet mosaïque » qui égare l'œil et installe le texte quelque part entre liaison et déliaison.

Cette dialectique entre le blanc de la page, espace vierge à explorer, et l'espace du noir typographique, terrain livré au remplissage, à l'excès, fraye une voie pour une écriture qui jette le doute sur l'objet de la représentation, sur la stabilité de la perception visuelle et celle du sens tout en revisitant les propriétés plastiques et physiques du matériau langage. Celle que le romancier américain Sherwood Anderson appelait familièrement «the woman in the great kitchen of words» nous offre une méditation sur le langage comme partenaire du regard, située au croisement de l'univers des mots et de l'extériorité du monde, là même où, précisément, créateur et lecteur se rejoignent dans la même quête d'une intériorité.

Cette recherche formelle qui anime et définit toute l'œuvre de Stein reste emblématique d'une instance d'écriture parmi d'autres aux prises avec les modernismes, et dans le même temps, elle invite à la réflexion sur le devenir des œuvres, sur leur aptitude à traverser le temps, sur l'évolution des goûts et des conventions. Le cas de Stein est à cet égard très révélateur : figure de proue des écrivains expatriés à Paris dans l'entre-deux-guerres, à l'origine de la «découverte» d'Ernest Hemingway et de la «génération perdue», elle n'est plus – depuis longtemps – figure centrale des Lettres américaines, mais figure marginale incomprise et inclassable dont on cite plus volontiers les maniérismes que le talent à faire résonner une parole authentique et vibrante.

Dans cette optique, cette étude s'intéressera à la spécificité de la forme chez Stein – en particulier à son côté inventif, baroque et excessif – et à sa réception, deux traits qui figurent en bonne place dans la dialectique entre la marge et la norme, dénominateur commun des travaux présentés ici. Le cadre théorique, lui, s'appuiera sur la pensée de Gilles Deleuze qui invite à reconsidérer les deux catégories «majeur» et «mineur» et à les éloigner de leur acception courante. Pour le philosophe, en effet, le rapport entre ces deux notions est avant tout rapport entre l'universel et le particulier, entre l'attendu et le non conventionnel, entre la reproduction du modèle et la déconstruction du modèle ; sa finalité est, elle, l'avènement d'un mode expressif et de ses lignes de fuite toujours productives. On rappellera très rapidement ici que Stein, élevée dans les marges de la société américaine car d'origine juive, lesbienne et plus tard, figure emblématique de l'expatriée, se considérait en exil dans sa propre langue, sans mots adéquats pour fixer sa différence. À ce titre, elle semble se situer exactement au carrefour des deux modes en question («majeur» et «mineur»), et illustrer avec succès cette interaction décrite par l'auteur de *Mille Plateaux* :

Telle est la force des auteurs qu'on appelle « mineurs », et qui sont les plus grands, les seuls grands : avoir à conquérir leur propre langue, c'est-à-dire arriver à cette sobriété dans l'usage de la langue majeure, pour la mettre en état de variation continue (le contraire d'un régionalisme). C'est dans sa propre langue qu'on est bilingue ou multilingue. Conquérir la langue majeure pour y tracer des langues mineures encore inconnues. Se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure. (p. 133)

Il s'agira donc, dans l'étude qui suit, de mettre à jour les procédés sur lesquels s'érige le style même de Stein, à la croisée du fond et de la forme, du littéraire et du politique, du « national-américain » et de l'universel.

## Figures, hachures, brisures : le dess(e)in de l'écriture

Examinée en termes de textualité et à la lumière de l'esthétique moderniste, l'œuvre s'organise autour d'une tension singulière entre l'univers des choses représentées et les mots devenus choses, mais des choses livrées à la tyrannie du noir de l'encre. De manière inattendue, la frontière matérielle, palpable entre les deux polarités du spectre chromatique, toujours décalée, décentrée, encourage le lecteur critique à spéculer sur la relation entre image picturale et image verbale, autant que sur la nature de l'objet empirique qui sert de prétexte/d'avant texte à l'objet fictif : dans la « réalité » installée hors-cadre, celui-ci, (le cadre), est-il visible ou invisible, abstrait ou concret, simplement entrevu, fantasmé, présent ou absent ? Son inscription dans l'espace de représentation relève-t-elle de la surface ou de la profondeur, du premier plan ou bien de l'arrière-plan, du contingent ou de l'essentiel ? Sa finalité est-elle de traduire le voir ou bien est-elle de donner à voir ce qui se situe au-delà du sensoriel ? De même, la théâtralité du jeu énonciatif rend délibérément opaques certaines postures subjectives prises en étau entre la densité de l'arrangement spatial avec ses paragraphes, ses redoublements, ses déclinaisons de noms, de mots, de lettres, ses marques de ponctuation exagérément présentes, et le travail d'épure qui rend le sujet de l'énonciation évanescant, domicilié partout et nulle part à la fois – surtout là où le lecteur ne l'attend pas/plus.

Cette dynamique, ou plutôt cette pulsation, ne se contente pas de puiser dans la peinture (le cubisme) pour affirmer de nouvelles modalités d'écriture littéraire : elle est davantage représentation de mots que de choses qui s'affirme comme « un rapport distendu entre

totalité et fragments», et se plaît à réorganiser les données temporelles et à faire glisser le sens du linéaire au circulaire, du visuel à l'acoustique, du plein au vide, et réciproquement. Dans cet espace textuel toujours virtuellement menacé par la résurgence des signes matériels, l'encre témoigne de l'avènement d'un langage pictural initié par Braque et Picasso, à la forme et au mouvement totalement imprévisibles, en même temps qu'elle institue un territoire d'accueil pour le regard qui fait clignoter un dire et vibrer le signifiant. Le texte steinien, intrinsèquement rhizomatique et créatif, dominé par le pouvoir de la différence, se situe de fait sur un axe qui va du sémantique au sémiotique et au figural, avant de faire retour. L'acte de lire est lui, sans cesse requis de lier les deux espaces conçus comme des éléments indivisibles, éminemment complémentaires pour que le sens advienne et s'impose, même de manière fugace, instable.

Car la page, comme la plaque du photographe, est bel et bien le lieu d'une révélation, lieu où s'inscrit ce qui fait événement dans l'écriture. Chez Stein, elle est surface de contact, lieu de projection, écran, voile, paravent sur lequel se bousculent des catégories de signes sémantiquement surprenantes, des combinaisons phoniques et/ou graphiques qui démantèlent toute forme de hiérarchie. La page est le lieu d'où émerge la cartographie d'un texte à entrées multiples dont la surface encrée est autant cadre que plan. On songe à l'univers de *Tender Buttons* (1914) dont Stein aimait à dire qu'il inaugurerait le passage entre deux modes, «mixing the outside with the inside». Cela est vrai notamment de la section intitulée «Rooms» où «the difference is spreading», où le chaos du monde extérieur s'imprime sur les modes visuel et verbal autant que dans les multiples *patterns* qui s'entrecroisent et redessinent la relation image/texte/écriture. C'est aussi le cas d'une pièce très originale, «IIIIIIIIII» (*Geography and Plays*, pp. 189-198) avec sa fragmentation en courts paragraphes annoncés par des mots tronqués, réduits le plus souvent à des majuscules, des tirets, des points : «M-N-H-.» ; «T-S WH-.» ; «ALF-.» . Dans ces titres, lieux stratégiques où le discours est censé s'ancrer, la lettre-caractère se combine au signe diacritique, un peu dans l'esprit d'un essai intitulé «We came : A history» (1930) où le symbole mathématique prend le pas sur la ponctuation traditionnelle et redistribue les catégories de sens à l'intérieur de la cage spatiale qu'est le corps du texte : «history there = is no disaster because = Those who make history = cannot be overtaken...»

C'est le cas aussi de «Yet Dish» (*The Yale Gertrude Stein*, 55-62), un texte situé à mi-chemin entre poème, histoire et pièce de théâtre, fait de ligatures et de syncopes, et où la dialectique entre les espaces encrés et les autres, responsable des figures multiples et changeantes qui s'étirent et se contractent au fil des pages, contamine la structure phonique, la fait bégayer, l'invite à se redéployer à nouveau, à la fois même et toujours différente. En de multiples endroits, le phonème se retrouve pris dans un véritable «ravinement» acoustique complémentaire d'une certaine cacographie : le processus duplique la sonorité, la distord, la fait résonner et migrer de signifiant en signifiant sans jamais l'assigner à résidence. Parmi une pléthore d'exemples, citons à nouveau «Yet Dish», un texte remarquable par ses *glissandos* de lettres et de sons couvrant plusieurs strophes (xxxiii, xxxiv, et xxxv) : «Witness a way go/Witness a way go. Witness a way go. Wetness./Wetness.» (*The Yale Gertrude Stein*, p. 61). En voici un autre, dans la même veine :

He had.  
 She had.  
 Had she.  
 He had nearly very nearly as much.  
 She had very nearly as much as had had.  
 Had she.  
 She had.  
 Loose, loosen, Loosen losten to losten, to lose.  
 («New», *The Yale Gertrude Stein*, p. 154)

Le regard nomade du lecteur, toujours arrêté par le point, cette tache d'encre au destin policé, codifié, qui clôt la ligne parfois réduite à un seul mot, est ainsi appelé à franchir l'espace blanc qui sépare les espaces encrés, et par là, des unités de sens parfois incompatibles. Cette tyrannie du blanc et du noir crée des motifs hermétiques, traces d'un système clos sur lui-même et livré à ses propres éruptions de matière langagière où prédomine, en fin de compte, une «simple» inscription. Celle-ci n'offre pas nécessairement un ancrage au sens, mais elle l'entraîne dans le libre agencement des plus petites unités signifiantes, graphèmes, phonèmes, ponctèmes, comme dans cet exemple marqué par l'a-grammaticalité : «Lessons lettuce./let us peer let us police let us pour, let us polite. Let us polite» («Yet Dish», 59). Dans cet espace d'écriture, le mot est à envisager comme une entité paradoxale, à la fois lieu de fixation et de débordement sémantique qui démultiplie les variations sur l'objet et sature la dualité ici/maintenant, et

débusque l'arbitraire des catégories établies, pivot du mode « majeur », pour reprendre la terminologie deleuzienne.

Fruit d'une exploration du monde sensible par les mots, l'espace encré n'est pas synonyme de fixité : très paradoxalement, il indexe la mobilité du signe et du sens et dénonce ainsi l'illusion perceptive. Pour Stein, plus ça change et moins ça change ; son écriture s'accomplit et se nie aussitôt, se laisse emporter par le flux et le reflux du thème et de ses variations matérialisés par la surcharge des traits et des points associés à la lettre typographique. Le texte steinien est un véritable habit d'Arlequin : dans le défilé des italiques et des romanes, des majuscules et des minuscules, celui des mots et des syllabes responsables de l'épaisseur de la trame textuelle et du plaisir tactile qui va avec, s'érige un discours spasmodique qui dit la corporalité du signifiant et l'approche d'un bord, de la marge (au sens littéral et métaphorique du terme), voire d'une zone entropique. Au gré des incongruités et des instabilités sémantiques, s'organise une forme hybride qui est autant labyrinthe que boucle énonciative en totale contradiction avec la segmentation du texte et ses figures sémiologiques. Littérature « mineure », cette écriture-là produit un « texte-patchwork » difficilement identifiable qui, reconnaissons-le, frôle bien souvent l'illisibilité : il est texte en constante mutation.

Devant lui, pas de lecture linéaire possible (certaines pièces peuvent même être abordées par la fin), mais un parcours radicalement autre motivé par la disposition horizontale ou verticale, la fragmentation, la discontinuité malgré l'effet de liste, car le sens global n'opère réellement qu'à partir de l'interaction des deux espaces balisée par la répétition de mots, de groupe de mots tronqués et réaménagés sur un autre mode. Il en va ainsi du syntagme « Lifting Belly » dans la pièce du même nom (*The Yale Gertrude Stein*, pp. 4-54) qui revient une bonne centaine de fois dans des combinaisons syntaxiques et grammaticales très hétérogènes, jouant le rôle de point focal à partir duquel le dispositif énonciatif met en place ses lignes de force et ses lignes de fuite.

Installé au centre du « tableau » qui célèbre les amours lesbiennes (autre forme de territoire marginal si l'on considère l'hétérosexualité comme norme culturelle et sociale), ce syntagme est, par sa matérialité exagérément appuyée, l'endroit exact à partir duquel « ça » parle dans le texte. On notera au passage la dimension métatextuelle d'une telle pratique d'écriture qui, outre l'élaboration d'une surface qui arrête le regard, s'autorise un commentaire implicite sur les pouvoirs du signe et de la langue entendue comme

«l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non linguistiques.»

Cette glose s'élabore autant dans l'espace rempli que dans l'espace vierge ; c'est elle qui donne au texte sa profondeur et son intensité, et c'est elle qui invite le lecteur à s'interroger sur la corrélation entre les espaces visibles, tangibles peut-être hâtivement associés à l'univers diégétique, et les zones en creux qui marquent l'espace textuel. L'emprunt aux codes de la peinture, à la technique du collage aussi, trouve ainsi son équivalent stylistique dans un espace où le plein et le vide sont souvent interchangeable, où la cage sonore du texte se loge en fait dans la blancheur de la page autant que dans les modulations phoniques abritées par les mots. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans «Patriarchal Poetry» un texte très représentatif de la manière dont l'espace vierge devient le lieu d'où procèdent un écho, une reprise du mot ou de la phrase. C'est un peu comme si la chaîne phonique se réalimentait dans l'espace vide du texte devenu blanc productif, site d'une abstraction, d'une absence, d'un silence autant que caisse de résonance indispensable au texte entier :

How many daisies are there in it.  
 A line a day book.  
 How many daisies are there in it.  
 Patriarchal Poetry a line a day book.  
 Patriarchal Poetry.  
 A line a day book.  
 Patriarchal Poetry.  
 When there is in it.  
 When there is in it.  
 A line a day book.  
 When there is in it.  
 (*The Yale Gertrude Stein*, 140)

What is it.  
 Aim less.  
 What is it.  
 Aim less.  
 Sword less.  
 What is it  
 Sword less  
 What is it

Aim less  
What is it.  
What is it aim less what is it.  
It did so.  
It did so.  
Said so  
Said it so.  
Said it so.  
Said it did so did so said so so said it did so just as any one might.  
(*The Yale Gertrude Stein*, p. 136)

On peut alors se demander comment appréhender les significations partielles dues au travail sur les sonorités qui trouvent leur prolongement dans le blanc voisin, lieu des résonances, lieu aussi d'une mise en attente de la lecture sans cesse réactive par l'empiètement du blanc sur le noir et son contraire. Que faire, en effet, de cet étirement des sonorités sur plusieurs lignes, exigeant que soit franchie la zone du blanc trop souvent assignée au silence ? Comment répondre à l'invitation à une écoute intérieure des phonèmes inhérente à la mise en espace du signe, à la dramatisation voulue, revendiquée accordée au matériau langage ? Parmi toutes ces questions qui affleurent invariablement à la lecture du texte steinien se pose celle de la relation entre le noir et le blanc, certes, mais également entre le sens et le non-sens, entre le centre et les bords, le convenu et l'inattendu. Peut-on parler d'une négociation, d'une confrontation, d'une irréversible coupure ? L'élaboration du sens passe-t-elle par la profondeur cachée du blanc, par l'intensité provocatrice du noir, ou bien encore par la dynamique entre couleur de surface et couleur de substance ? J'avancerai l'hypothèse que les effets chromatiques générés par la contiguïté spatiale entre ces deux couleurs, traduisent la loi interne de cette œuvre qui se situe précisément autant dans le fait pictural que dans le fait linguistique / sémiotique *stricto sensu*.

## Quelque part entre objet et signe : le « signe-objet »

L'œuvre de Stein s'organise en effet et de manière éclatante, autour de la coopération (voire la confrontation) des signifiants formels plastiques et des signifiants formels linguistiques. Largement influencée par un mode pictural dédié à la création et non à la reproduction d'un / du monde, elle repose sur une conception différente du signe et sur la libération d'un préalable : l'image

mentale qui préexisterait au « texte tableau ». La texture des pièces en prose sélectionnées ici se fonde sur des formats différents, du plus condensé au plus long, alors que se pose la question de la hiérarchie entre l'objet appartenant au référent extratextuel et l'objet devenu signe, au point que le lecteur se trouve placé devant l'évidence de la précarité du visible et du lisible, du visible et du figural, comme ici dans la strophe initiale de « Yet Dish » où l'élément référentiel (soleil, cousin, savon, cerceau, ...) est supplanté par l'objet-signe appelé lui-même à intégrer une autre logique discursive :

Put a Sunday, Sunday.  
 Eleven please ten hoop. Hoop.  
 Cousin coarse in soap sew up; soap.  
 Cousin coarse in soap sew up; soap.  
 Cousin coarse in soap sew up; soap.  
 (*The Yale Gertrude Stein*, p. 55)

La page imprimée quant à elle, s'impose comme cet espace observable, sensible dans l'œil de celui qui le regarde, qu'il soit écrivain, créateur ou récepteur, lecteur. Là s'exprime la touche de la sensation, là se marque le temps d'une écriture/lecture chaque fois que le ruban textuel s'étire, serpente, se rétracte, frôle ostensiblement l'épuisement des formes possibles – et celui du sens – comme dans ces deux pièces de facture minimaliste :

There  
 Why  
 There  
 Why  
 There  
 Able  
 Idle  
 (« One or two. I've finished », *The Yale Gertrude Stein*, p. 105)

Go in green. Go in, case. Go in green.  
 Go in green. Go in. In, go in green.  
 Go in green.  
 Go in green.  
 (« Go in Green », *The Yale Gertrude Stein*, p. 281)

On le voit : l'éclatement d'une continuité textuelle s'exprime à travers la mobilité des marges et la rupture de la linéarité typographique auxquelles répondent l'étagement des unités lexicales, la multiplicité des plans syntaxiques, le caractère aléatoire

du discours narratif. C'est le cas notamment de «Pink Melon Joy» (1915) avec ses syntagmes tronqués et ses interjections faisant office de titres de sections («Shall ill», «Why were birds», «All recovering», «Not again», «Come in», «Line», etc.) et ses reprises phoniques : il semble en effet que «Weather» glisse «naturellement» vers «whether», tandis que «polite» engendre «politeness», que «neglecting» se transforme en «neglected», «thinking» en «think», «Please» en «Pleasing», «Not spider» en «A spider» etc. Dans le même temps, la cage sonore du texte se remplit sous l'effet des allitérations et des répétitions insistantes comme ici : «Color dark blue, blue and tan, tan and liver, sandy, sandy and tan.» (p. 358) ou bien encore : «Baby mine baby mine I am learning letters I am learning that to be sent baby mine baby mine I arrange it fairly early.» (p. 358). On remarque également les «trouées» opérées sur le mode négatif par la répétition de «No» emphatiquement disposé au milieu de la page (p. 359), les formes «suspendues», «Scattered», «In time or» etc. qui ponctuent cette logorrhée verbale de bien singulière façon. Tous ces traits contrastent avec le remplissage excessif, oppressant de «Patriarchal Poetry», exemple paradigmatique avec ses blocs de texte alternant avec des séries de lignes extrêmement courtes, ses duplications de mots semblables aux touches de peinture sur la toile des pointillistes, et son schéma phonique réduit au ressassement des mêmes sonorités :

Once. We to be we to be. Once. To be. Once. We to be. Once. To be.  
 Once. To be be we to be. Once. To be.  
 Once. To be we to be. We to be. Once. To be. We to be. Once.  
 (*The Yale Gertrude Stein*, p. 114)

Ce jeu sur les deux couleurs opposées de la gamme chromatique constitue l'armature visible du texte steinien. Face à l'écrivain qui jette l'ancre/l'encre sur un espace où se dessinent les images formées au gré des lignes, le lecteur critique découvre la densité de la lettre-caractère : celle-ci se révèle dans toute sa matérialité : découpe repérable, palpable sur la page, icône graphique qui initie volontiers une série d'objets ou de lettres-objets, de mots-objets. Chez Stein, la lettre flamboie : on est frappé par l'aura du tracé, le goût de la composition contrastée, la fascination du trait. C'est par la lettre typographique que Stein introduit des brisures plutôt que des coupures dans la chaîne syntagmatique ; c'est elle qui divise, cloisonne l'espace, s'approprie bien souvent les qualités des marques de ponctuation, rend compte de l'objet par le biais des vibrations graphiques et sonores qu'il produit dans l'écriture. En

tant que trait originaire, c'est la lettre, installée au centre même du processus signifiant qui est dépositaire d'une transformation en germe : c'est elle qui appelle une/des série(s), et c'est encore elle qui déconstruit la possibilité même d'une signification, qui la relègue dans les marges du texte et du sens.

On relève une nette prédilection pour certaines lettres outrageusement mises en scène, notamment celles « à pieds et à barres » prisées par Braque et Picasso (« T », « Z », « A », « L »), sans oublier « I », homophone du pronom personnel « je » en anglais, et « O », emblématique de la circularité de toute l'écriture steinienne théâtralisée, entre autres, dans *The World is Round* (1913), un conte pour enfants qui repose sur la complémentarité du scriptural et du figural. Parfois dénuées de motivation sémantique, les lettres se prêtent à des fantaisies typographiques : séparées par le vide du support, elles forment des agrégats sur la page qui elle-même sert d'écran de projection. Bien souvent pourtant, chez Stein ce schéma est inversé et le fond est tout autant l'espace d'un bavardage, de l'expansion démesurée d'une écriture qui tente de résister à l'invasion du silence et de l'absence. Paradoxalement, l'acte de lecture se heurte à un certain effet de « désancrage » à chaque fois que des lettres détachées de leur support mettent en évidence des différences de plans et/ou l'instabilité des zones matérielles allouées à la représentation. Ceci est vrai surtout de la conjonction de la lettre et du chiffre romain, origine d'un dispositif énonciatif singulier devenu langage visuel et texte de surface voué à désarticuler le texte profond. Dans « Practice of Oratory » (1923), Stein convoque le texte musical : associées au modes majeur et mineur, les majuscules et les minuscules « A », « B », « C », et « D » découpent et scandent le texte :

Practice or Orations.  
 Four and their share and where they are.  
 Practice of Orations.  
 A.  
 B.  
 C.  
 D.  
 A. b c and d.  
 Practice of Orations.  
 A.  
 (*The Yale Gertrude Stein*, 257)

Dans «Hotel François 1<sup>er</sup>» (1931 ; *The Yale Gertrude Stein, op. cit.*, pp. 261-281), Stein mélange les caractères typographiques à l'envi : lettres différentes en hauteur et épaisseur, italiques, c'est-à-dire marqueurs d'altérité, chiffres romains installés sans aucun souci de la logique numérique, titres hétéroclites alloués à des sections minimalistes, ponctuation excessive. Le texte finit par devenir un objet bigarré, multiforme, insaisissable, inclassable, et, au milieu de cette rhétorique visuelle et sonore, s'organise un entrelacs de lignes mélodiques, une polyphonie qui sollicite la matérialité de la langue. Ici comme ailleurs, l'alignement est tantôt central tantôt latéral ; ici comme ailleurs, voir précède savoir tandis que l'émotion esthétique naît de la perception, de la stimulation optique : «What you see is what you know ; sight is insight», Stein se plaisait-elle à répéter.

Chez Stein, tout laisse à penser que la page porte en elle le sens d'un écrit différé ; elle présente un système fondé sur le lien ou la distanciation avec la parole ; elle porte l'emphase sur ces zones de silence réservées à l'indicible, à la création impossible : blocs, brisures, éclats, fragments, effilochages, tous vont dans le sens d'une esthétique qui revisite les paramètres formels, syntaxiques et grammaticaux pour privilégier «The difference between natural paragraph and moving paragraph», et mieux proclamer que «There is no such thing as a natural sentence and why because a sentence is not naturally.» Avec l'intrusion massive de blocs de pensée et d'affect, émerge une écriture contrapuntique où deux univers du dire et du lire se contestent et/ou se courtisent. Les chevauchements et les débordements alternent et se répondent, instaurant la cohabitation de deux textes, de deux niveaux d'énonciation : le «texte-surface» avec ses lettres noires, alphabétiques, immobiles, figées, discontinues, prisonnières de la page blanche, et le texte sous-jacent – «texte-profondeur» où le blanc et le noir s'entremêlent et créent des formes qui se confondent et se dissolvent.

C'est le cas de toutes les pièces en prose, en particulier de «New» (1924 ; *The Yale Gertrude Stein, op. cit.*, pp. 153-157) où la scansion/la syncope de l'écriture tente de réguler le flux libidinal de la parole, de la phrase. De manière révélatrice, la palette chromatique se double d'une palette acoustique : là où le spectre chromatique se réduit à deux polarités rivales, le spectre sonore s'impose, cadré par la répétition systématique, monotone, obsessionnelle de phonèmes identiques ou presque. Le résultat se présente comme une pulsation visuelle autant que sonore. Dans cette pièce, on assiste à l'envahissement de l'espace textuel par la lettre «w» présente

successivement et plusieurs fois dans «we», «knew», «anew», «windows», «sew», «while», «with», et dans le même temps, le texte se met à vibrer sous l'impulsion du phonème /iou/ repris tel quel ou modulé au gré des lignes, là où le texte glisse de «new» à «We knew», puis à «new-new» et «And anew» qui à son tour se décline en «Anne anew». Il en va de même de «to come» avec ses connotations sexuelles qui donne lieu à l'injonction pressante «do come» avant de se désagrèger en «you do» puis en «hoodoo».

La diction poétique de Stein, largement solidaire de la parataxe, donc de la brisure de la forme et du sens, tente malgré tout d'effectuer l'articulation du vu et de l'entendu : de ce chapelet de lettres comme du foisonnement des lignes dans et à travers un espace en plusieurs dimensions avec les vibrations sonores qui en émanent, surgit un *continuum* qui est manière de dramatiser la face cachée des choses, d'atteindre d'autres strates de la «réalité» perceptible, y compris celles de l'univers des signes linguistiques. Il s'agit aussi et surtout d'intégrer le signe dans un autre système de signification, dans une sémiotique du contraste entre blanc et noir, une chose et son contraire. Cet emploi surdéterminé de l'iconicité du langage qui coïncide avec le passage en peinture de la couleur à la forme et à la matière, fait-il de ces deux couleurs des valeurs complices ou antagonistes ? La réponse ne réside sans doute pas dans une logique d'opposition : l'écriture de Stein pour qui voir, lire, entendre, toucher se confondent dans l'univers des mots, est davantage le lieu d'une torsion du langage matérialisée par le frottement entre le noir de l'encre et le blanc de la page.

Reste alors :

1) à définir les articulations et la finalité de cette topique marquée en surface par un réseau d'oppositions binaires dont les polarités contrastées du noir et du blanc seraient l'emblème ;

2) à examiner la double question de la réception et de l'interprétation de l'œuvre steinienne dans laquelle s'inverse avec brio et provocation la hiérarchie entre la norme et la marge. Qu'en est-il donc de l'acte de lire, et du désir de lire Stein ? Comment s'apprécie un mode énonciatif aussi délibérément situé aux confins des codes comme, par exemple, «Practice of Oratory», une pièce déjà citée dont la pirouette finale réfute l'existence et l'expression d'un tout : «Not not at all» (p. 261) ? Le lecteur est-il séduit, agacé, touché par ce monde déconstruit, tout sauf familier, épinglé par cette «infinie combinatoire» (Roland Barthes) ? Que dire, par exemple, de l'énonciation décentrée, aporétique de «Johnny Grey» (1915 ; *The Yale Gertrude Stein, op. cit.*, pp. 167-175) et de son

univers hétéroclite où cohabitent des objets, des personnes, des entités abstraites réfractaires à toute description, et des « signes-objets » pris dans le renversement total des fonctions grammaticales conventionnelles ?

Par ailleurs, admettre que l'univers des mots crée son propre univers de référence cadré par la page et par la dialectique entre l'espace imprimé et le blanc, c'est admettre que le geste d'écriture chez Stein, par analogie avec le cubisme, s'efforce « d'introduire systématiquement dans un champ de représentation consacré à la figure et à l'espace – le champ iconique – quelque chose que l'œil a désappris à voir dans son aspect figural : la lettre, ou le chiffre ». Le projet d'écriture de Stein se cristallise en effet sur une tension entre la dimension abstraite de la lettre de l'alphabet (la lettre comme *medium*) et son caractère figural mis en scène par l'interface blanc/noir : lettres isolées telles des bribes typographiques ou lettres regroupées en listes ; séries de lettres qui n'appartiennent pas au même plan d'analyse et qui semblent se tenir en marge de l'étude du fond, de la réalité représentée.

### **L'interface noir/blanc, métaphore d'un « devenir sujet »**

Le phrasé steinien à l'effet hypnotique bien souvent, et qui va de pair avec l'apparition matérielle de l'écriture, relève en fait d'une gestuelle rythmique qui n'est guère éloignée, à mon sens, de ce que François Cheng, écrivain et calligraphe chinois appelle joliment « l'être charnel des signes », et dont j'avancerai qu'il a une portée ontologique. Au-delà des processus contigus et complémentaires de la métonymie et de la métaphore responsables de l'avènement d'un sens ou plus sûrement de son incomplétude, voire d'un « pas de sens », le blanc et le noir induisent des points de contact perdus dans la nébuleuse des signifiants, avec, au centre, un sujet scripteur fasciné par ses « miroirs d'encre. »

Et c'est un fait : dans l'espace régulièrement imprimé, rempli, noirci, la lettre et le sujet surgissent à la conjonction d'une dynamique des formes de l'objet-texte et d'une rêverie matérielle où le langage, « corps subtil » (Lacan) dit le corps écrivant en acte, autant qu'une identité aux prises avec la menace permanente liée à l'envahissement des choses et l'apparition des signes. Si l'on admet que c'est le caractère formel de l'alphabet repérable dans sa singularité et susceptible d'être reproduit à l'infini qui réalise l'inscription d'un sujet dans un espace visuel et matériel, et qui

signe sa présence, son empreinte parce qu'il est « trait détachable du corps qui le fait apparaître matériellement saisissable », chez Stein, cette tyrannie du blanc et du noir est aussi trace de la vacillation propre à tout acte de parole. Au cœur/au creux d'une écriture bavarde et bruyante adossée au vide et au silence, elle indexe ce que Roland Barthes appelle « le *fading* des voix », à savoir un point d'évanescence inscrit dans le paysage textuel et verbal qui accomplit la diffraction du sens et de l'identité subjective dès lors que la « réalité » des mots et des choses se voit réduite à des éclats sonores et graphiques, et le sujet à des « poussières de verbes » (Samuel Beckett).

L'écriture s'affirme ainsi comme mode de résistance à la place centrale traditionnellement accordée à l'identité subjective et à la vision qui transite par le regard humain. Chez elle, les deux blocs aux frontières labiles qui pourraient figurer la résistance des signes à intégrer la hiérarchie syntaxique a une tout autre fonction : là, le dualisme sujet-objet se voit constamment déconstruit et recomposé ailleurs, dans les replis d'une énonciation multiple, foisonnante, excessive et épurée à la fois. En termes de structure, son texte est constitué des signifiants imbibés d'encre noire, et de l'espace encore vierge qui ne demande qu'à être recouvert. Il est le fruit d'une méditation qui engloberait tous les paramètres des autres codes artistiques pour célébrer l'indépendance, l'autonomie de tout discours, de toute structure linguistique. Chez elle encore, l'encre sur le papier est ce lieu d'où s'élance la trace visible du corps livré à l'acte d'écriture, l'endroit où un sujet célèbre à sa façon un certain renversement épistémologique qui vise à subordonner la perception de la réalité référentielle à la matérialité du signe. L'autre espace de sens ainsi créé est la matrice symbolique où s'abîme (au sens aussi d'une *mise en abyme*) un sujet de l'écrit avec ses aller et retour entre l'extérieur et la profondeur, entre le centre et le bord.

Lorsqu'on examine à la loupe les modalités de ce style flamboyant, il apparaît très vite qu'il s'efforce de subordonner une géographie référentielle à une géographie textuelle productrice, non pas d'un sens mais de la brisure du sens. En fait, ce discours spasmodique qui témoigne de l'approche une zone entropique, semble donner raison à Gilles Deleuze pour qui l'écrivain se fait aussi coloriste ou musicien à chaque fois que l'écriture sort de son cadre pour filer vers ce qu'il appelle « un dehors » :

Pour écrire, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création y trace une sorte de langue

étrangère, et que le langage tout entier révèle un dehors, au-delà de toute syntaxe.

D'ailleurs, peut-être plus que d'un « bord » faudrait-il parler de « territoire » ou mieux, de ce double processus de « territorialisation » et de « déterritorialisation » sur lequel s'érige la littérature, selon Deleuze, loin de l'allégeance au modèle. Femme-écrivain, écrivain-femme friande des chemins de traverse, Stein déstabilise ainsi le canon jusqu'à s'apparenter à cette figure éminemment transgressive de la traîtresse nécessaire à toute entreprise littéraire désireuse d'éviter la sclérose des conformismes : « Gertrude Stein exemplifies the “traitor” who writes and lives to “betray” her sex, language, race, class », affirme une critique.

Assignée à résidence dans l'idiome de ses ancêtres, Stein n'en cultivera pas moins cet « au-delà de toute syntaxe » lové dans la confrontation des phonèmes qui casse l'unité du phrasé comme la ligne se brise dans l'art abstrait. Cette langue désarticulée, Stein l'a voulue, elle l'a ciselée avec ferveur ; pour elle, cet « ailleurs », ce « dehors » tendu comme en miroir, ne se conçoit que dans l'intime relation avec la langue anglaise :

You see I feel with my eyes and it does not make any difference to me what language I hear, I don't hear a language, I hear tones of voice and rhythms, but with my eyes I see words and sentences and there is for me only one language and that is english.

Chez Stein, chaque mot répété devient ainsi un mot « inauguré », et la répétition (« Beginning again and again »), la figure qui vise à affranchir le texte et le sujet de toute cohérence, celle-là même qui inaugure une forme portée par une voix située hors langue, hors style, hors territoire reconnaissable et canonique : une forme essentiellement « mineure ».

En guise de corollaire à une lecture s'interrogeant sur la concordance entre la typographie expressive et le blanc de la page, autant que sur les liens entre ce qui tient lieu de « tout » et ce qui, paradoxalement, s'affirme comme un vide central, ceci : comment évaluer l'incidence de tels procédés sur la lisibilité de cette prose souvent inarticulable, au graphisme discontinu et au sens analogique déconstruit, subverti ? Dans cet espace qui opère l'interaction du voir et du lire, du percevoir et du comprendre, du lisible et du visible, où le mot devient « signe-image » autant qu'« objet-signé », et l'acte de décryptage, autant un plaisir qu'une torture, la lecture critique est invitée à aller plus loin. Car enfin, si la remise en cause des lois de la représentation picturale et verbale passe par l'emploi

systématique du trou et de la discontinuité, il passe aussi, dans le même temps par l'apparition/disparition d'un sujet scripteur et d'un mode énonciatif – deux traits saillants de la modernité occidentale.

L'imagination dynamique et dynamisante de Stein s'appuie, on l'aura compris, sur la surface du texte jamais plane ni statique et sur la logique interne d'un discours a-dogmatique. Elle transite également par une conception du langage jamais dissociée des autres formes d'art – arts plastiques et théâtraux notamment. Là, le signe est mis en espace et en voix jusqu'à produire des énoncés baroques ainsi qu'une structure de sens imprévisible, une dialectique audacieuse et déconcertante entre les lignes et le point, la surface et l'entropie d'un vortex de mots. Là, dans ce quadrillage géométrique qui rappelle étrangement le territoire américain, dans ces figures tracées, dans cet espace substantiel, s'organise le contraste blanc/noir: c'est un contraste de dessinateur, de graveur expressionniste en quelque sorte puisque blanc et noir ne disposent pas du «murmure indécis des couleurs.» C'est bel et bien ce fait nouveau placé au cœur du cubisme, quand la couleur se voit supplantée par la forme, qui intéresse Stein; c'est bien ce qui guide sa réflexion sur la perception de l'objet extérieur au monde de la toile. C'est autour de ce nouvel «objet de l'art» que s'élabore sa théorie de la représentation, avec, au centre, le «texte tableau» comme lieu qui (se) donne à voir. Tout compte fait, dans son œuvre hantée par la division et le désir de la «composition», le dispositif énonciatif témoigne d'une exploration par le sujet scripteur/«sujet nomade» d'autres lieux habités par le sens ou son envers, d'autres marges qui brisent l'illusion de la vérité sur le monde des êtres et des choses. Avec une belle assurance ou une certaine dose de provocation, c'est selon, Stein érige son œuvre composite qui se veut aussi parcours déambulatoire au pays des signes et mode cryptique qui nous affecte moins par les signifiés qu'il agite que par l'énergie libidinale qu'il dégage.

Inscrite dans la «splendide fêlure» du XX<sup>e</sup> siècle, l'écriture en lisière de la «dame de Fleurus» en exil à Paris relève d'un souci constant du rapport à la norme, à la convention littéraire, au centre, à la composition, autant qu'à la recherche d'un territoire expressif en constant devenir, apte à retourner sans cesse ces paradigmes. Pour autant, cette œuvre ne se réduit pas à un assemblage hétéroclite, opaque et inaccessible au service d'un esprit créateur empêtré dans son narcissisme; le malentendu qui entoure encore Stein aujourd'hui

tourne autour de cette simplification excessive. Disons que malgré des réserves, et – pourquoi pas ? – dans les ratés mêmes de ce mode pulsionnel et jubilatoire, elle nous livre, en guise de viatique, la langue revisitée.

## **Écriture du marginal et genre grotesque : l'exemple de la littérature sudiste**

Marie LIENARD-YETERIAN

Cette étude se propose de présenter les caractéristiques d'un mode artistique et esthétique important dans l'imaginaire du Sud des États-Unis – le grotesque – en tant qu'écriture rebelle, c'est-à-dire en dissension par rapport à la norme. Les procédés stylistiques du grotesque (exagération, distorsion et juxtaposition d'éléments disparates en particulier) l'inscrivent dans la «marge», une marge qui est d'abord esthétique.

Mais cette marge recouvre aussi un espace culturel de contestation car le but du grotesque est d'élaborer une critique sociétale à travers le choc qu'il crée et la vision alternative qu'il offre en conséquence. Ce mode de représentation met en valeur le marginal et l'anormal pour montrer, en creux, le dysfonctionnement du «normal». Il met aussi en scène celui qui a été marginalisé, voire effacé : l'esclave, la femme. Le grotesque, tout en figurant comme mode esthétique important de l'imaginaire sudiste, n'en garde pas moins un statut «rebelle» et offre un mode de critique déconstructionniste. Le concept de «mimicry» théorisé par Homi Bhabha servira de cadre d'analyse pour approcher le type de critique opérée par le grotesque au sein du sociétal.

L'article abordera des exemples précis de la littérature sudiste à partir des œuvres de Thomas Wolfe, William Faulkner, Flannery O'Connor, Eudora Welty, Carson McCullers, Horton Foote et Cormac McCarthy. Quelques illustrations du grotesque sudiste au cinéma seront également prises en compte car Sud littéraire et Sud

filmique forment finalement deux modalités complémentaires du grotesque dans la conscience sudiste et du Sud comme récit en devenir.<sup>1</sup>

## Grotesque et imitation / mimicry

### « *Grotta* », « *Grottesco* » et *Silènes*

L'origine du terme « grotesque » est à considérer : selon la théorie bien connue, le « grotesque » désigne d'abord des figures découvertes à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle qui combinaient animaux et humains ou motifs floraux et humains ; elles formaient des « kaléidoscopes capricieux et fantastiques » selon l'expression d'Anthony Di Renzo, et suscitaient le rire<sup>2</sup>. Elles apparaissaient déformées car elles étaient dessinées à même la paroi concave de la pierre (de la « grotte », *grotta* en italien, d'où *grottesco*). Deux traits distinctifs du grotesque apparaissent d'emblée : alliance de motifs appartenant à des domaines (ou registres) différents et déformation – une déformation qui a parfois recours soit à une exagération soit à une stylisation, mais qui aboutit à une distorsion, une altération du modèle.

On comprend alors le glissement qui s'opère au sein même du grotesque : le terme est par la suite utilisé pour désigner toute altération apportée à un original normé et catégorisé. Les canons – esthétiques, artistiques ou littéraires par exemple – prônent le beau sur le laid, l'harmonieux sur le disharmonieux, l'unité sur la pluralité. Or le grotesque qui a recours à la distorsion, le mélange de tons et de styles, et l'accumulation, introduit de la dissonance – voire de la cacophonie – se situe à la marge / en marge des *diktats* de la norme. Protéiforme, il produit un chaos générique – étant lui-même un mode ou une modalité plutôt qu'un genre avec des conventions. Au contraire, il introduit une rupture au sein des genres et des catégories. En prenant le contre-pied de la norme, le grotesque a pour effet de mettre en demeure la norme dans son statut de norme : sa forme ex-centrique se prolonge en outil critique.

1. Ce que le critique Richard Gray appelle « *writing the South* ». Voir son livre éponyme : *Writing the South : Ideas of an American Region*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

2. « whimsical kaleidoscopes of fantastic figures, neither vegetable, animal nor human, that provoked laughter » in *American Gargoyles : Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1995, p. 1.

L'exemple de Rabelais vient à l'esprit : lorsqu'il compare son œuvre aux boîtes de Silène – dont la laideur ne laisse rien deviner du précieux de leur contenu – il avertit son lecteur. Il l'invite à ne pas se laisser arrêter par le grotesque des personnages – ces géants dont l'outrance fait violence et dégoûte parfois – car le texte comporte des objets précieux. Ces trésors sont les critiques portées sur la société française ainsi que les diverses remises en question de ses institutions et – précisément – de leurs excès ou outrages. Gouvernement, institutions religieuses, système éducatif etc. sont passés au crible de la grossièreté et de la caricature qui en dévoile les déviations et l'a-normalité au-delà des apparences ! Prendre en compte le contenu de la boîte, et non la boîte elle-même – qui n'est qu'un passage obligé, un instrument : tel est le message de notre écrivain du XVI<sup>e</sup> siècle et de ses fameux gargantuas et autres pantagruels.

### *Mimicry*

L'écriture marginale engendrée par le grotesque prend pour pierre d'angle, selon l'image biblique, ce qu'ont rejeté les bâtisseurs : ce qui est évacué par le « beau style » est repris pour devenir le fondement d'une nouvelle écriture. Répétitions, juxtapositions d'éléments disparates, accumulations, catalogues et hyperboles, telles sont les stratégies du style grotesque. Laideur, grosseur, disproportion, déformation, irrégularité : telles sont certaines des caractéristiques de la « galerie » de grotesques, selon l'expression de Fl. O'Connor, en particulier dans les grotesques féminins dont le comportement (et la taille !) forment un contrepoint aux canons sociétaux de la féminité (*ladyhood*) sudiste. Leurs attributs choquent, elles apparaissent comme des curiosités monstrueuses (*freaks*). Comme les *freaks*, elles s'exhibent pour montrer ce qui était caché<sup>3</sup> et même revendiquer ce qui a été opprimé. Elles imitent le comportement masculin, mais avec une différence ; selon l'expression de Homi Bhabha, l'imitation est « presque la même, mais pas tout à fait ».

Le concept de « mimicry » élaboré par Homi Bhabha dans le cadre des études postcoloniales peut justement constituer un apport important pour théoriser le type d'imitation avec une différence

3. Sur le sujet, voir l'ouvrage de Leslie Fiedler, *Freaks : Myths and Images of the Secret Self*, London, Penguin, 1978.

élaborée par le grotesque<sup>4</sup>. Pour Bhabha, en effet, la différence ou l'écart entre modèle et imitation est constitutive du phénomène de l'imitation qui est donc ambivalente. L'ambivalence de l'imitation qui est « presque la même, mais pas tout à fait » produit de l'excès, du glissement. C'est à cause de cet interstice ouvert par l'ambivalence que l'imitation est à la fois « ressemblance et menace ». La menace vient de la « vision double » qui, en révélant l'ambivalence du discours colonial, « perturbe son autorité même »<sup>5</sup>.

Le concept de Bhabha, élaboré à partir de la situation du sujet colonial, offre un outil épistémologique riche pour saisir le mouvement déconstructionniste opéré par le grotesque dans sa position « marginale », en marge. La déconstruction se produit à travers l'imitation avec une différence. C'est dans cet interstice (espace) entre l'imité et l'imitateur, le modèle et sa reproduction, que se situe le jeu (dans tous les sens du terme) du travail culturel effectué par le grotesque. Le grotesque, de par les traits qui le constituent (en particulier l'exagération), serait une imitation à la puissance deux (ou avec le volume fort – « turned up » – selon l'expression de Patricia Yaeger<sup>6</sup>). De plus, la dissonance produit une tonalité autre – la tonalité de l'autre au cœur du même – et introduit la marge de l'inquiétante étrangeté (*the uncanny*) au cœur du centre. L'imitation, alors, loin de se faire obéissante et secondaire, déconstruit ce qui est imité. Mimer pour miner : ce jeu de mot facile indique que la différence, précisément, se situe dans la substitution d'une lettre par une autre : un changement mineur produit un sens nouveau.

On verra donc comment la dissension stylistique recouvre une dissension sociétale selon l'heuristique formulée par O'Connor : « pour les sourds, il faut crier, et pour ceux qui sont presque aveugles,

4. Voir en particulier l'essai « Of Mimicry and Man », in *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 2004, pp. 121-131.

5. ...»the excess or slippage produced by the *ambivalence* of mimicry (almost the same, *but not quite*) does not merely 'rupture' the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a 'partial' presence...mimicry is at once resemblance and menace (...)The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. And it is a double vision that is the result of what I've described as the partial representation/recognition of the colonial object» (*The Location of Culture*, 123 et 126).

6. Voir *Dirt and Desire : Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

il faut dessiner des figures énormes et frappantes»<sup>7</sup>. Comment, en effet, porter l'attention vers la marge autrement que par l'exagération ? Il s'agit de faire signe et interpeller par l'effet de grossissement – porter la contestation en ramenant la marge au centre pour montrer le dysfonctionnement du normal.

## Écriture marginale et marginaux

Le mode grotesque se reconnaît d'abord à son style : il prend comme fondement ce que le « beau style » ou la concision à la Boileau rejette à la marge. Le grotesque est l'écriture de l'excès : phénomènes d'accumulation, catalogues, surabondance d'adverbes, juxtapositions d'images qui s'entrechoquent, ruptures de ton, registre familier et cocasseries langagières en sont les traits distinctifs.

Nous proposons de considérer deux auteurs pourtant jugés canoniques, mais dont la contestation sociétale s'élabore autour du mode grotesque qui inscrit au cœur de leur imaginaire une tension et la dialectique de la marge et du centre. Thomas Wolfe et William Faulkner expriment par leur style la singularité de l'expérience sudiste. Plus largement, ils poussent les limites du langage pour exprimer les paroxysmes de l'existence humaine et de ses aspirations.

### *Thomas Wolfe : l'hystérie de l'écriture*

Robert Penn Warren décrivait le style wolfien comme « hystérique » ; cette « hystérie » se traduit par l'énergie et l'audace des images ; l'épique, le lyrique et le prosaïque s'y mêlent avec bonheur. Dans *L'Ange Exilé (Look Homeward, Angel)*, en particulier, les juxtapositions de différents modes artistiques, les absurdités suggérées par certaines images, les collages d'éléments disparates, et enfin le mélange de poésie et de satire, du mythe et de l'histoire, du naturalisme et du réalisme, aboutissent à un style à « sauts et à gambades » qui entraîne le lecteur dans un kaléidoscope d'impressions – et l'aliènent parfois. Cette écriture rebelle traduit la rébellion du protagoniste principal, Eugène, contre le conformisme

7. « To the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures », *Mystery and Manners: Occasional Prose*, Sally et Robert Fitzgerald, eds., New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p. 34.

et l'étroitesse de la société sudiste. Le grotesque encode sa marginalité. Le côté hétérogène de l'écriture traduit les ruptures de la vie d'Eugène, les incohérences, les décalages entre ses aspirations et son environnement. Des répétitions d'images ponctuent le récit : porte, murs, arbres, ange, maison ou, au contraire, son absence (*homelessness*) constituent autant de motifs qui expriment l'enfermement et le poids du milieu familial et sociétal. Les obsessions des personnages, que ce soit une habitude, le passé, la cupidité, le sens de la propriété, forment d'autres réseaux de répétitions thématiques qui frisent le grotesque dans leur exagération et leur itération compulsives.

Comme chez Rabelais, certains personnages sont créés à partir de catalogues et d'énumérations. Ainsi Eugène existe à travers les images et les personnages qui surgissent dans ses fantasmes, véritables catalogues de rôles et de situations. Les rôles récurrents qu'il se crée incluent ceux de l'amant, de l'homme d'affaires, ou du général. Eugène est comparable au Gargantua rabelaisien dans ses multiples postures et situations, ses fantasmes et ses illusions :

Il revêt l'apparence de mille héros de roman, donnant à ses préférés, sortis de leurs livres, un supplément de vie, portant leur bannière au milieu de la grisaille de la réalité ; il se voyait d'abord en jeune pasteur militant qui, dans son combat contre la misère des taudis, part en batailles contre une église riche de tout, réfractaire à ses idées, mais qui, à l'heure la plus critique, reçoit l'assistance de la ravissante fille du millionnaire-propriétaire de logements ouvriers, et finit par faire triompher la cause des Dieux, celle des pauvres, et la sienne propre » (pp. 106-107).

Il acquiert ainsi des proportions gigantesques : « Je suis Eugène Gant – le conquérant des nations, le maître de la terre, le Siva aux mille formes merveilleuses » (ma traduction) ou bien il se voit effectuer des pas de géant dans un paysage miniature (« It was as if he devoured toy-town distances with a giant's stride », p. 343). Cette taille le rend semblable au *freak* ; il est mal adapté à son environnement, et l'on voit comment le thème de l'aliénation se construit à travers la technique du grotesque.

Eugène échappe au prosaïsme de son existence grâce à son imaginaire littéraire, un assemblage de mots et d'images disparates :

C'est ainsi qu'Eugène, prisonnier de son âme obscure, restait là à contempler un livre à la lueur du feu, tel un étranger au milieu de l'animation d'une auberge. Les portes de sa vie se refermaient sur lui, le séparaient de tout autre horizon, et dans l'air se

créait l'impalpable et vaporeuse substance d'un immense univers imaginaire. Il baignait son âme dans des flots d'images, volant aux étagères leurs trésors illustres, parmi lesquels il trouvait Stanley en Afrique, riche de tous les mystères de la jungle, les pages pleines de combats singuliers, de batailles indigènes, de sagaies qui volent, d'immenses forêts aux racines reptiliennes, de villages aux huttes de chaume, d'objets d'or et d'ivoire ; ou bien les Conférences de Stoddard (...) Les Palais du Vice, ou Le Diable dans la Société (...) grâce à l'étrange chaos de cette galerie de tableaux, un monde reconstitué se développait sous l'emprise méditative de son imagination : les anges déchus et sombres du « Milton » illustré par Doré tournoyaient dans les gouffres de l'Enfer bien au-delà de cette croûte terrestre où s'élèvent et s'effondrent les clochers, les merveilles de la mécanique, les gloires des masses d'armes et des cottes de mailles. Et lorsqu'il songeait au temps où il serait libre d'entrer dans ce monde épique, dont la vie prenait des couleurs plus éclatantes à mesure qu'elle s'éloignait de celle du foyer, des flots de sang, montés de son cœur, venaient lui enflammer le visage » (pp. 87-88).

Ainsi, « géant » comme l'appelle sa mère, Eugène est un personnage qui dé-borde :

Il se voyait remporter des succès napoléoniens dans les batailles qu'il livrait, fondre tel l'éclair, avec son farouche corps d'élite, sur le flanc de l'ennemi ; le prendre au piège, le cerner, le détruire. Il se voyait en jeune patron, avec l'autorité, la réussite, la richesse ; il se voyait en grand avocat tenant tout un tribunal sous le charme de son éloquence – mais toujours, il envisageait son retour de grand voyage, les lauriers décernés par le monde ornant son modeste front. (p. 110)

La profondeur de l'image, si l'on peut dire, prend en compte l'imaginaire historique et mythique à la fois ; elle mêle le réalisme du champ de bataille et le lyrisme du cliché poétique. L'énumération des actions et du catalogue des exploits crée un effet d'accumulation, ébauchant les contours d'un héros carnavalesque et monstrueux, un prodige (*monstrum*).

Ses lectures ramènent Eugène à l'univers du grotesque : « Et en mettant les rayons au pillage, il se laissa couler dans ce moule bizarre de la fiction protestante qui accorde les dons de Dionysos aux loyaux disciples de John Calvin, chez lesquels l'ardeur et la ferveur se confondent, qui abritent leurs richesses derrière les flambeaux des autels, et dont les saintes nitouches surpassent les

courtisanes païennes » (p. 106). La référence au grotesque, là encore, signale le côté hétérogène de la fiction littéraire qu'il consomme. On peut parler d'un véritable processus de « greffe », pour reprendre la terminologie de Derrida, de différents niveaux de réalité qui entrent en collision, viennent se parasiter et créent des ruptures dans un foisonnement désordonné d'images et de références. Considérons ainsi l'exemple suivant où la figure biblique de David se superpose à celle du seigneur médiéval : « Ô, être roi, voir une appétissante fille d'Israël aux larges hanches se baigner sur sa terrasse, et la posséder ; ou bien être le baron sur son rocher, dans son donjon, et exercer le droit du seigneur sur les plus belles de ses vassales, filles et femmes, dans une vaste chambre où hurlent les vents, à la lueur dansante des flammes qui dévorent les longues bûches ? » (p. 111).

Le gigantisme rabelaisien caractéristique du grotesque se décline ainsi en de nombreux motifs : gigantisme de la posture (*persona*) que se crée Eugène, comme on l'a vu, mais aussi dimension géante du paysage ; gigantisme de la narration (qui, en faisant, appel à des registres linguistiques ou référentiels différents, par exemple, s'apparente à une immense toile) et gigantisme de l'expérience décrite. Gigantisme, enfin, du champ de vision qui embrasse simultanément des époques et des continents différents :

Au-delà des collines, la terre s'ouvrait vers d'autres collines, des cités dorées, de grasses prairies, des forêts profondes, et vers la mer. Encore et toujours

Au-delà des collines, il y avait les mines du roi Salomon, les républiques miniature de l'Amérique centrale, et le doux murmure des fontaines dans un patio ; il y avait les toits de Bagdad sous la lune, les petits rideaux grillages de Samarcande, les chameaux de Bithynie au clair de lune, le ranch espagnol du Triple Z, et J.B. Montgomery [...] Le casino de Monte-Carlo et les fortunes qui s'y jouaient ; et l'éternelle Méditerranée bleue, mère des empires, et le premier étage de la Tour Eiffel [...] et une ferme du Devon [...] et les jardins suspendus de Babylone [...] et le lent glissement de la felouque sur le Nil...

Dans un champ de Thrace, la reine Hélène était couchée, et le soleil chamarrait d'or son corps adorable (pp. 188-189).

Le grotesque est renforcé par l'aboutissement du voyage : l'évocation fantastique d'Hélène et de son univers mythique débouche sur l'évocation d'Éliza, « sa mesquinerie acariâtre », et son matérialisme (la liste de ses propriétés et la valeur de ses

possessions)<sup>8</sup>. C'est d'ailleurs la fréquente juxtaposition de passages fantastiques et prosaïques qui crée les ruptures de tonalité caractéristiques du grotesque. Ces décrochages stylistiques offrent de véritables voyages réels ou imaginaires qui s'offrent comme des explorations de divers aspects de la vie humaine : raison, irrationalité, fierté, bigoterie.

Le gigantisme peut d'ailleurs se décliner aussi dans l'hypertrophie d'un détail et en vient à caractériser le personnage. Ainsi la description du juge Webster Tayloe : « Il enleva un instant ses lunettes et observa le ptosis qui lui enflammait l'œil gauche, et la grosse verrue arlequinnesque qui décorait sa joue, juste en dessous » (p. 178). Le visage de Ben est décrit par le biais d'un collage grotesque car il est composé d'éléments disparates : « Le visage de mon frère Ben ressemble à un ivoire un peu jauni, se dit Eugène ; son front haut et blanc est profondément plissé par le rapprochement sévère de ses sourcils, comme chez un vieillard ; sa bouche n'est qu'un trait de couteau, son sourire est un reflet de lumière sur une lame. Son visage est une lame, un couteau, un éclair [...] ses cheveux brillent comme ceux d'un jeune garçon – ils frisent, ils bouclent comme des copeaux » (p. 163) Luke est en proie à une oralité rabelaisienne : « Il débordait d'une vulgarité vigoureuse et stimulante : plus que tout autre, dans la famille, il possédait cette truculence rabelaisienne qui jaillissait en lui avec une force irrésistible, lui inspirant des comparaisons inattendues, des métaphores gargantuesques » (p. 121). De telles poussées verbales créent un effet de carnaval qui renverse les attentes du lecteur, le prend par surprise et l'entraîne dans une danse langagière et imaginaire.

Enfin, gigantisme de l'ambition de certains personnages, ou de leur appétit de vie : Gant est comparable à un Gargantua dans son appétit de nourriture, de boisson et de femmes. Tout aussi gigantesque est sa terreur et ses douleurs physiques, en particulier liées aux rhumatismes et plus tard à son cancer.

Les décrochages de l'imaginaire créent un dédoublement – ce que Bhabha appelle la « vision double » – et constitue cette autre figure du grotesque comme carnavalesque, c'est-à-dire qui offre un renversement, un masque : il y a la réalité et son double carnavalesque, il y a le personnage et son double grotesque, faussaire (*counterfeit*)<sup>9</sup>.

8. Un blanc sur la page indique ce décalage.

9. Eugene est décrit comme « counterfeit of himself » (165).

Le dédoublement de la réalité construit un double ironique, un personnage possible dans un récit possible – on retrouve là encore le concept de *mimicry* de Bhabha. Eugène « reconstruit les histoires » : « À minuit, il était plongé dans les aventures de l'homme qui tuait les ours, brûlait les moulins et faisait la terreur des brigands, dans la vie médiévale des grands chemins et des tavernes, dans le roman du beau et vaillant Gérard, fils du génie, père d'Érasme » (pp. 208-209). L'évocation des « masques grotesques et fantastiques » (p. 154) de Mardi-Gras à la Nouvelle Orléans figure cette stratégie textuelle.

Par ailleurs, les personnages de la pension d'Éliza sont explicitement décrits comme une galerie de monstres de cirques ; Gant dit à Hélène : « Si ça continue, tous les phénomènes de chez Barnum vont se retrouver chez elle ». Les portraits féminins, en particulier, relèvent du mode grotesque (voir les portraits d'Annie, de Mrs. Selbourn, de la veuve, de la femme de Steven, d'Ella, de la mère d'Hugh Barton, de Miss Brown, ou de Lily ; Laura elle-même est décrite comme « irrégulière » (« irregular », p. 355). Or Patricia Yaeger, dans son livre *Dirt and Desire*, a proposé une analyse très convaincante du sens à attribuer à la distorsion du corps féminin, et nous reviendrons sur la sémiotique du géant féminin. Éliza et Hélène se caractérisent par l'excès dans leur comportement, à travers la violence de leurs humeurs ; ainsi Eugène essaie d'échapper à « l'horrible torrent de son venin » (« the horrible torrent of her venom », p. 117). La mémoire même de Éliza est effrayante, comparée à une « grande pieuvre » aveugle mais qui se fraye un chemin inexorablement dans tous les recoins du monde.

Cette dernière image nous amène à aborder une autre caractéristique des images grotesques, celle de la combinaison de traits humain et animal, ou humain et végétal. Ainsi, le chat, la chèvre, le taureau et la poule reviennent fréquemment pour décrire l'humain ; le cerveau humain est même comparé à un faucon (p. 412), la peur s'insinue dans leur cerveau avec la douceur d'un léopard. Les arbres sont quelquefois désignés par le pronom « elle », les cris d'oiseaux comparés à des prunes qui tombent, et les jeunes filles assimilées à des pétales de rose. D'autres fois, il s'agit de combinaisons d'éléments inanimés et animés : « le poisson de son imaginaire », « le marécage de sa lassitude ».

Finalement, le gigantisme des personnages cède le pas à celui de la terre elle-même qui est comparée à une « géante aride »<sup>10</sup>; le gigantisme de la terre fait de la terre américaine le protagoniste d'une épopée :

Il se sentit soudain accablé par le sentiment de l'impermanence de la nation. La terre seule demeurerait. – L'immense terre américaine, portant sur sa formidable poitrine un monde dérisoire et branlant. La terre seule demeurerait – terre de grandeur et d'exception sans un seul fantôme pour la hanter (...) Nos sens se sont nourris de cette terre colossale ; notre cœur a appris à battre au rythme grandiose de cette Amérique que nous pouvons quitter, mais jamais oublier ni perdre (...) Et la vieille fièvre nous reprenait – la terrible et sourde fièvre qui hante et ronge les Américains, celle qui fait de nous des exilés dans notre pays et des étrangers partout ailleurs (p. 400).

Eugène, alors, devient le porte-parole de l'expérience américaine, le chantre d'une ode à l'Amérique : « Et tout à coup, tandis qu'il regardait clignoter joyeusement les lumières de la ville, leur message de chaleur et de vie de la ruche humaine mit en lui une sourde faim de mots et de visages » (p. 546).

En résumé, donc, le style wolfien offre un commentaire sur le thème de l'existence et de la solitude à travers une épopée du gigantisme, et reprend l'idée chère à Rabelais de la taille du corps humain comme signifiant des prétentions humaines. À travers le chaos créé par l'hystérie du style, c'est la satire sociale qui est mise en scène et se déploie dans le théâtre du grotesque, avec ses artifices, ses masques, ses accessoires. Cet outil critique et pédagogique mis en œuvre à travers l'excès, l'hyperbole et le gigantesque, construit une cosmogonie américaine, et propose la version wolfienne de la rhapsodie whitmanienne car, comme le dit Wolfe, « Nous, les Américains, nous nous devons de peindre la vie comme elle est, pleine et profonde <sup>11</sup>. »

### *William Faulkner et ses grotesqueries*

Le nom de Faulkner est en général plutôt rattaché à l'imaginaire gothique. L'univers ténébreux et déchu de sa fiction, la place du

10. « The great body of the State lay like a barren giant below the leaden reek of the skies » (343).

11. « We [Americans] must depict life as it is, full and deep ».

conflit entre le bien et le mal, la récurrence de lieux gothiques (maisons, cimetières), placent certaines de ses œuvres dans la « formule » du genre gothique. Mais d'autres aspects de sa fiction, en particulier au niveau du style, l'inscrivent aussi dans l'univers du grotesque. Ainsi, son écriture secrète excès, hyperboles, accumulations, juxtapositions, et créations langagières (les « mots porte-manteaux », c'est-à-dire des néologismes créés par juxtapositions de termes) qui constituent autant d'outils grotesques. La longueur des phrases peut en fournir une autre illustration. Un tel « bourgeonnement », selon l'image parfois employée pour décrire la prolixité faulknérienne, aboutit à une anomalie qui marginalise l'écriture, la rendant opaque ou la poussant à la limite du lisible. L'écriture offre ainsi une résistance à son déchiffrement et rend l'entreprise de lecture difficile et périlleuse ; elle se rebelle contre un sens trop vite donné et contre son instrumentalisation au service du seul « plaisir de l'intrigue »<sup>12</sup>. Enchevêtrement de pensées et entrecroisement de mots : telles sont les armes du style faulknérien qui place résolument dans la marge et voile pour découvrir ce qui est caché : dans ce cas, il s'agit de révéler le dysfonctionnement d'une société empêtrée et enlisée dans son passé – un passé ténébreux et destructeur où s'engouffrent le présent et le futur.

Comme chez Wolfe, on retrouve les procédés de juxtaposition d'images incongrues les unes par rapport aux autres, et affublées, pourrait-on dire, de connotations très différentes. Dans le passage suivant, tiré de *Tandis que j'agonise (As I Lay Dying)*, on trouve ainsi « mots », « araignées », « coups de trique » réunis dans un même développement. Cet extrait illustre aussi une forme de l'hyperbole faulknérienne (de son « bourgeonnement ») qui consiste à rajouter une préposition après un verbe alors qu'elle n'est pas nécessaire ; une rupture est ainsi introduite et la phrase est laissée en suspens. Cet effet, non rendu par la traduction française, relève du grotesque qui « déforme » la syntaxe normale :

C'est alors que je [Addie] ai compris que les mots ne servent pas à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer [« That was when I learned that words are no good ; that words dont ever fit even what they are trying to say AT »<sup>13</sup>]. Quand il [Cash] fut né, j'ai compris que le mot maternite avait été inventé par quelqu'un qui avait besoin d'un mot pour ça, parce que ceux qui ont des enfants ne se soucient pas qu'il y ait un mot ou non [...]. J'ai

12. Selon l'expression de Peter Brooks dans *Reading for the Plot*.

13. *As I Lay Dying*, New York, Vintage International, 1990, p. 171.

compris que ça n'avait rien à voir avec leurs nez sales, mais que c'était parce qu'il fallait qu'on se serve les uns les autres par les mots, comme des araignées qui, pendues par leurs bouches à une poutre, se balancent dans le vide, tournent sans jamais rien toucher, et que seuls les coups de trique pouvaient faire couler, comme un ruisseau unique, mon sang avec leur sang. (I, p. 1011)

Dans *Le Bruit et la fureur* (*The Sound and The Fury*), l'absence de ponctuation supprime l'organisation et la hiérarchisation de l'information propre au discours normé. Ainsi ce passage tiré de la section Quentin :

Je [Quentin] ne me retournai pas les petites grenouilles ne se souciaient pas de moi la lumière grise comme de la mousse dans les arbres tombait en bruine et pourtant il ne pleuvait pas au bout d'un instant je pus sentir de nouveau le chèvrefeuille je pouvais voir la lumière sur l'horloge du tribunal et la lueur de la ville de la place sur le ciel et les saules noirs le long du cours d'eau et la lumière aux fenêtres de maman la lumière qui brûlait encore dans la chambre de Benjy et je me baissai pour franchir la clôture je traversai le pré en courant dans l'herbe grise parmi les grillons le chèvrefeuille sentait plus fort toujours plus fort et l'odeur de l'eau puis je vis l'eau couleur de chèvrefeuille gris et je me couchai sur la rive. (vol I, p. 485).

La juxtaposition des éléments imite le mouvement de la vision et le traitement des entités qu'elle choisit par le flux de la conscience.

Dans *Si je t'oublie Jérusalem* (*If I forget Thee Jerusalem*), le style charrie, telles les alluvions du grand fleuve, images et mots divers : « il [le forçat] la [la vague] vit ourlée, créée d'épaves, arbres, débris, cadavres d'animaux comme autant de fétus de paille [...] le canoë s'enlevait, selon le vieux mode familier, sur une lame ou s'entrechoquaient arbres, maisons, ponts et clôtures » (vol.III, p. 127). Des associations surgissent, et le lecteur est ballotté au gré de leurs courants syntaxiques ou sémantiques :

Il [le bruit d'une eau délibérée, irrésistible et monstrueusement agitée] semblait être partout, augmentant et diminuant ; c'était comme un fantôme caché dans le brouillard, tantôt à plusieurs milles, tantôt si près que le canot menaçait de s'y engouffrer l'instant d'après ; puis soudain, au moment précis où il avait l'impression (tout son corps fatigué était prêt à bondir, à hurler) de lancer son canot en plein dedans, avec la pagaie inachevée qui pesait bien vingt-cinq livres, de la couleur et de la texture d'une brique noire de suie comme si des castors l'avaient grignotée et détachée d'une

vieille cheminée, il fit virer frénétiquement le bateau pour se retrouver avec le bruit en plein devant lui. (vol. III, p. 170)

Un autre trait de l'écriture faulknérienne est l'insertion de longues parenthèses. Cette modalité stylistique relève du grotesque pour les raisons suivantes : les développements entre parenthèses opèrent déchirures et ruptures dans la trame principale, et créent une sorte de chaos de sens ; ils dérangent la hiérarchie du récit car soudain il y a focalisation sur un détail, qui est exagéré comme sous l'effet d'une loupe grossissante. Le chapitre VII d'*Absalon, Absalon!* (*Absalom, Absalom!*) en comporte de nombreux exemples frappants :

Il [Sutpen] n'en dit pas davantage jusqu'à ce qu'ils eussent fini de manger, demeurant assis à fumer tandis que les nègres et les chiens (on dut écarter de force les chiens du pied de l'arbre, mais surtout de la perche où étaient attachées les bretelles de l'architecte, comme si cette perche eut été non seulement le dernier objet que l'architecte avait touché mais celui qui l'avait fait vibrer de joie quand il avait vu cette autre chance lui échapper, et ainsi ce n'était pas seulement l'homme mais la joie que les chiens flairaient et qui les rendait furieux) fouillaient de tous côtés, s'éloignant de plus en plus jusqu'à ce que juste avant le coucher du soleil l'un des nègres lance un appel et qu'il dise (depuis un bon moment il n'avait pas ouvert la bouche, dit grand-père, il était étendu, appuyé sur un coude, avec ses belles bottes [la parenthèse se poursuit pendant plus de 20 lignes] – qu'il dise : « Nous y voilà », et il se leva et tout le monde parti et l'on découvrit l'endroit où l'architecte était redescendu à terre avec une avance de près de trois heures. (III, p. 816-817)

Dans la fameuse scène où Miss Rosa s'apprête à monter l'escalier pour voir Henry, mais en est empêchée par Clytie, les pensées mises en scènes s'entrechoquent ; réactions épidermiques, souvenirs et aphorismes se mêlent dans la logique chère à Edgar Allan Poe, celle de « l'arabesque »<sup>14</sup>, ces motifs disparates faits de traits humains et animaux :

Le visage m'arrêtant net (non pas mon corps : il avançait toujours, continuait de courir ; mais moi, moi-même cette existence profonde ou que nous menons, ou le mouvement des membres n'en est qu'un maladroit et tardif accompagnement comme celui d'autant d'instrument inutile joue sans et sans habileté à contretemps de la mélodie) dans ce vestibule dépouillé avec son escalier nu (ce tapis-la aussi était parti) montant au corridor ténébreux du premier étage, où

14. Le titre de son recueil de nouvelles est d'ailleurs *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

résonnait un écho qui n'était pas celui de mes paroles, mais plutôt celui de l'aurait-pu-être irrévocablement perdu qui hante toutes les maisons, tous les murs clos élevés par des mains humaines, non pour s'abriter, ou pour avoir chaud, mais pour cacher aux yeux et aux regards curieux du monde les noires vicissitudes des antiques et jeunes illusions de l'orgueil, de l'espérance et de l'ambition (oui, et de l'amour également). «Judith! dis-je. Judith!» (volume II, p. 725)

Les kaléidoscopes d'images et d'impressions, avec leurs chocs et leurs collisions, et soudains gros plan sur une impression, un détail, une émotion, un cri, s'élaborent dans un interstice qui est fait d'immobilité (du fil de l'intrigue principale) et du mouvement anarchique et désordonné causé par le flot de mots et de tonalités : regrets, invectives, imprécations et lamentations se lient et se délient, s'interpellent et se repoussent.

Les *grotesqueries* faulknériennes ne sont pas que stylistiques. L'œuvre faulknérienne, si elle n'offre pas une galerie de grotesques comparable à la diversité et au pittoresque de ceux de Flannery O'Connor, met tout de même en scène quelques protagonistes qui s'apparentent aux *freaks*. Que ce soit Joe Christmas et son impossible identité, Temple et son milieu de gangsters, Rosa et sa «jeunesse stérile», les Bundren et leur projet fou, Quentin Compson et son idéalisme solipsistique, sans oublier Benjy et son handicap mental, les grotesques faulknériens ressemblent à ceux de Sherwood Anderson.

Ceci, bien sûr, n'est pas une coïncidence : Anderson est l'un des premiers à avoir encouragé Faulkner à poursuivre sur la voie de la création littéraire, et Faulkner appréciait son œuvre. Les grotesques faulknériens ne se caractérisent pas par des déformations physiques mais plutôt des bizarreries psychologiques, des obsessions qui déforment leur perception de la réalité et altèrent leur comportement. Ils se marginalisent et sont marginalisés ; cette mise à l'écart – volontaire ou forcée – est figurée par des espaces : grange, placard, chambre, grenier, forment tout autant de cachettes et de retraites. Ils apparaissent «en marge de» (société, famille, communauté, et même santé d'esprit, santé physique), déambulant dans les coulisses du théâtre faulknérien et les enchevêtrements de ses intrigues.

C'est en particulier par leur côté obsessionnel que Quentin Compson, Joe Christmas et le forçat ont quelque chose de/du grotesque : Quentin est obsédé par le temps qui passe d'une part et par la virginité de sa sœur d'autre part ; Joe Christmas est obsédé par

sa dualité identitaire et culturelle : il n'arrive pas à se situer dans la culture noire et dans la culture blanche ; le forçat est obsédé par la mission à accomplir, le retour au pénitencier et son « confort » de pensée et de vie. Enfin le personnage de Popeye – au voyeurisme exacerbé, comme son nom l'indique – dé-borde. Sa perversité fait de lui un monstre. Mais sa particularité est que c'est lui qui expose les autres au regard destructeur, et non pas qui s'y expose : il ne subit pas le regard qui violente et viole mais l'orchestre.

Quant à Benjy, il est marginalisé par sa maladie mentale et sa perception : détachée de toute cohérence chronologique et linéaire, par exemple, elle met en valeur l'intrusion du grotesque au cœur du temps et de l'espace. La « section Benjy », crée une dissonance par rapport aux trois autres points de vue du roman (Quentin, Jason, Dilsey) et constitue un véritable ex-centrement. La vision du marginal introduit une autre dimension du temps, peut-être celle de la « décapotable conduite à l'envers » selon l'heureuse formule de Sartre.

Quelques scènes, enfin, relèvent tout simplement d'une mise en scène grotesque : ainsi les Bundren traversant la rivière avec le cercueil dans *Tandis que j'agonise* où la mort est carnalisée, ou Benjy tournant à contresens sur la place de Jefferson, autour de la statue du soldat confédéré, dans un « à -rebours », dirait Huysmans, symbolique du retournement (le charivari du carnaval) qu'il opère sur la réalité.

À la transgression de la forme répond la transgression du fond c'est-à-dire de la portée sociétale d'une telle écriture dont le fonctionnement repose sur une dissension par rapport à la norme : l'imaginaire du grotesque sert de véhicule à la remise en cause systématique du centre par la marge. C'est ce que nous proposons maintenant de considérer davantage en partant de l'analyse d'un écrivain qui a excellé dans le grotesque, à la fois stylistique et thématique.

### *Flannery O'Connor et le grotesque parabolique*

Lorsque l'on parle du grotesque sudiste, on pense immédiatement à Flannery O'Connor qui a à la fois théorisé et pratiqué le grotesque. O'Connor voyait dans sa région natale de la Georgie un terreau favorable pour le grotesque qu'elle considérait même comme un trait distinctif du Sud.

Sa position de marginale – catholique dans un Sud essentiellement protestant – n’est peut-être pas étrangère à sa sensibilité. Par ailleurs, sa maladie l’a marginalisée en lui imposant une vie de recluse. Elle a trouvé dans le grotesque une forme particulière d’expression pour sa vision de l’humanité – une humanité qui, pour elle, est déçue sans la grâce divine. En mettant en scène des protagonistes aux traits grotesques (on pourrait même dire qu’ils en portent les stigmates !), elle propose sa version de la conception pascalienne de la misère sans Dieu.

L’œuvre de Flannery O’Connor fournit un chemin propice pour découvrir l’univers du grotesque. On reproche souvent à l’imaginaire o’connorien d’exalter la cruauté et la mort. Mais la dureté des portraits et des situations que l’écrivain propose ne sont qu’un moyen vers une fin. O’Connor grossit le trait pour mettre le lecteur au pied du mur, en quelque sorte : il est forcé de réaliser l’imperfection et l’arrogance humaine. Cet orgueil se heurte à une situation extrême (la mort, parfois) qui ouvre le cœur de l’homme à la grâce divine : la conversion est là, en creux, souvent, suggérée plutôt que décrite. O’Connor privilégie donc l’incongru, en particulier la rencontre insolite de la faiblesse humaine avec la force de son destin.

Le grotesque est donc l’instrument de cette exploration presque théologique du sens de la vie humaine, avec ses épreuves, échecs, revirements et « accidents » de parcours ; la nouvelle « A Good Man is Hard to Find » met d’ailleurs en scène de façon littérale cet *accident* de la vie (de la route) qui produit un retournement et une *con/version* – une *tour vers* autre chose, une épiphanie qui fait passer de la cécité à la vision. Pour O’Connor, ainsi qu’elle l’a expliqué à maintes reprises, et en particulier dans son essai « De quelques traits du grotesque dans la création littéraire du Sud »<sup>15</sup>, le grotesque permet de traiter de façon nouvelle une situation nouvelle, qui ne se présenterait pas dans l’expérience « ordinaire » d’un individu « ordinaire » : il choque et suscite une réaction. Ainsi le grotesque a un but didactique et contribue à faire des nouvelles de véritables paraboles.<sup>16</sup>

Les grotesques d’O’Connor se caractérisent par un aspect physique qui allie traits floraux ou animaux à l’humain. Par exemple, la tête de Ruby dans « The Geranium » est comparée à un légume qui se balance, et ses cheveux à des saucisses ; dans « The Displaced

15. « Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction », in *Mystery and Manners : Occasional Prose*, Sally et Robert Fitzgerald, édés., New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, pp. 36-50.

16. Sur ce sujet, voir mon article « Flannery O’Connor : la nouvelle comme parabole », *Études* 4025 (mai 2005), 657-666.

Person», Mrs. Guizac ressemble à une cacahuète, Mrs. Shortley à une buse, une géante à la confiance pareille à celle d'une montagne, et les sourcils de Mrs. McIntyre sont comparés à des pattes d'araignée, longues et fines ; Mrs Freedman a parfois une expression aussi lourde et déterminée que celle d'un « camion », le ventre des Mrs Pritchard comporte plusieurs « rayons » et Mrs Lucynell est comme un « poteau de bois ». Les comparaisons, on le voit, transforment les personnages en monstres.

L'incongru, que ce soit celui des situations ou des images, occupe donc une place centrale. Or il s'agit d'une modalité importante du grotesque, dont l'un des ressorts narratifs puissant est de déjouer les attentes, de défaire l'habitude par l'inattendu, d'introduire du décalage. Une des plus convaincantes illustrations de cette économie du grotesque se trouve dans la nouvelle « A Late Encounter with the Enemy ». Le protagoniste principal, un général vénéré comme la précieuse relique d'un passé dont les sudistes ne peuvent se détacher, se révèle être un « faux » (*fake / counterfeit*): il n'a jamais été général, préfère les défilés et les jolies filles à l'Histoire dont il est censé faire mémoire. Il traite avec désinvolture l'honneur, la gravité, voire le sublime, qu'il devrait représenter. La nouvelle se clôt sur l'image du cadavre du général devant le distributeur de Coca Cola dans un contrepoint qui donne à voir le traitement du passé par la conscience collective. À travers cette rencontre insolite, le général est assimilé à cette boisson. Finalement, une icône en remplace une autre ; certains éléments du passé sont consommés (instrumentalisés) puis marginalisés (mis de côté) : le passé même est consommable, jetable.

## L'écriture du/de la marginal(e): quelques grotesques

### *Le gargantua féminin :*

#### *Eudora Welty, Carson McCullers et Alice Walker*

Comme on l'a vu précédemment, l'un des outils caractéristiques du grotesque est le gigantisme, que ce soit au niveau stylistique, ou au niveau des personnages créés, voire du décor, comme chez Woolfe, où la terre même atteint des proportions gigantesques.

Toutefois, si l'on examine le corpus de géants, on constate que ce sont surtout les personnages féminins qui sont frappés de gigantisme, comme chez Wolfe et O'Connor. Certains auteurs féminins sudistes, en particulier Eudora Welty, Carson McCullers et

Alice Walker, accordent aux grotesques féminins une place très importante dans leur œuvre. Le gargantua féminin, de par ses proportions, prend le centre d'assaut et brandit la vérité sociale dont il est porteur depuis la marge.

Il nous faut bien sûr considérer la place de la femme sudiste (blanche) dans la société pour mesurer la critique revendiquée par ces auteures à travers la mise en scène d'un tel protagoniste. La représentation normative de la femme, soumise aux canons de beauté, reprend l'emprise des codes de *ladyhood* qui dictent le comportement de la « belle du Sud » (*Southern Belle*) dans l'imaginaire sudiste. Or, le gargantua féminin prend le contre-pied de ces canons : disproportionné, énorme, il occupe beaucoup de place et fait irruption sur la page, selon l'image de Patricia Yaeger (*marching upon the page*). Cette entrée fracassante signifie une revendication de pouvoir ; la géante « fait monter le volume », selon une autre image de Yaeger, elle fait exploser les conventions. Par ailleurs, en exhibant le laid et le disharmonieux, elle parle d'un désir de récréation et de renouvellement – de renouveau.<sup>17</sup>

Il nous faut aussi considérer la place du corps dans la société sudiste, et du corps féminin en particulier, qui est très étroitement contrôlé : le corps est l'extension symbolique de la sudité blanche, un instrument de pouvoir et de terreur. On se rappelle la place du lynchage qui, à partir du supplice du corps, tournait le pouvoir en spectacle. Le système de ségrégation ne visait pas à autre chose qu'à la séparation des corps<sup>18</sup>. Le corps de la femme noire était instrumentalisé au service de la (re)production, et celui de la femme blanche subissait d'autres *diktats* ; il était le signe de la pureté blanche, sa condition et sa raison d'être. Il est d'ailleurs souvent associé au cadre du déploiement de son jeu – la plantation – le théâtre où se jouait la comédie humaine à la sudiste. Le corps féminin, qu'il fut blanc et noir, pouvait subir la même violence (celle du conjoint, celle du maître).

Il n'est donc pas surprenant que le grotesque caractérise d'abord la représentation du corps féminin – à la fois pour en dénoncer le traitement et revendiquer une autre place à ce corps et au féminin dont il est le signe.

17. James Canon, écrivain d'origine colombienne qui vit à New York, exploite avec brio cette veine du grotesque dans son roman *Dans la ville des veuves intrépides*, Paris, Belfond, 2008, traduit de l'anglais par Robert Davreu. Titre original : *Tales From the Town of Widows*, New York, HarperCollins Publishers, 2007.

18. Sur le sujet, voir en particulier Nicholas Lehman, *The Promised Land : The Great Black Migration and How It Changed America*, New York, Vintage Books, 1992.

Pour Welty, le grotesque est un « truc » (*device*) qui permet de montrer le caractère des personnages à travers leurs caractéristiques physiques.<sup>19</sup> Elle revisite les représentations de la féminité et sa définition même en offrant des portraits parfois carnavalesques de « belles » sudistes, comme dans la nouvelle « Lily Draw and the Three Ladies » où les rapprochements avec les animaux sont nombreux. Mais l'un des personnages de géante le plus frappant se trouve dans la nouvelle « A Memory ». Deux formes de gigantisme, dans un effet de dédoublement, sont mises en scène dans deux personnages qui fonctionnent comme des contrepoints l'une de l'autre : l'une est géante par la taille, l'autre par un comportement qui défie les bienséances sociétales.<sup>20</sup> Il s'agit, à travers ces nouveaux paramètres du féminin, d'exprimer ce qui a été marginalisé ou réprimé. On pourrait voir la « violence » (*fierceness*) du geste ou du mouvement, et le rire « long et répétitif » (*a slow, repetitious sound*) comme un éclat du rire de la Méduse cher à Hélène Cixous, c'est-à-dire une forme de revendication de l'expression d'un féminin dans tous ses états.

Pour McCullers, le grotesque sert à exprimer, comme chez O'Connor, une faiblesse humaine, en particulier une incapacité à aimer. Elle explique dans son essai « The Flowering Dream: Notes on Writing » publié dans son recueil *The Mortgaged Heart*: « L'isolement spirituel inspire la plupart de mes thèmes... L'amour, et surtout l'amour d'une personne qui est incapable d'y répondre ou de le recevoir, est au cœur de mes figures grotesques – des gens dont l'incapacité physique est le symbole de leur incapacité à donner ou recevoir de l'amour »<sup>21</sup>. Elle précise par ailleurs l'économie du grotesque telle qu'elle la conçoit: « La technique est la suivante : il

19. « In those early stories [*A Curtain of Green* et *The Wide Net*] I'm sure I needed the device of what you call the "grotesque". That is, I hoped to differentiate characters by their physical qualities as a way of showing what they were like inside it – it seemed to me then the most direct way to do it », *Conversations with Eudora Welty*, Peggy Whitman Preshaw, éd., New York, Pocket Books, 1984, p. 93.

20. Pour plus de détails sur l'analyse des caractéristiques des grotesques de Welty, voir mon article « Le Gargatua sudiste (féminin): Poétique d'un grotesque politique » dans *L'Écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise*, dirs. Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour, Nanterre, Presses Université Paris X-Nanterre, 2007, pp. 323-324, et mon article « The Female Grotesque: opening up/mapping out a new space in the southern imagination », qui sortira dans *L'espace au féminin: femmes écrivaines du Sud*, Brigitte Zaugg et Gerald Preher édés., Metz, Presses Universitaires de Metz, 2010 (sous presse).

21. Ma traduction. « Spiritual isolation is at the basis of most of my themes... Love, and especially love of a person who is incapable of returning or receiving it, is at the heart of my selection of grotesque figures to write about – about people whose

s'agit de juxtaposer le tragique et l'humoristique, le grand et le banal, le sacré et le paillard, l'âme humaine et le détail matériel »<sup>22</sup>. Son personnage le plus connu est Miss Amelia dans *La Ballade du café triste* (*The Ballad of the Sad Café*). Elle est grande et a les manières d'un homme ; elle se plaît à exercer ses muscles et jouer du biceps. Elle boxe et s'entraîne chaque jour, y compris sur son mari. Son comportement la marginalise et elle n'a pas d'ami. Son portrait prend, bien sûr, le contre-pied de la féminité sudiste, et de la soumission de la femme à l'ordre patriarcal. Son exagération frôle la caricature, mais, là encore, elle *imite*, c'est-à-dire reproduit, avec une différence qui met en valeur, la violence interpersonnelle de la société sudiste.

Dans le cas d'Alice Walker et de son personnage Meridian, en particulier, il s'agit en plus de réclamer une visibilité dans une société qui vous a effacée, au-delà d'une « institution particulière » (*peculiar institution*), le nom donné à l'esclavage, qui vous a réduite à rien<sup>23</sup>.

### ***Le forçat : William Faulkner, Horton Foote et les frères Coen***

Une autre figure de la marginalité grotesque est celle du forçat qui décline ce que l'on appelle l'héritage de l'esclavage (*legacy of slavery*) dans l'imaginaire sudiste. Comme le géant féminin, il est porteur d'un message de la marge vers le centre. Le forçat est un marginal : il est marginalisé par son crime, il se rebelle contre la norme (loi), qu'elle soit morale, religieuse ou sociale ; il représente une forme de dissension. Ayant rompu le contrat social, il se trouve rejeté, mis de côté (dans la prison). Mais il représente aussi une forme d'esclavage ; non seulement il perd la liberté, mais aussi il est condamné à un travail qui l'aliène et dont il ne tire aucun fruit. Il est privé de toute forme de « vouloir/pouvoir » (*agency*). Comme le

---

physical incapacity is a symbol of their spiritual incapacity to love or receive love – their spiritual isolation» (*Mortgaged Heart*, 274).

22. Ma traduction. «The technique briefly is this: a bold and outwardly juxtaposition of the tragic with the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail» (*Mortgaged Heart*, 252).

23. Sur Walker, voir mon article «Le Gargatua sudiste (féminin): Poétique d'un grotesque politique» dans *L'Écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise*, Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour, eds., Nanterre, Presses Université Paris X-Nanterre, 2007, pp. 311-326.

gargantua féminin, le forçat a un « potentiel grotesque » qui le place aussi à l'intersection du comique et du terrifiant.

Plusieurs auteurs ou cinéastes ont exploité le potentiel symbolique de cette figure. Il apparaît par exemple chez William Faulkner dans l'une des parties qui constitue *Si je t'oublie Jérusalem* intitulée « Vieux père » (« Old Man »), et chez Horton Foote qui a adapté pour le théâtre et la TV l'œuvre de Faulkner sous le titre *Old Man*. Les frères Coen ont repris cette figure dans leur fameux film *O Brother*. Chez Faulkner comme chez Foote, le forçat est le jouet de ce que Faulkner appelle le « farceur cosmique » (*the cosmic joker*). « Old Man » met en scène un forçat envoyé en mission de sauvetage pendant la grande inondation du Mississippi en 1927. Loin d'en profiter pour s'échapper, le forçat est obsédé par cette mission à accomplir et le retour au pénitencier. Toute son énergie vise à essayer de retrouver le chemin de sa prison. Lorsqu'il y parvient, loin d'être récompensé pour ses efforts, il est gratifié d'une peine supplémentaire de 10 ans... qu'il accepte avec docilité.

Les tribulations du forçat sur l'eau – au-delà de leurs dimensions anti-épiques (*mock epic*) – ont une tonalité irréaliste ; chaque fois qu'il veut se rendre, il est rejeté. Pour lui, la quête du Graal c'est de retrouver la captivité, non de jouir de la liberté. L'accomplissement de la mission bloque toute autre forme de pensée. Il est incapable de s'affranchir de sa vie passée, et ne rêve que de retrouver sa mule et son lit au pénitencier. La captivité a fait de lui un être sans désir, sans destin, condamné à être ballotté au gré des courants du Mississippi ou de la volonté de l'institution pénitentiaire. Il n'a pas de nom : il est seulement « le grand forçat » (*the tall convict*), réduit à une caractéristique physique. Pas de nom, pas d'identité. L'exagération et la stylisation visent à montrer le côté destructeur de la captivité, du travail forcé qui réduit l'homme à n'être plus qu'un corps agissant (qui rame, qui lutte contre le courant) et non plus pensant et désirant.

Si les forçats des frères Coen cherchent la liberté (ils s'évadent), ils n'en sont pas moins récupérés par d'autres forces de pouvoir et instrumentalisés de nouveau (exploitation économique, politique, idéologique). À travers eux, c'est le petit blanc qui est évoqué : comme l'esclave, il porte les chaînes de la servitude et se retrouve prisonnier des codes politiques ou économiques dominants. La présentation résolument exagérée et outrancière des personnages et des situations, rebelle à tout cadre réaliste, amuse, mais dérange aussi. L'intertextualité avec l'épopée homérique constitue une forme de *caveat* : loin d'être seulement ironique, comme les critiques

le présentent souvent, ce parallèle avec Homère souligne le sérieux des personnages et la gravité du projet filmique. Le comique n'est décidément qu'un masque.

En proposant d'imiter la structure de *l'Odyssee*, l'épopée grotesque est transformée, offre la vision double dont parle Bhabha. Exagérations, scènes cocasses, anti-héros, traitement caricatural de certaines figures (le chanteur de blues Robert Johnson par exemple) ou moments de l'histoire sudiste (le KKK et ses lynchages, du renouveau religieux [avec le baptême dans l'eau]), des manœuvres des politiciens et des « machines politiques » constituent autant de chapitre homériques sinon homériens. Le traitement carnavalesque d'éléments très sérieux de la sudité par les frères Coen offre une imitation qui là encore montre le dysfonctionnement de la société sudiste.

## Inursions du grotesque dans le cinéma/l'écriture filmique

Comme on le voit à partir du traitement de la figure du forçat par les frères Coen, les possibilités du grotesque littéraire peuvent être transposées au cinéma pour devenir une véritable écriture avec des procédés comparables à ceux évoqués précédemment ; le langage filmique, avec les plans, les montages, les cadrages, a développé son propre vocabulaire grotesque.

Un exemple intéressant est celui de *Midnight in the Garden of Good and Evil*. Le film de Clint Eastwood n'est pas une simple adaptation du livre éponyme de John Berendt ; à partir d'un même matériau (Savannah, un meurtre, un procès, des habitants haut en couleur), Eastwood et son scénariste texan John Hancock replacent les éléments observés par le nordiste dans l'imaginaire sudiste, en particulier à travers la place donnée au surnaturel, au gothique et au grotesque<sup>24</sup>. Une des séquences les plus mémorables du film est le *Debutante Ball* donné par une Fraternité noire extrêmement distinguée dont le code vestimentaire et l'étiquette imitent celui de la société blanche riche ; l'un des organisateurs ne se vante-t-il pas que « maintenant ils font même mieux que les Blancs ». La séquence évoque le *minstrel show*, ces spectacles joués par des Blancs (dont

24. Pour une analyse détaillée de ce travail de Eastwood et Hancock, voir mon article « Midnight in the Garden of Good and Evil : Parcours et détours du Sud », in *RFEA* 120, mai 2009.

le visage était peint en noir, d'où le nom *Black Face*) pour mettre en scène la vie des esclaves dans les plantations. Dans le film, il s'agit d'un renversement du *minstrel show* : ici ce sont les Noirs qui jouent le rôle des Blancs – qui jouent à « être blancs ». Mais dans les deux cas l'imitation – on joue à être comme un autre/on joue un autre mais en étant soi – remet en question la réalité imitée. Le processus d'imitation s'exhibe comme *jeu* (on *joue* un rôle) et de ce *jeu* (*interstice*) surgit une différence qui dévoile la réalité imitée : son artificialité, son conformisme, sa force d'oppression en tant que puissance conformisante, son code à observer pour « appartenir », « être accepté » ou ne pas l'être. L'imitation donne à voir la violence des normes sociétales qui reposent sur une amnésie du passé, des bonnes manières sudistes (*gentility*) qui effacent la violence réelle. L'harmonie blanc/noir (couleur des vêtements) déployée dans le pas de la danse dénonce ce que certains appellent le « mythe du Sud bi-racial » dans une société qui consacre la séparation de ces couleurs.<sup>25</sup> La juxtaposition de l'air du Beau Danube Bleu et de l'entrée remarquée de Lady Chablis (le travesti noir, revêtu d'une robe bleue à paillette...) offre un contrepoint au processus de déconstruction opérée par l'évocation du *minstrel show* : la musique opère la même intrusion – détone – que la robe bleue dans le code vestimentaire. Mais il s'agit d'effectuer le bon pas de danse, de jouer la bonne musique, d'effacer sa culture d'origine et de gommer l'héritage des ancêtres et, surtout, selon l'injonction du journaliste new-yorkais à Lady Chablis, de « bien se comporter » (*behave yourself!*), pour « en être » (*to belong*). Jouer certains rôles – des rôles aliénants – pour être accepté : telle est la réalité que l'imitation/mimicry fait entrevoir.

Or Lady Chablis dérange, elle réveille, elle tire de la léthargie ; avec elle, la musique change, le corps se libère, le pas de danse évolue. Derrière l'exagération grotesque surgit le rappel de la différence. Comme elle le dit gaïement, elle veut « troubler la paix » (*disturb the peace*), la fausse paix qui recouvre tant de conflits et de violence.

25. Voir en particulier l'article de Charles Reagan Wilson « The Myth of the Biracial South », *The Southern State of Mind*, Jan Norby Gretlund, éd., Columbia, University of South Carolina Press, 1999, pp. 3-22.

## Conclusion

Une des questions que soulève la littérature sudiste est la coexistence dans son imaginaire de deux veines créatrices très liées mais aussi différentes, très liées car elles ont pour champ d'exploration en particulier l'Histoire et la mémoire, très différentes car elles ont chacune un langage : celui du gothique relève plutôt du tragique, celui du grotesque du comique. Mais leur visée est la même : gothique et grotesque tendent à mettre en scène ce qui est marginal (le pervers, le surnaturel, le mortifère dans le cas du gothique ; le laid, le déformé, le disharmonieux dans le cas du grotesque) pour le placer au centre et l'ériger en loi narrative (et stylistique) ou imaginaire (et thématique). L'espace de leur rencontre se situe souvent sur la scène de l'horrible qu'ils font tous deux entrevoir, l'une derrière le masque tragique, l'autre derrière le masque comique. En conjurant la terreur, ils interpellent, et appellent, par l'horreur, c'est-à-dire le dégoût, à un excentrement à la limite de soi (à sa marge), voire une poussée hors de soi<sup>26</sup>

Quelquefois, bien sûr, les frontières ne sont pas aussi nettes ; ils s'aventurent dans une exploration réciproque de leurs possibilités génériques. Je voudrais finir ce travail sur l'évocation d'un écrivain qui invite, justement, à repenser leurs modalités dialectiques, leurs tensions internes, en jouant sur leur apport respectif : Cormac McCarthy. McCarthy est souvent vu comme l'héritier de Faulkner, en particulier à cause de la part de ténèbres de son imaginaire. En infléchissant le gothique vers le grotesque, il investit le grotesque d'une nouvelle portée. L'articulation du gothique et du grotesque chez McCarthy fait « fuir » les deux genres vers un nouveau langage, un nouvel imaginaire : celui de notre époque post-vingtième siècle. Dans *No Country for Old Men*, par exemple, le personnage du meurtrier joue sur la notion de limite (*border*)<sup>27</sup> : dans un sens, il relève du gothique pur car il incarne le Mal pur<sup>28</sup>. Mais son obsession de tuer est exagérée dans un effet de grossissement et d'excès qui l'apparente au grotesque. C'est justement cette obsession, cette manie de tuer, qui le marginalise : il ne semble plus rien avoir d'humain. Il est la mécanique bien réglée de la mort. Lorsque le

26. On pense ici bien sûr à l'ouvrage de Julia Kristeva sur le sujet : *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, 1980, Paris, Gallimard, 1993.

27. Voir aux États-Unis l'utilisation de ce concept dans des domaines aussi variés que les *Border Studies*, les personnalités *Border* etc..

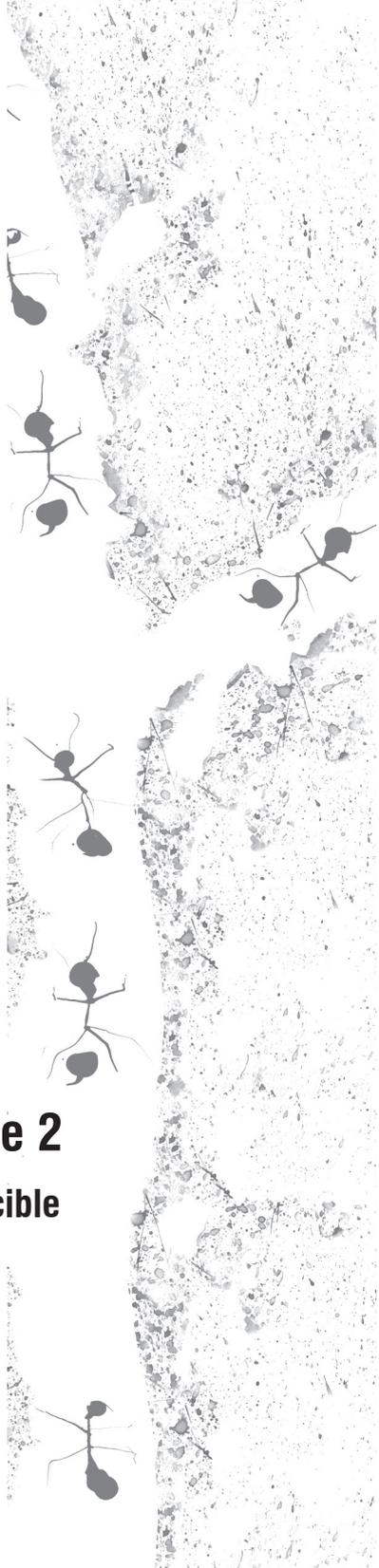
28. Voir « Le Gothique américain », *Études* 4086, juin 2008, pp. 789-798.

gothique frôle le grotesque, lorsque le grotesque effleure le gothique, ils se déterritorialisent ; ils entrent dans une forme de diaspora qui est la condition moderne – et que Bhabha tente de formuler avec les concepts de déplacement (*displacement*) et de l'absence de « chez soi » (*unhomely/unhomeliness*): pour lui, notre existence même est aujourd'hui marquée par notre position à la frontière du présent<sup>29</sup>. Temps et espace sont à définir au sein de l'articulation des différences culturelles à partir d'un voyage, ce « middle passage » de la culture contemporaine qui est celui d'un « déplacement » et d'une « disjonction »<sup>30</sup>. Voilà précisément où se situe l'essence même du grotesque...

---

29. « Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the “present”... » (*Location of Culture*, 1)

30. « The “middle passage” of contemporary culture, as with slavery itself, is a process of displacement and disjunction that does not totalize experience » (*Location of Culture*, 8). *Middle Passage* désigne la traversée de l'Atlantique par les esclaves.



## Partie 2

Le « mineur » et l'indicible

## De la colonisation et la décolonisation dans *My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi

Max VÉGA-RITTER

Qualifié souvent de romancier de l'entre-deux, Hanif Kureishi avec *My Ear at His Heart* (Faber 2004) donne un autre point de vue sur son œuvre, son sens et sa genèse, en même temps qu'il éclaire les phénomènes qui ont pu se produire entre l'ancien Empire britannique et la puissance colonisatrice, en particulier chez les immigrés venus de l'ancien empire colonial. Après avoir retrouvé et lu les romans que son père, Shannoo Kureishi, a écrits et n'a pas réussi à publier, Hanif Kureishi voit sous un jour nouveau la filiation qui l'unit à son père, pakistanais immigré à Londres. Il découvre un père, marginal par rapport à la culture de sa famille et du pays où il est né (qui est à la fois l'Inde et qui doit devenir le Pakistan), et qui est allé s'installer dans une autre marginalité, celle de la banlieue de Londres où Kureishi est né et qui constitue la toile de fond de son œuvre, en particulier de *The Buddha of Suburbia* (Faber, 1990), *The Black Album* (Faber 1995), *My Son the Fanatic* (théâtre, Faber, 1997) et *Intimacy* (Faber, 1998) *Something to tell you*, (Faber, 2008).

L'œuvre fictionnelle de Hanif Kureishi est-elle finalement celle que son père, Shannoo Kureishi, aurait ambitionné d'écrire, mais sans y parvenir ? Hanif Kureishi a-t-il réussi à réinstaller dans la norme, « in midstream », la marginalité de son père ? Ou bien le fils a-t-il en fait subverti le projet de son père pour mieux le réaliser ? Ou encore, au contraire, l'a-t-il nié et détruit pour mieux s'accomplir ?

L'évolution de la société britannique et la décolonisation expliquent-elles ce transfert de la marginalité dans la norme ou au contraire ce transfert a-t-il contribué à rendre possible l'évolution ? Les modalités du conflit de l'Œdipe, telles qu'elles apparaissent dans ce récit autobiographique ainsi que dans la pièce de théâtre et les romans, sont-elles particulières à la configuration familiale Kureishienne, ou sont-elles façonnées par les conflits de cultures autour de l'idée de la Loi, de la Norme dans la société ou la famille, de la Déviance ou de la Marginalité. Finalement assiste-t-on avec Hanif Kureishi à la création d'une nouvelle modernité, qui, sans être pour autant post-moderne, rompt avec le modèle dominant et unique hérité du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle ? En d'autres termes l'œuvre d'Hanif Kureishi procède-t-elle à la « reterritorialisation » deleuzienne des désirs et valeurs de la société indo-pakistanaise et britannique, c'est-à-dire à une reformulation et à une nouvelle expression ou une transformation de ceux-ci ?

## Conflits œdipiens et culture familiale patriarcale dans l'Inde Coloniale

*My Ear at his Heart* est constitué de récits qui s'emboîtent car l'autobiographie enchâsse une autre parole, celle des romans que le père d'Hanif Kureishi avait passé sa vie à écrire et à tenter de faire publier, mais en vain – *An Indian Adolescence* et *The Redundant Man* en particulier, mais aussi les autobiographies écrites par l'oncle d'Hanif, le frère de son père, Omar Kureishi – *Once upon a Time* et *As Time Goes By*, publiées au Pakistan et qui couvrent la même période.

Dans son propre récit, Hanif Kureishi replace son père dans le cadre de sa famille dans l'Inde d'avant la partition. Il présente son père Shannoo dans ses rapports avec son propre père, le grand-père paternel de Hanif Kureishi. Celui-ci est dépeint comme un colonel qui traite sa maisonnée comme une caserne. Il est imbu de vertus viriles, militaires, hiérarchiques, et il est méprisant à l'égard d'une épouse qu'il relègue dans une fonction d'épouse trompée, de mère et de génitrice, qui se réfugie dans une bigoterie musulmane. Dans son propre roman, à travers le personnage de Shany, Shannoo lui-même, le père de Hanif, se décrit comme s'étant senti, enfant, méprisé et humilié par son père devant qui il n'avait cessé de trembler de peur (62 *My Ear at his Heart*) jusque tard dans son

adolescence, un père qui, en outre, nouvelle blessure, avait paru lui préférer son frère Omar.

Ainsi écrasé par ce père autoritaire qui le terrifie, « Dad » dessine un autoportrait qui le montre hésitant, indécis, immature, négatif, « weak, indifferent, casual, aimless, going nowhere, and which made his father remark that he was useless » (61 *op. cit.*) Bref, ajoute Shannoo à propos de Shany, son personnage, s'il avait du talent celui-ci était bien caché, anéanti qu'il était par les vues, les opinions, les idées et les influences des autres. Dans cette déroute infligée par le père au fils, c'est ce sentiment d'échec, de défaite et d'infériorité qui constitue la blessure secrète, que le second a essayé de surmonter en devenant écrivain : « my fathers had been writing for years about what it was like to be unwanted, and to have a more talented and favoured elder sibling » (237 *supra*). Il avait en outre incité son propre fils (Hanif) à devenir à son tour ce qu'il avait en vain tenté d'être : « the feeling of defeat and inferiority he tried to overcome by becoming a writer and having me become one. » (46 *supra*)

Un épisode déterminant paraît être la scène, relatée presque *in extremis* dans le récit, où le grand-père donne à son fils l'ordre d'accompagner dans l'écurie son cousin Niazi. Il doit porter, pour s'éclairer, une lanterne afin de tuer lui-même un serpent venimeux. Shani est alors persuadé que son père préfère risquer la vie de son propre fils plutôt que celle de son frère Omar. Il tombe malade à la suite de cet incident et semble sur le point de mourir comme s'il avait été mordu lui-même. Il est sauvé par un charmeur de serpents qui suce et recrache symboliquement du sang de Shani, comme si le venin avait été vraiment injecté en lui. Il y a dans cette scène, fictive ou non, rapportée par « Dad » dans son roman, une étrange identification entre la victime et le serpent, « did the spirit of the snake enter my father? » demande Hanif Kureishi, lui-même (226 *supra*).

« Dad » dans l'anecdote devient la victime du serpent : celui-ci est entré en lui et a tenté de le tuer, comme si le Père, identifié à l'animal lui-même, avait essayé de tuer son fils. Il y a là la symbolisation d'un rapport œdipien, peut-être de pénétration phallique, entre père et fils, de haine et mépris, d'opposition ou d'agression meurtrière dont le fils est la victime et le protagoniste. Cependant ce serpent c'est aussi le fils. Il symbolise la haine venimeuse et meurtrière qu'éprouve le fils contre le Père (Murad), et qui est niée farouchement. Cette haine, incarnée par le serpent, ne doit pas être tuée, puisqu'elle habite le cœur du fils : tuer le serpent c'est tuer le fils. C'est un autre père, l'hindou charmeur de serpents,

qui le sauve en extrayant le poison de la haine de l'Autre, à la fois celle qui est ressentie contre l'Autre et celle qui vient de l'Autre. Étrange polysémie de « sucer », comme la sangsue, la chauve-souris, ou la prostituée.

Cette pulsion meurtrière est instituée par le grand-père Murad en tant que Loi et en tant que Puissance. Car le Père exige d'être reconnu comme autorité absolue et comme pouvoir sans partage, Loi et Puissance sont en lui confondues, mais il exige, aussi, d'être aimé d'eux (229 *supra*). D'une certaine manière la haine est justement alimentée par son contraire, le besoin d'amour et d'être aimé, qui est ainsi inversé et perverti d'être à la fois requis et frustré. La pulsion de violence meurtrière, confondue avec le désir, est érigée en Loi, ce qui est exactement l'essence du sadisme.

Ce sentiment d'être méprisé, humilié, dégradé par le Père, dans l'amour même qui est exigé de lui, se reflète en partie dans les rapports de Dad avec son frère Omar que Hanif Kureishi décrit comme consistant en une furieuse jalousie à son égard : « this powerful and furious envy of his brother » (48 *supra*). Il éprouve une jalousie dévorante et un besoin féroce de compétition avec ses frères ; en même temps il y a quelque chose qu'il ne supporte pas dans cette situation. Kureishi évoque alors ces gens qui veulent se donner une identité différente et prétendent être quelqu'un d'autre, quelqu'un qu'ils auraient assassiné (46 *supra*), comme si c'était finalement le désir ou la hantise du meurtre qui rendait insupportable la rivalité fraternelle ou la révolte contre le Père.

Ce schéma se retrouve aussi à travers le premier amour de Shani pour une jeune fille, Muni, qui semble préférer le frère, Omar, alors que Shani s'est conduit héroïquement à ses côtés pendant une émeute antibritannique à laquelle il a participé par amour pour elle. Il y a contribué à la mort d'un policier et sauvé son frère des griffes de la police. En réalité Hanif Kureishi suggérera plus tard que Muni voulait mettre à l'épreuve son amoureux et stimuler son ardeur en feignant de s'intéresser à un autre. L'échec de Shannoo-Shani ou plutôt son renoncement/démission est sans doute dû pour une part à la violente crise de doute et d'infériorisation de lui-même, qui l'assaille, et au cours de laquelle il se voit dénué de talent et des avantages physiques qu'il attribue en abondance à Omar. Celui-ci est à ses yeux le frère adoré, admiré et fêté par ses parents, le modèle impossible à réaliser, tandis qu'il est, lui-même le mal-aimé et l'humilié.

De même, les rapports de Shani avec sa mère sont assombris par le sentiment qu'elle ne le soutient pas et qu'elle se réfugie dans une

bigoterie qui la déconsidère aux yeux du fils. L'inconsistance de la mère fait que Shani n'éprouve pas non plus le désir de prendre son parti contre le père, de nouer une alliance œdipienne de révolte contre l'opresseur commun. Le salut viendra non pas d'elle ni du frère, mais d'un ami de la famille qui ne paraît pas avoir une très haute idée des talents du père de Shani. Pensant jouer sans doute un bon tour à ce père tyrannique, il prend en pitié Shani et l'emmène en secret au bordel s'initier au sexe avec une belle prostituée qui prend la place de la mère œdipienne. Lucy, la prostituée, est même surnommée assez curieusement « mère Teresa » par Shani pour le rôle salvateur qu'elle remplit auprès de lui. Non seulement elle lui fait découvrir le monde des plaisirs sexuels (74 *supra*), mais elle lui apprend à maîtriser ses réflexes, et aussi que le désir n'est pas quelque chose à évacuer mais à faire durer, à soutenir – *sustain* – comme objet de jouissance. Elle est la conjonction des pôles opposés décrits par Freud : elle n'est pas la Prostituée par opposition à la Sainte mais la Mère à la fois sainte Et prostituée, la Salvatrice et la Perdution tout à la fois. Shany remporte là une victoire sur le Père en tant que Loi et Puissance : tout à la fois, il lui dérobe l'usage de la puissance sexuelle et l'accomplit dans l'infraction à la Loi. Cette infraction à la Loi est niée par l'assimilation de Lucy à mère Teresa, et l'instauration d'une Autre Loi fortement féminisée, d'ailleurs conforme à une tradition indienne du culte de l'érotisme féminin. À cet instant Shany remporte sa première revanche sur son frère qui dort encore avec ses nounours (76 *supra*) et du coup, probablement, se sauve, dans l'infraction sexuelle, de l'impuissance et de la folie.

Déconvenue, émigration, effacement ou accomplissement.

Ainsi s'accumulent déconvenues personnelles et sentimentales, un fort sentiment de dépréciation de soi par soi et par l'autre. L'absence de reconnaissance de sa valeur de la part de figures parentales, la marginalisation dans la fratrie Kureishi, la frustration amoureuse, entraînent chez Shani-Shannoo, selon l'analyse de Hanif Kureishi dans *My Ear at His Heart*, un désir d'exode, d'expatriation, de départ, de « déterritorialisation » du désir hors du champ familial et culturel indo-musulman :

He retreats to the London suburbs. Perhaps father wanted to begin a new life, discontinuous with the old, without religion or the past, without his own language, like those people in films who attempt to make a new identity by pretending to be someone else—usually someone they've murdered. But it doesn't work: at the end of his life he writes this « novel » in which his competitiveness, and the

feeling of failure which accompanies it, seems to be as fresh and potent as ever. (46 *supra*)

Il est vrai que, déjà, le reste de la famille avait rejoint le Pakistan au moment de la partition. Elle avait quitté l'Inde un peu comme les pionniers laissèrent l'Europe derrière eux pour construire une nouvelle société. Elle effectuait ainsi ce que Gilles Deleuze a appelé une reterritorialisation du désir, c'est-à-dire un investissement et une réexpression du désir dans le Pakistan musulman indépendant soit en y restant faire carrière, ou après un séjour en Angleterre, au Canada ou en Amérique, en revenant dans ce qui était devenu la mère patrie. Les Kureishi n'ont jamais cessé de conserver des liens très forts avec leur culture d'origine.

Pour ces Kureishi et en particulier pour Omar, qui est le frère le plus proche de Shannoo et le plus admiré de Hanif, la Grande-Bretagne reste l'ennemie, l'opresseur, celle dans laquelle ils placent la source de tout mal et qui doit être combattue. À l'inverse, Shannoo place ce mal en son père et dans la fratrie Kureishi. Shannoo (ou Dad) fait donc le choix de l'exode, de l'exil ou de l'expatriation à Londres, dans la capitale de l'ancienne puissance coloniale si combattue. Certes il garde des liens avec sa patrie d'origine puisqu'il occupera des fonctions de «civil servant», de fonctionnaire subalterne (97 *supra*) à l'ambassade du Pakistan avec un petit salaire. Il y restera toute sa vie. De manière très significative il épouse une Anglaise. Comme celle-ci n'a aucune tradition familiale de participation au sport et au cricket en particulier, Dad qui était un bon joueur de cricket, capitaine de son équipe de sa *public-school* indienne, renonce donc complètement à cette activité, politiquement très symbolique, de revanche sur la puissance colonisatrice, et dans laquelle il brillait. Il choisit de s'installer dans la banlieue de Londres et va devenir la copie conforme de ces innombrables employés de bureau qui tous les jours «commutent» à leur travail depuis une banlieue londonienne. Il s'intègre à la vie anglaise: «he did join in the English way of life» sans pour autant essayer de devenir anglais, «he never attempted to become an Englishman; that was impossible» (97 *supra*).

En effet, il demeure profondément indien dans ses goûts: il garde un attachement profond pour la cuisine indienne par exemple. Cependant il adopte les valeurs de la petite bourgeoisie anglaise, a une vie ordonnée comme elle, envoie ses enfants à l'école du quartier puis reste un bon mari et un bon père de famille, adopte la forme de snobisme démocratisé qui a cours dans les banlieues de

classe moyenne anglaise.. «To insult the suburbs was to insult him: he took it personally» (96 *supra*). Hanif Kureishi remarque alors que la vie de son père repose sur le négatif: «in Bromley he seemed to be living his life in the negative, as though there was someone bad inside him.» (50 *supra*) Kureishi voit donc une continuité entre le sentiment d'échec, d'humiliation et d'impuissance qui a poussé son père à s'expatrier et s'intégrer à la vie anglaise et finalement vivre une vie médiocre en Grande-Bretagne. L'épisode de la prostituée mère Teresa et, avec elle, du triomphe de la sexualité, est totalement oublié.

### La génération suivante : répétition ou rupture ?

Cet échec rejait sur Hanif lui-même. Il décrit son père comme ayant traité sa famille comme un «empire», qui lui appartiendrait et où il pourrait prendre sa revanche, où il serait enfin le Père qu'il avait désiré avoir à la place de celui qu'il avait eu et qui l'avait rabaisé. Pourtant il n'en est rien : Hanif discerne en son père la peur de voir son fils réussir comme lui-même l'avait souhaité, et même mieux que lui, qu'il devienne trop puissant ou soit son propre rival (52 *supra*). Il voulait bien faire de lui un frère mais avait peur que, comme Omar, il l'éclipse. Il fallait que Hanif soit un frère plus faible et plus petit, qu'il joue le rôle qu'il avait lui-même dû endosser devant son père et son frère. Ainsi les rôles se reproduisent à travers les générations. L'adolescence de Hanif est donc à son tour éprouvée par un sentiment de frustration, d'échec, d'inutilité, de honte et de peur. (53 *supra*)

D'ailleurs, il n'est pas jusqu'à la place et le rôle que Shannoo Kureishi prend dans la société anglaise qui ne reproduisent ses rapports avec son père, Murad Kureishi. Le travail et le bureau jouent un rôle tyrannique dont l'influence se fait sentir jusque dans la famille, rôle accru par le fait que Shannoo Kureishi y occupe une place subalterne, soumise donc à des contraintes hiérarchiques dures et frustrantes (122 *supra*) qui le maintiennent dans un état d'humiliation avec lequel il s'est débattu, dit Hanif, toute sa vie (123 *supra*). D'une certaine manière Shannoo incarne, symboliquement, dans ses rapports avec l'autorité, un personnage de ces contes qui, quoique exténué, malade et misérable, traîne dans un pousse-pousse un riche personnage obèse et répugnant qui, pour finir, omet de le payer. Ailleurs Hanif Kureishi évoque le film de Buñuel, *That Obscure Object of Desire* où «to act at all, to be lured,

enticed by desire in the shape of another, is to will not only failure and dissatisfaction, but punishment.» (29 *supra*)

L'épisode de l'initiation au cricket est significatif: Shannoo s'était beaucoup dépensé (had gone to a lot of trouble) pour l'initier à ce jeu important à ses yeux : il avait été lui-même un bon joueur de cricket, d'après le témoignage de son frère, dans un sport populaire qui revêtait une importance symbolique politique aux yeux des Indiens, rêvant de battre les Britanniques à leur propre jeu, là où ils avaient du prestige. Malgré cela, Shannoo avait abandonné le cricket parce que sa femme n'avait aucune envie de devenir «a cricket widow», une de ces épouses rendues quasi veuves par la passion pour le cricket de leur époux et il avait reporté sur son fils son ambition frustrée, tout en déclarant qu'il n'avait aucune admiration pour les joueurs ou plus généralement les sportifs professionnels. Le fils pressent en son père, en outre, la conviction d'être de toute manière le meilleur des deux. Pour lui plaire ou ne pas le détromper, Hanif trahit donc les espoirs mis en lui par son père, et s'abstient d'accomplir ce que celui-ci avait été incapable de réaliser ou à quoi il avait renoncé par défaitisme : «I failed at cricket, deliberately, I hope» (54 *supra*). Le fils reproduit la névrose du père, pour satisfaire son désir et le frustrer en même temps de la victoire ou de la revanche qu'il désire pourtant et, contradictoirement, avoir «by proxy», par procuration à travers son fils.

Car un des traits qui ressortent de manière frappante sont les liens charnels et émotionnels entre père et fils. Shannoo est dépeint comme intensément narcissique, *féminin*, adorant se regarder dans les miroirs, être complimenté sur son apparence physique, passant beaucoup de temps à se poudrer, s'habiller, se pomponner, se coiffer. Il est difficile sur le chapitre des vêtements et de la coquetterie avec un brin de *Muslim gaudiness*, d'ostentation musulmane.

Quand il prend son bain il emmène son fils avec lui ; ce dernier lui frotte le dos, le masse, lui caresse la tête et l'oint d'huile. Dad lui fait jouer le rôle d'une épouse et se transforme lui-même en bébé. (75 *supra*). Cette description rappelle l'épisode au bordel, avec la prostituée, nouvelle Teresa, qui lui a appris à ménager et à jouir de son désir plutôt qu'à l'évacuer. Ce que Kureishi ne dit pas c'est qu'il y a là probablement un vestige frappant des pratiques du Hammam de l'Orient turque et arabe, qui souligne l'intensité de la tradition des liens charnels entre hommes, transportée avec d'autres traits culturels par Kureishi au milieu de cette banlieue, dans les profondeurs de laquelle son père a choisi de s'intégrer.

## La trahison du fils

C'est alors que le personnage d'Omar revient visiter le neveu qui voit alors en lui un modèle d'identification. D'une certaine manière c'est dans la culture « Kureishi » que Hanif va trouver, pour une part, le remède et l'antidote au poison masochique et destructeur véhiculé à travers les rapports père-fils. Adolescent, Hanif Kureishi se décrit déjà transporté – « enraptured » – par la photo de cet oncle charmeur – « glamorous uncle » – sur la couverture du livre de souvenirs qu'il a publié (35 *supra*). C'était l'époque où les écrivains étaient des figures publiques. Par-delà le personnage, c'est toute une culture Indo-pakistanaise que Hanif Kureishi découvre et admire, celle d'une conversation menée en trois langues, l'ourdou, l'anglais et l'ourdou-anglais, faite de traits d'esprits, de plaisanteries souvent salées, d'anecdotes crues, de commentaires politiques, d'informations : à la fois un exercice d'imagination et de connaissance où s'affirme la virilité. Le neveu admire sans pouvoir rivaliser, empêtré dans une culture de banlieue anglaise où le silence ou l'incapacité à parler sont marques de virilité, la parole étant laissée aux femmes.

Cet art indopakistanaï de la conversation s'apprend, les oncles l'incitent à s'y initier et Hanif Kureishi s'y adonne avec ardeur. Ce qu'Omar Kureishi et ses frères représentent, c'est aussi la mise en cause de l'ordre colonial anglais, de son complexe de supériorité nationale et culturelle, de son racisme et de son arrogance. S'il y a un ennemi ou un oppresseur ils le voient non dans leur père comme Shani/Shannoo, mais dans l'autre anglais, la puissance coloniale. Ils s'engagent dans l'aventure de l'indépendance et de ses risques, sans complexes et en toute confiance. Dès lors Hanif n'hésite pas à transgresser l'interdit paternel et à accomplir un voyage au Pakistan. Il est ravi de s'entendre dire par ses oncles combien il leur ressemble, combien il est à sa place parmi eux (59 *supra*).

D'une certaine manière, ces retrouvailles scellent une trahison, celle du père, l'infidélité à celui-ci, par le lien privilégié tissé avec l'Oncle, rival non avoué et non reconnu du père, celui qui a choisi le Pakistan, l'Indépendance et la rupture avec la puissance coloniale. Par-delà les aspects biographiques, le Père et les oncles incarnent une ambivalence culturelle décrite par Gandhi, faite de soumission irrationnelle et de haine, non moins irrationnelle, des Anglais. Les Hindous, comme les Pakistanais, se sentent hériter d'une conscience de la supériorité de leur race, et de la couleur de leur peau. En adhérant, contre la volonté de la mère anglaise de Hanif et de son

père, aux valeurs incarnées par les oncles, par Omar, mais aussi par ceux qui sont installés en Grande-Bretagne, Hanif Kureishi renoue avec des richesses d'émotion et de culture que le père a abandonnées en se situant dans un entre-deux vide.

## La trahison de la société anglaise

Le ressourcement intervient à un moment où la société anglaise trahit, – «lets down» – Hanif Kureishi. Le système scolaire tel qu'Hanif le connaît dans sa banlieue révèle tous ses méfaits : médiocrité de l'enseignement et des maîtres, violence et brutalité, euphorie de la perversité, dans les rapports entre maîtres et élèves. Les châtimement corporels sont encore en usage, qui mêlent appels au sadisme des maîtres et au masochisme des élèves, et qui dissimulent mal à ses yeux de n'être que «sexuality» ou «desire by other means» (57 *supra*) commente-t-il à propos des uns et des autres. Il en naît une honte indicible qui empêche de révéler ce qui passe à l'école.

Par ailleurs, à cela s'ajoute la violence raciste dans les rues comme à l'école. Dès lors commence la descente infernale dans l'échec scolaire. Avec la décolonisation une nouvelle forme de racisme se développe dans les années 1970 et 1980 : «the one which made you lose faith in the rationality and justice of the British political system, which had both required immigrants and collaborated in their persecution» (129 *supra*). Les immigrants vivent «under a reconstituted colonialism ; this is not only a matter of racism but a question about how people like them live in a world dominated by white political, social, and cultural power.» (130 *supra*). La trahison est salvatrice en permettant à Hanif de ne pas être annihilé et détruit par la névrose du Père ni par le racisme qui domine les relations sociales de la Grande-Bretagne des années 1970 et 1980. Elle lui permet de résister en attendant de trouver avec l'École d'Art, et plus tard King's College à Londres, un nouveau souffle, un nouveau territoire où inscrire son désir, investir ses rêves et une nouvelle synthèse entre ses origines et la culture britannique en cours de recomposition dans le Londres des années 1960 et 1970.

Pourtant le bilan de l'État du pays d'origine pakistanaise est lourd : corruption des rouages dès l'origine, chaos politique, violence, répression, mais aussi fanatisme religieux. Les frères Kureishi envient la stabilité politique que «Dad» trouve à Londres dans son exil et son émigration. Kureishi en profite pour souligner

que la structure de la famille islamique centrée sur l'autorité du Père est incompatible avec la mentalité démocratique; «...there is a profound relation between the sort of families that exist in a particular society – the family ideal, as it were – and the kind of political system that's possible. You couldn't have a liberal, democratic political system in a society in which the families were Muslim, strictly organised around the symbolic position of the absolute father.»(238 *supra*)

Le père de Hanif Kureishi avait certes tenté de sortir de ce nœud gordien en épousant une anglaise, en s'expatriant en Grande-Bretagne et s'immergeant dans la banlieue anglaise et son *British way of life*. D'une certaine manière, dit Hanif Kureishi, il a même trouvé une sorte d'appartenance – «belonging» – d'attachement à la banlieue: il en appréciait le confort, le caractère ordinaire et sa haine du désordre. En réalité, faute d'avoir tranché ce nœud en lui-même, d'avoir réussi à s'extirper de ces liens et en reproduisant inconsciemment ceux-ci dans ses rapports avec son fils, «Dad» est présenté comme encore aliéné dans cette matrice psychique. Pourtant c'est justement au fond de son aliénation que Kureishi va puiser les ressources qui ouvrent un espace lui permettant d'échapper à la névrose et d'élaborer une stratégie de sortie de la névrose familiale et culturelle où l'histoire de sa famille, mais aussi la société anglaise l'enferment.

## La Loi intime de l'écriture

Il y a tout d'abord la vocation d'écrivain. L'écriture est la réponse que le père de Kureishi apporte à son sentiment d'inutilité – «the answer was to create a purpose» – (121 *supra*). Il lui faut se donner un but, une instance qui lui intimerait des ordres, une autorité intérieure à laquelle il s'identifierait et qui se substituerait à Loi du Père, honnie et rejetée. Il y a là un principe d'organisation qui ordonne son existence, un système de règles et d'interdits qui lui fournit la structure nécessaire. Il trouve dans la vocation d'écrivain une signification qui se suffit à elle-même. Cette Loi de l'écriture, c'est aussi le remède au doute de soi, et une liberté: un écrivain ne dépend de personne, n'a de compte à rendre qu'à lui-même. Quoiqu'il n'ait jamais pu se faire publier une seule fois, «Dad» s'astreint donc à l'écriture comme on entre en ascèse ou dans les ordres.

Comme pour excuser ou justifier l'archarnement du Père à écrire en dépit de ses échecs, Kureishi donne une forme laïque et médicale

à cette Loi que «Dad» s'est donnée; il rappelle les vertus thérapeutiques de la fabrication de récits, donner des mots à ses sentiments, une forme verbale à la suite des événements d'une vie pour les faire venir à la lumière de la conscience, afin que l'inconscient advienne à la conscience, selon la pensée de Nietzsche. Kureishi ne mentionne aucune visée esthétique, ou simplement formelle. Plus tard, c'est le fils qui trouve dans la cure par l'écriture, celle de son père et la sienne, une vocation qui leur est commune. Dans cet engagement obstiné et cette ascèse acharnée, dans ce retour à la source de ses propres histoires à raconter, à leur point de départ et d'arrivée (241 *supra*), le fils essaie de trouver une manière d'éteindre la dette qu'il a envers son père, comme s'il s'agissait de se faire pardonner et de se justifier à ses propres yeux. À la loi léguée par le Père répond bien la dette envers cette loi.

Le paradoxe réside en ce que cette communauté entre père et fils se situe toujours dans ce rapport où le père a essayé de faire du fils un prolongement de lui-même qui ne le dépasserait pas, un frère gentil mais plus faible que lui. En réalité le fils dépasse le père sur son propre terrain, se substitue à lui comme auteur, l'efface et le « tue » métaphoriquement. De ce fait il court le risque de se substituer au grand-père Murad, dont il admire justement la virilité et l'autorité qui font défaut au père et qui n'ont pas cessé d'humilier «Dad». Après avoir été écrasé par son père, «Dad» l'est par son fils. Il est vrai qu'à la différence de «Dad» avec Murad, Hanif prend soin de souligner tout ce qu'il doit à son père et de payer sa dette envers lui.

Hanif souligne les points où son père a flanché et sur lesquels lui-même a tenté d'aller plus loin. Il s'agit des rapports à l'intérieur du couple central, de «Dad» and «Mother», appelés Yusef et Selma dans le roman de Kureishi père. Ce dernier, dans son roman, montrerait l'épuisement du mariage de ses personnages. Ceux-ci seraient des doubles du «Dad» et de «Mother» de Hanif Kureishi lui-même. L'auteur souligne leur incapacité à se satisfaire mutuellement mais aussi à se séparer. Il signale aussi la façon dont «Dad» évite de traiter le cœur de son sujet, la manière de prévenir la déception et de soutenir durablement une relation d'intimité. Il remarque que tout ce que veulent Yusef et Selma est de rester innocents et sages au regard de la loi ou de la religion, quoique «Dad» ait compris à travers sa propre mère que la dévotion religieuse était une forme de narcissisme stérile qui coupait de la vie; «Mother», de son côté, tombe sous le coup de la même critique (134, 144, 164 *supra*). C'est donc le fils qui se libère des entraves

de la religion et qui met en cause l'idéal d'une relation stable et longue dans le couple.

## La réécriture d'une histoire par l'érotisation ludique de la violence

Dans *The Buddha of Suburbia*, Hanif Kureishi passe à l'acte fictionnellement en réécrivant autrement l'histoire familiale et celle du couple parental mixte. À la différence de ce qui s'est passé dans la biographie kureishienne des deux générations précédentes, le couple parental dans le roman – «Dad» et «Mother» – divorcent et se remarient chacun de leur côté. «Dad» épouse une anglaise –Eva – qui va constituer un pôle d'érotisation ludique et offre en même temps une voix d'accès à la société britannique. Elle est très séduisante aux yeux de Karim. Elle le sait et en joue : «She kissed me on the lips, too. My stomach tightened.» (9 *The Buddah of Suburbia*) «she excited me» (11, *supra*). Une sorte d'intimité complice s'établit entre eux. Lorsque le père quitte le domicile familial, en réalité, c'est Eva que Karim suit : «I had to say I wanted to go with her.» (92, *supra*) «I'd always loved Eva, and not always as a stepmother, either. I'd been passionate about her, and still was.»(261 *supra*).

S'il succombe à son charme, au pouvoir de sa féminité, cela ne le dresse à aucun moment contre son père. C'est là le deuxième correctif apporté à l'histoire des deux générations précédentes de l'histoire familiale. Cette absence apparente du conflit œdipien, si virulent entre Murad, le grand-père et «Dad» est due pour une part au fait que le père lui-même traite son fils comme une pure extension de lui-même». Quand il assiste par hasard aux ébats du couple, il participe alors, à travers le père et son attachement à lui, à son aventure sexuelle avec Eva. En d'autres occasions il pense à son père lorsqu'il fait l'amour. L'homosexualité latente dans cette relation fusionnelle et conflictuelle entre Karim et Haroon éclate en une série d'aventures concomitantes d'une nature explicite, comme si la sexualité du fils était excitée par le spectacle de celle du père avec Eva, la poussée d'homosexualité compensant l'hétérosexualité triomphante du père.

La référence au père, voire le rapport implicite ou métaphorisé avec lui, sont souvent patents au cours des aventures de même sexe de Karim. Pyke, metteur en scène et directeur de la petite troupe de

théâtre où il joue, le sodomise et a des rapports sexuels avec son amie Eleanor. Il en éprouve un sentiment vif d'humiliation et d'infériorisation. Cet épisode semble un reflet devenu explicite de la composante homosexuelle sous-jacente des rapports de Karim avec son père. Le fils d'Eva, Charlie, le premier partenaire sexuel de Karim, peut être vu comme un double du père de Karim lui-même. Ce dernier domine, humilie Charlie dans le rapport prédateur qu'il a avec lui. Charlie va lui-même prendre la place du « dominé » dans le rapport sexuel masochiste avec son amie Frankie, auquel Karim assiste. De façon parallèle, au cours des ébats de son père avec Eva dont il est le témoin accidentel, celle-ci applique une claque magistrale à Haroon, à la surprise horrifiée de Karim.

Dans le roman, ce lien consubstantiel avec le père entraîne le fils loin de la mère anglaise, qu'il déserte avec le sentiment de partager avec son père la trahison dont elle est la victime cependant aux yeux du fils. Il arrive à Karim d'avoir une pensée pour la tristesse et la solitude de sa mère mais il ne va pas jusqu'à rester à ses côtés pour la soutenir, la réconforter ou l'aider à évoluer. La place auprès de la mère reste alors une place laissée vide par le père et au prix de ce qui sera décrit par Karim comme la trahison, le mensonge, la tromperie (253 *supra*) auxquels l'aura initié le père. Cette place est, par implication, celle de la responsabilité et de la protection, de la fidélité et de la Loi, celle de l'homme. Cette place demeure désertée ou évitée par le fils ou interdite à celui-ci. Or justement la mère anglaise joue un rôle stratégique capital dans la constitution de son identité britannique. C'est elle qui donne accès à l'héritage anglais et le garantit. Le rapport d'évitement/attirance à la mère anglaise va marquer de son empreinte le héros romanesque de l'entre-deux ou de l'hybridité.

### **La place auprès de la femme-mère : vide parce que dangereuse ?**

La thématique de la place vide, parce que dangereuse ou impossible à occuper, auprès de la femme-mère, sera reprise dans *Intimacy*, Londres, Faber, 1998. Le héros, Jay, quitte sa femme et ses enfants en laissant un mot d'adieu sur la table. La rupture avec sa compagne est consommée depuis longtemps dans son esprit. Sa compagne Susan s'associe dans son esprit à sa mère. Il se plaint qu'elle est la seule femme, avec sa mère, avec laquelle il ne peut

pratiquement rien faire (15, *supra*), qui le paralyse ou le réduit à l'impuissance. Elle le traîne chez le thérapeute de couples : comme sa mère, elle le contraint à la sagesse de la souffrance ou de la détresse (75). Il la décrit grosse –fat – et en pleurs, comme il présente sa mère « inerte et obèse », en dépression (45 *supra*). Certes Susan est d'une génération plus jeune, mais elle incarne la même autorité maternelle, celle de la maison, du foyer, de l'ordre quotidien, de la responsabilité pratique, le bon vieux bon sens terre-à-terre de l'ange victorien mis au goût moderne.

Derrière elle se dessine l'image de la grand-mère bigote de Shani, humiliée par Murad, le colonel admiré pour sa virilité et ses bonnes fortunes. Comme par réaction et rejet de ce modèle, de même que « Shani-Shannoo » s'était détourné de sa mère et que Karim avait choisi de désertier la sienne pour le parti d'Eva, la fantaisiste, Jay, abandonne le foyer familial de la mère de ses enfants, pour les humeurs imprévisibles de sa maîtresse Nina. Si Jay insiste sur sa fibre paternelle, sa tendresse de père pour ses fils, il n'entre pas pour autant dans la figure de la Loi aux côtés d'une femme-mère qui, à la différence de la grand-mère indienne, l'incarne finalement mieux que lui, voire, lui en dispute le rôle.

Dans *Something to tell you*, Jamal est lui-aussi célibataire, père intensément tendre pour son fils. Cependant il a un passé tumultueux de liaisons diverses avec des anglaises modernes, abandonnées en chemin, mais à l'occasion momentanément reprises, sur leur sollicitation ou non, ou bien au hasard de rencontres ou d'orgies londoniennes. La mère de Jamal est anglaise, comme toutes ces femmes, mais c'est une vague réplique de la mère-épouse victorienne ennuyeuse et moralisatrice, que « Mother » incarnait dans *The Buddah of Suburbia* et *My Ear at his Heart*. Toutes ces femmes, chacune à leur manière, représentent un type de féminin, « assertif », qui s'affirme avec résolution à défaut d'être sûr de lui-même, et comme raidi dans un morne rappel au devoir.

L'attachement marqué par l'ambivalence au père, la relation d'implication réciproque jusqu'à la fusion entre père et fils dominant l'adolescence du jeune Karim. Ils constituent le nœud gordien dont il cherche certes à s'extirper, mais sans le trancher, sans rompre avec le père, ni avec sa culture d'origine, son histoire telle qu'elle est esquissée dans le roman. En un sens, la description que Karim dessine de ses rapports avec l'Angleterre reflète bien ceux qu'il a établis avec sa mère anglaise. Karim désavoue sa mère en raison de sa faiblesse, de son masochisme et du danger que celle-ci représente

pour lui. Il en vient à éviter le contact physique avec elle et l'abandonne à elle-même :

She angered me, the way she punished herself. Why couldn't she be stronger? Why wouldn't she fight back? I would be strong myself, I determined. (19 *supra*)

I was reluctant to kiss my mother, afraid that somehow her weakness and unhappiness would infect me. Naturally, I didn't think for a minute that my life and spirit could stimulate her. (104 *supra*).

Il y a entre père et fils une complicité et une alliance contre la mère britannique, sa culture, qui représente malgré tout la puissance colonisatrice, la Grande Bretagne, le racisme ambiant de la société britannique, même si la mère en est le contre-exemple.

A plump and unphysical woman.... I imagined she considered her body to be an inconvenient object surrounding her,... a timid and compliant person.... (4 *supra*).

Les propos de Karim évoquent déjà implicitement le ridicule qui caractérise la raideur ou l'absence de grâce et de naturel ou la morne soumission aux règles morales ou sociales de l'identité anglaise dénoncés plus tard par Charlie :

So shocked, so self-righteous and moral, so loveless and incapable of dancing. They are narrow, the English. It is a Kingdom of Prejudice over there. Don't be like it. (254 *supra*)

Karim témoigne en effet d'un rapport complexe avec l'anglicité. Il situe l'origine de la force qui le constitue dans un rapport d'identification avec l'indianité du père et de lutte avec l'anglicité :

I began to wonder why I was so strong – what it was that held me together. I thought it was that I'd inherited from Dad a strong survival instinct. Dad had always felt superior to the British... And he'd made me feel that we couldn't allow ourselves the shame of failure in front of these people. You couldn't let the ex-colonialists see you on your knees, for that was where they expected you to be. They were exhausted now; their Empire was gone; their day was done and it was our turn. (250 *supra*).

Il s'agit d'un rapport de combat, de domination-soumission, de supériorité ou d'infériorité, de puissance et de faiblesse, avec les anciens conquérants colonisateurs. Mais ici le sens des relations avec eux s'inverse. Reflet fidèle de cette évolution, la mère anglaise de Karim, loin d'offrir un chemin vers l'intégration et l'appartenance

à la société britannique, est devenue symbole d'impuissance et, on l'a vu plus haut, comme telle à éviter parce que sa faiblesse peut être contagieuse (cf. « afraid that her weakness... could infect me »). Elle représente une identité méprisée. Tout risque d'une identification avec la mère anglaise est à proscrire.

À la fin du roman, avec ce symbole de mère anglaise Karim entretiendra des liens de tendresse ou d'amour mais, dans un premier temps les rapports auront été plutôt de fuite, de répulsion ou d'évasion, quoique marqués par le remords de la souffrance qu'il lui inflige. Héritage oblige, il en va pour lui de sa confiance en lui-même et en sa force de descendant d'Indien :

Dad had always felt superior to the British : this was the legacy of his Indian childhood – political anger turning into scorn and contempt. For him, in India the British were ridiculous, stiff, unconfident, rule-bound (250 *supra*).

Cette alliance avec le père est par ailleurs imposée par l'animosité raciste dont Karim est l'objet, en raison de l'identité pakistanaise qu'il porte sur ses traits et dans son nom. L'alliance père-fils est une nécessité vitale pour faire front et sauver sa virilité face aux menaces destruction (castration) dont il est l'objet à l'école et dans la rue. En raison de leur médiocrité les professeurs et l'institution scolaire elle-même n'offrent pas de symboles forts auxquels il puisse s'identifier pour se construire et se renforcer.

*The Black Album* représente une alternative possible à cette situation. Si Shahid se trouve mêlé à la violence islamiste terroriste c'est parce que certains de ses acteurs sont des proches, des amis, et par solidarité avec ceux qui luttent contre le colonialisme blanc dans la société britannique. Il lui reste étranger par ses goûts pour la littérature et surtout par les liens qu'il a avec une universitaire plus âgée et expérimentée que lui : séduisante, libre et cultivée comme l'Eva du Buddah. C'est cette femme qui l'introduit à une sexualité hors des normes machistes, celle de l'inversion des rôles sexuels rigides ou jugés tels, (elle le maquille ou lui fait, par jeu, porter des vêtements de femme) celle-là même qui suscite l'indignation et la réprobation des islamistes. C'est cette relation qui le désigne comme cible et ennemi de l'islamisme radical. La violence est autour du héros mais guère en lui sinon comme tentation temporaire de la lutte antiségrégationniste ou raciste.

Dans *Something to tell you*, Ajita, le premier et peut-être seul véritable amour du personnage, est elle-aussi dans la lignée de Nina et Eva ; cependant elle est indienne. En fait, elle les prolonge sur un

mode ultra-féminin, sensuel, fantasque, tendre et imprévisible. Cette fois-ci, le personnage d'Ajita marque une nette rupture. Tout d'abord elle porte le sceau d'un exotisme et d'une indianité foncière. Ajita relève du mythe de l'orientalisme par son indolence, (sa capacité, par exemple, à rester des heures au lit), sa science à amener son amoureux au paradis, son origine et son éducation indienne. Elle a plus d'épaisseur que la Nina d'*Intimacy*, en tout cas elle incarne pour Jamal une présence de poids, du point de vue culturel, par son indianité, sa liberté, son charme, la force de sa personnalité et le rôle qu'elle joue dans la vie de celui-ci. Elle est la seule femme dont, à la différence de Karim et Jay, il reste passionnément et peut-être inconsolablement amoureux.

## L'irruption de la violence meurtrière

Dans *Something to Tell You*, à la différence de Karim, Jamal est un homme mûr. Psychanalyste à la pratique bien établie dans la société, il n'est pas le personnage quelque peu à la dérive qu'incarne Jay. Il fréquente le monde du spectacle qui constitue une voie d'accès au succès social et professionnel. Intervient dans sa vie l'incident déterminant, non pas imaginaire mais bien réel, du meurtre. Cet homicide est en quelque sorte constitutif de son existence et de lui-même. C'est ce qui l'a amené à entamer une analyse et finalement l'a engagé dans cette profession. Ce meurtre est d'abord celui du père indien. Dans l'œuvre de Hanif Kureishi, ce parricide déguisé reproduit le pendant du lancinant accrochage au père indien, thème ressassé du *Buddha à My Ear at his Heart*. Il est repris dans *My Son the Fanatic* sous la forme négative d'une opposition et d'un rejet qui paradoxalement rivent encore plus inexorablement le fils au père et le père au fils.

Le meurtre du père est lui-même un acte manqué. Jamal et deux amis proches vont infliger une leçon au violeur de sa fille. Le personnage représente une sorte d'ubris du pouvoir : patron d'usine en butte à une grève et à une révolte de ses employés, il apparaît à sa fille la nuit dans sa chambre comme une sorte de fantôme shakespearien, en état de transe, comme hypnotisé ou somnambule. Jamal a pris le couteau de cuisine de sa mère pour menacer et effrayer l'homme. Le geste meurtrier ne laisse aucune trace dans la conscience de Jamal. L'indignation recouvre-t-elle donc une violence meurtrière plus radicale ? Le personnage engagé en analyse, puis devenu lui-même analyste restera discret sur elle.

Pourtant, comme fasciné, Jamal avait demandé des précisions. Il s'était enquis de savoir si les viols lui procuraient un orgasme. Il se décrit lui-même comme dans un état de transe, le monde s'est pétrifié pour lui. Lorsqu'ils font l'amour, il est obsédé par l'image du père d'Ajita, par la place qu'il occupe dans l'esprit de la jeune femme, jusqu'à l'impuissance. Il se demande si « her father's face might be superimposed onto mine. Was another male monster banging into this girl? Thinking this, I couldn't continue, and we'd lie, side by side, lost » (119 *supra*). Le père d'Ajita l'écrase, la haine qu'il a de lui est en train d'en faire un terroriste; il est pour lui l'ennemi absolu, « Hitler », celui que rien n'arrête; entre eux c'est une question de vie ou de mort: « The man who would not stop. The man for whom « everything » was not enough. The man who was turning me into a terrorist. Evil had stomped into my life like a mad mobster. [...] We would not be victims. It was either him or me. What man would I turn out to be? » (120 *supra*).

Cette pulsion de violence létale apparaît comme l'écho de l'épisode de la mise à mort du serpent, si équivoque dans *My Ear at his Heart*. Shani avait-il été mordu par le serpent? Avait-il failli vraiment être tué par celui-ci, avait-il été envoyé à la mort par son père, du moins dans son imagination? Ou bien avait-il failli mourir du désir de tuer son père? Le serpent était-il le Père ou bien plutôt le désir de meurtre de celui-ci par le fils et dissimulé dans le serpent? L'incident révélait d'un coup l'envers de l'attachement au père. Jusqu'à cet épisode, toute l'histoire de Shani-Shannoo, ou le récit qu'il en faisait, étaient marqués par une fascination pour le Père et un attachement passionné à lui. Dix ans plus tôt, le *Buddha* avait développé à l'envie le thème de l'identification ou de la confusion avec lui, de la difficulté à s'en dégager, sans jamais aborder vraiment celui de la haine et du désir de meurtre du père.

Dans *Something to Tell You* Jamal fait allusion à la pulsion œdipienne. Lors de son séjour à Karachi, face aux remontrances de son père qui lui reproche de ne pas choisir une carrière plus ambitieuse à ses yeux, d'ingénieur, d'avocat ou de médecin, il se dit qu'heureusement il ne vit pas à Londres « one of us might have killed the other » (146 *supra*), comme « Œdipe à Thèbes ». En réalité, ce thème ne tarde pas à occuper le premier plan. Cependant, ici, il y a non seulement meurtre symbolique mais aussi passage à l'acte, non prémédité certes, mais bien réel, et de toute manière aussi, violence physique illégale. Jamal a tué le Père d'Ajita. La jeune femme aura plus tard une liaison avec l'un des trois jeunes acteurs de l'expédition punitive fatale, Wolf qui lui avouera sa

responsabilité et dénoncera Jamal avant de mourir d'une crise cardiaque.

Le choc causé par le meurtre, l'ébranlement psychique en Jamal l'oblige à aller vers l'autonomie et la compréhension de lui-même. C'est ce qui le conduira sur le chemin d'une psychanalyse qui fonctionnera non pas tant comme une confession libératrice que comme une remise à plat de ses tourments pour les maîtriser. Elle lui fera affronter la tentation de se confesser pour se faire prendre («*to confess and then be caught*» (72 *supra*), le besoin d'être puni, ainsi le désir de faire en sorte que tout le monde sache (71 *supra*). Son analyste, Tahir, lui raconte que «*Most murderers actively lead the police to the scene of the crime, so preoccupied are they with their victims*» (72 *supra*). Il aura ensuite suffisamment de distance afin de protéger sa carrière, dit-il, pour ne pas révéler son secret aux deux analystes qui succéderont à Tahir, probablement à des fins didactiques. Tahir joue d'ailleurs un rôle qui va au-delà de celui d'analyste classique : il remplit la fonction de père symbolique. C'est lui qui joue le rôle de catalyseur des éléments épars, le sentiment d'honneur familial invoqué par le père réel, celui de son histoire et ses accomplissements, le sens de sa valeur ou de son talent personnel. Il lui permet aussi de relativiser la gravité du meurtre qualifié par lui de : «*little murder*» (71 *supra*). En l'occurrence il aide le personnage à négocier un nouveau rapport avec son Surmoi, non pas tant en atténuant la gravité du fait qu'en introduisant une relativité de jugement qui le sort de la sidération originée par le surmoi. De façon à nouveau œdipienne, il désire prendre la place de son analyste et le devient à son tour. Cette fois-ci le meurtre du père se produit de façon symbolique et dans le cadre de la Loi.

L'une des conséquences majeures de l'homicide va être de mettre un terme à l'épisode passionnel entre Ajita et Jamal et de rendre impossible leur amour : «*A murder is something it is not possible to recover from. It can never be worked through or forgotten ; there will be no resolution*» (361 *supra*). Le cadavre du père est en travers de la route de celle qui bien semble avoir été le seul amour véritable du héros : plus tard, lorsqu'Ajita rêve qu'ils auraient pu s'enfuir ensemble avant le crime, pour ne jamais revenir, se marier et avoir des enfants, Jamal ne renie pas ce rêve : il répond «*yes*».

À la fin du récit, Jamal renoue finalement avec son ex-épouse anglaise, mère de son fils. Cette réconciliation marque la fin d'un cycle pendant lequel Jamal a été attiré par la culture de l'Inde

d'avant la partition, celle où son père a émigré d'Inde avant de retourner s'installer au Pakistan qu'il ne connaissait pas, laissant son fils s'angliciser auprès de sa mère anglaise. Depuis leur rencontre à l'université, Ajita a représenté pour Jamal l'autre face de la culture islamo-indienne dans sa version paskitanaise, telle que Jamal la découvre ou la perçoit pendant son séjour auprès de son père au Pakistan. En particulier il note :

The broad sensuality (la sensualité crue) of Muslim societies. The women, for instance, who slept in the same room, were forever caressing and working one another's hair and bodies, playing homoerotically. They talked of how lecherous the older men were, particularly teachers of the Koran, and how, where possible, you had to mind your arse in their presence. (147 *supra*)

Il y découvre une tradition qui mêle de manière antinomique sensualité crue et ritualisme rigide. La cousine qui lui propose de lui faire une fellation se met en tête, de ce fait, qu'elle l'aime et qu'il va devenir son mari. Jamal perçoit une civilisation indo-pakistanaise violemment déchirée entre le puritanisme fanatique d'islamistes intégristes, la sensualité débridée de la tradition islamo-indienne et le ritualisme rigide qui règle le mariage et les familles

En ce sens on peut penser qu'avec le meurtre du père d'Ajita, Kureishi referme une parenthèse au cours de laquelle il a déployé la tentation et les séductions d'une culture indo-islamique qui apparaît tout à la fois violemment prédatrice et d'une sensualité chaleureuse et débridée. C'est la possibilité d'épouser Ajita que Jamal tue, sans l'avoir prémédité, en enfonçant le couteau dans le corps du père de la jeune femme.

## Héritage multiple et création d'une nouvelle identité

Miriam, la sœur un peu caractérielle – « tantrummy » – de Jamal, est un exemple du choc des cultures pakistanaise et anglaise. Mère de famille, elle trouve un équilibre personnel et un épanouissement affectif dans sa liaison avec Henry, le metteur en scène en vue, adonné aux excentricités sexuelles. Kureishi la décrit sous des traits « virils » : jeune, elle est plus lourde, plus rude (« rougher ») que son frère, elle aime le bourrer de coups de poings ou le frapper avec un baton (38 *supra*). Il avait d'ailleurs le sentiment que c'était lui la fille et elle le garçon (« the male » 38 *supra*). Elle en vient aux mains avec sa mère. C'est cette identité sexuelle androgyne flamboyante

qui s'accorde avec celle de Henry et contribue à le sortir de sa dépression ou de la chute de son inspiration.

De son côté, Jamal Khan se décrit lui-même comme doté d'un corps qui ne coïncide pas avec son «gender», son identité sexuelle. Il est mince et frêle, étroit de hanches ; sa forme serait plutôt celle d'une petite fille, faible, non nubile. La mère le déclare beau «beautiful» plutôt qu'«handsome». Il a une tendance à l'hystérie – «I suffered from extreme emotional states» (38 *supra*). Dans ses rêves il est «Michelin Man, full of air rather than grandeur or gravity, [...] unanchored by male weight» (38 *supra*). D'ailleurs les vrais hommes pense-t-il, sont des gangsters et font leur chemin dans le monde par leur esprit de décision et leur désir. C'est justement ce désir de virilité, dont il manque comme Shani-Shannoo, qui le conduit à un cambriolage avec des amis qu'il admire, justement, de posséder la masculinité qu'il pense lui faire défaut. Le cambriolage est le début de l'engrenage fatal. Il trouvait un premier apaisement ou une première réassurance de virilité auprès d'Ajita, de sa sensualité et de sa féminité, débordante, et tendre. La rivalité sexuelle avec le père violeur d'Ajita vient rallumer ses fantasmes paranoïdes, comme il les décrit lui-même.

Jamal retourne vers Joséphine justement parce qu'elle commence à prendre pour amant un Anglais dans lequel il voit un rival dont il veut triompher. Son désir pour elle se rallume à une scène d'orgie masquée, à Vauxhall, à laquelle il participe déguisé en femme. Placé derrière un écran percé de fentes, il la voit s'offrir nue alors aux regards d'autres hommes, aux siens propres dans un miroir qui l'excite elle-même. Alors qu'il lui fait l'amour sans qu'elle sache qui il est, et parce qu'il est sous le masque d'un autre, il découvre qu'il la préfère à toute autre. C'est seulement comme Autre qu'il la désire.

À la sortie de la fête, un personnage lui chante «Crossroads» de Robert Johnson ; il s'agit justement d'un de ses airs favoris ; après tout, commente-t-il :

It was, after all, at a place where three highways meet – a crossroads – where Oedipus kills his father, the paedophile Laius, after which Jocasta, his wife and mother, says «have no more fear of sleeping with your mother./How many men in dreams have lain with their mother./No reasonable man is troubled by such things. (306 *supra*)

C'est sans doute là que le fantôme du père indopakistanaï resurgit mais mort, cette fois-ci. Œdipe est libre d'aimer la mère anglaise sous les apparences d'une orgie masquée. La putain et

l'orgie dans l'imaginaire de Kureishi, dans la version indo-pakistanaise qui est la sienne, sont des masques et des rôles de la vie sexuelle et amoureuse.

## Une érotologie

Il y a une érotologie dans les romans d'Hanif Kureishi. Jamal, son héros psychanalyste, n'hésite pas, lorsqu'il ne visite pas des prostituées, à philosopher sur le désir et le sexe.

I might also add, though it may seem cynical,...that loving someone, or even liking them, has never brought the slightest improvement to sexual pleasure. In fact, not liking the other, or actively disliking them – even hating them – could free up one's pleasure considerably. Think of the aggression – violence even – that a good fuck involves. (31 *supra*)

Après avoir relevé le caractère foncièrement rebelle de la sexualité, il ajoute :

How problematical sex is... our bodies will always trouble us with their unusual desires and perverse refusals, as though they had a mind of their own, and there was a stranger within us. (32 *supra*)

Au début du roman, Jamal se plaint du partage des tâches entre lui et sa femme Joséphine : à elle l'innocence, à lui « the badness », le sale ou le mauvais. Par la suite, au cours de leur séparation elle devait apprendre, on l'a vu, que l'innocence a tout, l'intégrité, le respect, le bien, sauf le plaisir et que celui-ci est un tourbillon et un abîme que nous désirons et dont nous avons peur. Le plaisir implique qu'on se salisse les mains et l'esprit : « Pleasure implies dirtying your hands and mind, and being threatened ». Le plaisir, ajoute-t-il, exige un travail intense, « hard work ». « Not everyone, perhaps not most people could bear to find it » (32 *op.cit* pour les références de ce passage). Le plaisir devient donc l'aboutissement d'une ascèse, en tout cas d'un effort, d'une plongée dans le sale et le dangereux.

Le « something » de *Something to tell you*, le secret du récit, est peut-être dans cette véritable initiation au plaisir que le héros mène seul, ou avec son épouse anglaise un moment séparée de lui. Cette initiation passe par le voyage au Pakistan, par le détour avec « the lover », l'amante pakistanaise musulmane, « his first love », voire les prostituées que le personnage fréquente à l'occasion. Certes la prostituée, les amours vénales, ne sont pas des personnages inventés

par Hanif Kureishi. Il leur donne cependant un éclairage particulier. Elles font partie de l'initiation ou de l'exploration naturelle de l'expérience sexuelle de ses personnages. Elles représentent une liberté et un abandon qui contrastent avec les préoccupations «ultrahygiéniques» et le déroulement commandé ou ordonné que Joséphine imprimait, avant leur séparation, à leurs rapports sexuels. Chez «The Goddess», la prostituée d'un bordel de Londres dont il est l'habitué, il découvre, avec le fait que la promiscuité sexuelle lui est naturelle, que «there is no sex without love or its refusal» (240 *supra*), une remarque attribuée à Paul Goodman. Dans *My Ear at his Heart* (72) Hanif Kureishi évoquait déjà le rôle joué dans l'évolution de la virilité de Shani-Shannoo, réel ou fictif, par la visite à la prostituée à l'instigation d'un ami du grand-père Murad, Niazi, et dans leur émancipation. Ici, Jamal est un homme mûr. Le lien commun entre Lucy, baptisée Teresa par le père de Hanif Kureishi dans son roman autobiographique et *The Goddess* de *Something to Tell you*, est que cette dernière joue aussi un rôle naturel d'initiation et d'expérience dans la vie sexuelle de Jamal Khan. Le personnage de la prostituée, un classique dans certains romans du XX<sup>e</sup> siècle (Somerset Maugham par exemple ou Sartre) connaît ici un traitement nouveau sous l'influence de la culture indo-musulmane.

Dans *My Son the Fanatic*, la prostituée reste un personnage controversé dans la mesure où elle est la cause du rejet du père par le fils et du mépris de ce dernier pour le premier. Sans doute parce qu'elle est vénale, surtout parce qu'elle incarne le sexe et le plaisir. Le fils prend le parti de la mère abandonnée qu'il méprise d'ailleurs, contre le plaisir du père. En un sens la prostituée devient aussi une figure de la postmodernité, une sorte d'accommodement avec la sexualité en dehors de la Loi, un instrument de l'accès au plaisir hors norme, dans un brouillage des canons. Elle prend rang à côté de Miriam et de ses commerces illicites avant sa rencontre avec Henry dans un entre-deux de la sexualité. Elles s'opposent aux personnages de mères anglaises, enfoncées dans un moralisme ennuyeux, l'obésité et la passivité.

## Sensualité crue, exubérance

Il y a au cœur des romans de Kureishi comme une exubérance, une ébullition sexuelle, une excitation survoltée, une sorte de sexualisme qui est d'origine indienne mais qui semble, tout autant,

recéler l'interdit sexuel de voir, de montrer, de se montrer et d'agir, placé au cœur même du récit, dans le *Buddah of Suburbia* en particulier, qui multiplierait les images, les mises en scènes, les exhibitions risquées, pour mieux se dissimuler. Il y a là comme la conjonction conflictuelle d'une liberté sexuelle indienne et d'un puritanisme de la Loi d'origine islamique ou britannique tout à la fois, que Salman Rushdie met en lumière de son côté, entre autres dans *Shalimar the Clown*.

Le théâtre, le monde des médias, du spectacle offre ainsi une richesse de dédoublement et de pluralité d'identités qui permet à Karim de mettre en scène et de jouer les contradictions qui l'assiègent : il est prisonnier d'un père humilié mais celui-ci, avec son fils, trouve une revanche et une reconnaissance dans sa belle maîtresse anglaise branchée. Le fils domine et humilie son jeune amant anglais, fils de cette femme. De cette façon aussi il se venge de son père, tout en lui enviant sa maîtresse et en convoitant sa place.

Il y aurait là comme une reterritorialisation du désir, au sens deleuzien, dans un nouveau champ culturel hybride qui mêlerait des éléments de culture indo-pakistanaise et britannique, traditionnelle et moderniste, le Puritanisme et la Permissivité du « swinging London », le machisme et la féminité de ses héros, Karim ou Jamal. On peut y voir une tentative de donner forme à une nouvelle culture et un nouvel imaginaire dans lesquels les sentiments, l'amour et la sexualité, la culture indienne des Kureishi, la culture britannique de la mère anglaise et les formes de cultures artistiques trouveraient une expression, une nouvelle synthèse. Ce brassage passe par la cure psychanalytique évoquée par Hanif Kureishi dans *My Ear at his Heart*.

Dans cette reterritorialisation du désir se mêlent psychanalyse et culture indo-pakistanaise, sensualisme indien et puritanisme britannique ou islamique, ordre moral traditionnel de la classe moyenne de la banlieue britannique et *new agism*, punkisme, pop art, nouvelles sexualités etc. *Something to Tell you* semble marquer une nouvelle étape dans ce processus avec des personnages parvenus à l'âge mûr. Dans *Something to tell you*, le héros central adopte alors la neutralité du psychanalyste, derrière le divan de son patient, un psychanalyste qui aura été dans sa jeunesse impliqué dans le meurtre d'un père qui abuse sexuellement de sa fille et exploite ses travailleurs en Grande-Bretagne. Dans ce paysage là, il n'y a pas encore, semble-t-il, de place pour la Loi. Ou plutôt la Loi est comme dessinée en filigrane par la psychanalyse, dans l'interdit fondamental,

celui de l'inceste, dans l'exigence de vérité, d'amener à la conscience les pulsions profondes et sombres de l'être humain.

Cette reconnaissance de l'Interdit fondamental de l'inceste et du parricide, cette exigence de vérité et l'accommodement avec les pulsions profondes s'opposent aux constructions dogmatiques de la religion, celle de l'Islam puritain en particulier ou de la morale héritée de l'époque victorienne. C'est la violence d'une loi patriarcale archaïque et despotique, la répression que celle-ci entraîne, en Occident comme en Orient, sous la forme de racismes, de fanatismes, de préjugés, d'exclusion, de domination, d'humiliations, que l'œuvre de Hanif Kureishi met en cause.

Pour autant, il serait erroné d'enrôler les romans de Hanif Kureishi sous la bannière de la psychanalyse freudienne orthodoxe. La sexualité, le plaisir, occupent une place centrale dans l'expérience de ses héros. Hanif Kureishi y consacre des réflexions ou des explorations romanesques. La séduction des pulsions de vie qui parcourent la culture indo-musulmane, les libertés que la culture de la modernité – pop, punk, rock, jazz – incarne ou que la psychanalyse permet d'entrevoir, constituent le souffle même de son inspiration romanesque. Celle-ci vise à reconstituer de nouvelles synthèses de valeurs ou de pulsions de vie venues d'horizons culturels divers et parfois lointains.

## Vers la centralité de l'amour interracial dans *The Grass Dancer* de Susan Power

Ineke BOCKTING

### Introduction

Le roman *The Grass Dancer* de Susan Power, qui se situe chez les Sioux du Dakota, est un roman constitué de onze chapitres – presque des nouvelles, que l'on peut lire séparément les unes des autres<sup>1</sup> – et d'un prologue. Il nous raconte l'histoire d'une famille de femmes fortes : Red Dress, sa nièce Anna Thunder, la fille d'Anna, Crystal, et la fille de cette dernière, Charlene. Il narre également leurs liens avec les « autres », Indiens ou Blancs, leurs bonheurs et leurs peines et, avant tout, la recherche et la valorisation de leur identité culturelle et personnelle. Les concepts de Gilles Deleuze de « deterritorialisation » et de « ligne de fuite », ainsi que celui d'« outrelangue »<sup>2</sup>, qui n'appartient pas directement à Deleuze mais

---

1. Susan Power, *The Grass Dancer*, New York, Berkley Books, 1995. Toutes les références dans le texte et dans les notes de bas de page sont à cette édition. En français : « La danseuse de l'herbe ». Toutes les traductions en français dans le texte et dans les notes de bas de page sont de ma main. Susan Power, qui a une mère Dakota et un père blanc de l'État de New York, est elle-même un membre enregistré de la tribu Sioux « Standing Rock ». Son nom Indien pourrait être écrit Wanakcha Washtewin, le nom d'une fleur rare de la prairie. Elle est née à Chicago en 1961 (entretien avec Shari Oslos, 30 mai 2000). Plusieurs histoires avaient été publiées auparavant dans des revues prestigieuses, comme *The Atlantic Monthly* et *The Paris Review*.

2. Gilles Deleuze et plus particulièrement son ouvrage, *Critique et Clinique*, (Paris, Éditions de Minuit, 1993), servira de base critique au présent article. D'après Anne

s'en approche, vont être utilisés dans le présent article afin de démontrer comment le discours des personnages -le texte du roman – réussit à déstabiliser les stéréotypes de la langue majeure et à faire émerger la centralité de la langue mineure de l'amour interracial.

Les onze chapitres du roman ont tous une date et un titre, et ils suivent souvent la focalisation d'un seul personnage, qui peut parfois être le narrateur principal. Dans le premier chapitre – « Grass Dancers »<sup>3</sup>, daté de 1981 – la jeune fille, Pumpkin, trouve la mort dans un tragique accident de voiture. En fait, le prologue – « Crowns of Glass »<sup>4</sup>, non daté – nous avait déjà présenté un accident de ce type. Cet accident avait entraîné la mort du père et du frère de Harley Wind Soldier, le jeune garçon que Pumpkin venait de rencontrer lors du festival de danse « the Dakota Days Contest Powwow »<sup>5</sup> et avec qui elle avait passé la nuit.

Née d'une relation amoureuse entre un Amérindien et d'une Irlandaise, la jeune fille appartient à la tribu des Menominee<sup>6</sup>. Dans le roman, elle habite à Chicago. Cet été-là, elle décide de participer au plus grand nombre possible de *powwow* se déroulant dans le

---

Garrait-Bourrier, l'« outrelangue » – terme quel créé dans son ouvrage *N. Scott Momaday, l'Homme Ours, voix et regard* (PUBP, 2005) – peut être considérée comme un concept deleuzien : « cette "langue" inscrite en creux dans l'œuvre [qui] s'épanouira tout particulièrement dans le langage poétique, qu'il s'agisse de poésie elle-même ou de la tonalité lyrique des récits de prose. Le discours poétique est absolument essentiel dans cette littérature et il est le lieu d'une expression sacralisée » (6). La « ligne de fuite » est, d'après Deleuze, « un mode de « déterritorialisation » ». Anne Garrait-Bourrier explique qu'une ligne est « déjà une fuite, une sortie d'un système donné. Dans le langage et la littérature, cette ligne visant à « faire fuir » la langue passe nécessairement par son milieu, par les mots préexistants et le système linguistique déjà en place, afin d'en distordre les règles et d'en bouleverser l'agencement » (introduction). En outre, « Se déterritorialiser », autre concept deleuzien qui servira de référence dans le présent article, « c'est décoder un autre espace à la marge du précédent, défaire les formes et les normes. C'est « poursuivre des devenir, de l'indéterminé, de l'informe » (Philippe Mengue, « Variations sur le thème de l'étrangeté », in Duperray Annick, éd., *Annales du Monde Anglophone* n° 11, Paris, L'Harmattan, Sorbonne Nouvelle, 2000, 166) ; en d'autres termes, « c'est conquérir une liberté et une grandeur dans le déséquilibre et la rupture d'une rencontre avec l'altérité » (Anne Garrait-Bourrier, 8). Tous ces concepts seront nos outils afin d'expliquer les modalités de minoration des langues dans le présent article.

3. « Danseurs de l'herbe »

4. « Couronnes de verre »

5. Le « Powwow » ou « Pow Wow » est une fête lors de laquelle les nations amérindiennes se rencontrent pour danser et chanter ensemble, pour renouer des amitiés anciennes et s'en faire de nouvelles. C'est un moment pour revivre la pensée traditionnelle et préserver un riche héritage.

6. Les Menominee sont une tribu de la région des Grands Lacs.

Nord, avant de partir pour la célèbre université de Stanford, en Californie, afin d'y commencer ses études. Alors qu'elle se rend chez les Sioux du Dakota, elle étonne tout le monde lorsqu'elle exécute une danse qui est normalement réservée aux hommes, la danse de l'herbe. Or, quand l'un des jeunes hommes dakota demande à son grand-père : « Avez-vous déjà vu une femme en costume de danse de l'herbe », ce dernier répond, au grand étonnement de son petit-fils : « Non, jamais, mais ce n'est pas trop tôt. Elles en ont le droit » (24, 25). Frank est étonné parce que son grand-père n'est pas connu pour la modernité de ses idées quant il s'agit de l'indépendance des femmes. Le vieil homme lui explique alors qu'il y a deux types de danse de l'herbe, avec chacun un costume spécifique : la première danse prépare le sol pour le *powwow* en aplatissant l'herbe autour du danseur pour que l'on puisse y danser, et la seconde est destinée à apprendre les secrets de l'herbe par l'imitation de la nature (l'homme y fait bouger son corps avec le vent). Ces deux danses sont d'une égale importance.

C'est donc cette jeune femme – que nous pourrions qualifier d'« interraciale », « entre-deux races » – avec ses « cheveux d'un roux éclatant et ses taches de rousseur de la taille des coccinelles », révélant son sang Irlandais et « contrastant d'une façon étrange avec la peau foncée qu'elle a héritée de sa mère indienne » (16), qui donne au roman son nom : *The Grass Dancer*. C'est elle qui en prépare le terrain et incarne ses secrets. Quand il ne lui est pas permis de survivre au premier chapitre du roman, son histoire commence à ressembler aux tragiques histoires d'amour interracial noir/blanc qui semblent sans avenir et dont rien ne peut naître<sup>7</sup>. Comme elle est la première à avoir ce statut d'« entre-deux », son rôle de danseuse de l'herbe semble annoncer prophétiquement le destin d'autres amoureux et d'autres enfants dans le roman<sup>8</sup>.

7. Comme le dit Jonathan Brennan, dans son introduction à la collection d'articles *Mixed Race Literature*, J. Brennan, éd., (Stanford, California, Stanford University Press, 2002, 1-56), ces textes sont marqués par la présence du « mulâtre tragique », ce qui ne met pas en question les catégories raciales existantes mais, au contraire, en renforce la légitimité à travers la mort du protagoniste multiracial (23).

8. Dans mon article « The Emergence of Black-White Sexuality: A Diachronic Investigation into the Southern Interracial Love-Story » (in Michelle Wright et Antje Schuhmann, éd., *Blackness and Sexualities*, Berlin, New Brunswick and London, Lit Verlag, 2007, 69-83), je développe l'idée que ce type d'histoire d'amour peut être perçu comme récit « gothique ». Cela dans la mesure où il se place dans l'espace dangereux qui existe entre deux catégories mentales : mort/vivant (les histoires de fantômes), homme/animal (les histoires de loup-garous), homme/machine (avec le fameux exemple de Frankenstein), conscience/inconscience, culpabilité/innocence,

Dans son article «*Eroticizing the Middle Ground: Anglo-Indian Sexual Relations along the Eighteenth-century Frontier*», Richard Godbeer<sup>9</sup> explore cet entre-deux (le «*middle ground*») lorsqu'il s'exprime dans la «*langue majeure*» utilisée par les tenants de la culture blanche dominante, pour utiliser l'expression de Deleuze<sup>10</sup>. Godbeer explique comment dans les premières colonies anglaises en Amérique, les hommes blancs étaient de toute façon peu disposés à se marier avec des femmes indiennes, surtout à cause des «*injonctions bibliques*» et de leur mépris pour le mode de vie «*barbare*» des Indiens (Godbeer 47)<sup>11</sup>. Obligés de dépendre des Indiens pour leur nourriture et toute sorte d'enseignements pour survivre dans un environnement inconnu, ils essayaient à toute force de préserver leur supériorité. Grâce au pouvoir que confère la maîtrise de la «*langue majeure*» parlée par le plus grand nombre, ils conservaient une frontière solide entre les «*sauvages*» et leur propre conception de la civilisation<sup>12</sup>.

Néanmoins, ils avaient toujours l'appréhension que d'éventuels liens amoureux avec les Indiens n'encouragent ces derniers à infiltrer leurs colonies, ne suscitent des jalousies entre les hommes indiens et ne propagent des maladies comme la syphilis, qu'ils pensaient répandue chez les Indiens à cause de leur apparente liberté

---

répulsion/fascination. [...] mais également le noir/blanc que l'on trouve dans la littérature sudiste.

9. In Elizabeth Reis, éd., *American Sexual Histories*, Oxford, UK, Blackwell Publishers, 2002, 45-71.

10. *Critique et clinique*, op. cit., 138.

11. Selon Randall Kennedy, dans son livre *Interracial Intimacies, Sex, Marriage, Identity and Adoption* (New York: Pantheon, 2003), la situation serait pourtant plus compliquée: en fait une dualité particulière caractérise l'image de l'Amérindien. Même s'ils ont souvent été stéréotypés comme «*sauvages*», ils ont aussi été vus comme des symboles d'indépendance, de liberté, de courage, de noblesse et d'intelligence, contrairement aux Noirs, considérés comme serviles et dépendants. À cause de cela il semblait possible de les «*sauver*» de leur «*statut primitif*». Voir l'infâme «*Dawes Act*» de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a unilatéralement annihilé l'existence des tribus, permis la substitution de noms anglais aux noms indiens difficiles à prononcer ou l'enlèvement des enfants à leurs parents pour assurer une éducation proprement américaine. Dans le même temps les Indiens étaient séparés et isolés par des lois contre le mélange des races (*anti-miscegenation laws*) passées en Virginie en 1691 puis dans six autres états (482-483).

12. Rachel F. Moran, in *Interracial Intimacy: the regulation of race and romance* (Chicago, The University of Chicago Press, 2003), argumente par ailleurs que la dépendance des Blancs, plutôt que leur supériorité (comme celle qu'ils avaient par rapport aux esclaves noirs), pouvait aussi favoriser des alliances à long terme mutuellement utiles et conduisant à des mariages mixtes (53).

sexuelle (Godbeer 48)<sup>13</sup>. En fait, selon Godbeer, les « rares Anglo-américains qui vivaient en couple ou avaient des relations sexuelles avec les Indiens » semblent avoir été des marginaux, stigmatisés par les autres comme s'étant rabaissés ou souillés dans ces relations-là<sup>14</sup>. Comme les captifs blancs qui refusaient de réintégrer la civilisation blanche après leur libération ou les colons qui s'habillaient et se comportaient comme des indigènes, ils remettaient en fait en question la supériorité et la résilience de la culture anglo-saxonne<sup>15</sup>. Godbeer explique ensuite comment la question de la fidélité à la culture anglo-saxonne prenait encore plus d'importance s'il y avait des enfants. Étant souvent condamnés à vivre entre deux cultures différentes, ils incarnent le « middle ground », ou encore l'espace « gothique » entre deux catégories de couleur (voir note 1). Ils font ainsi penser au mémoire *Killers of the Dream* de la Sudiste

13. Comme le montrent John D'Emilio et Estelle B. Freedman, dans leur livre *Intimate Matters: A History of Sexuality in America* (Chicago, The University of Chicago Press, 1997), les colons anglais avaient tendance à exagérer les différences entre eux et les Indiens afin de justifier leur « droit de conquête ». Les auteurs affirment qu'en pratique les deux groupes présentaient plus de similarités qu'ils n'aimaient à le reconnaître en ce qui concerne leurs mœurs sexuelles. Par exemple, les Indiens fermaient les yeux sur la sexualité avant le mariage et reculaient le mariage jusqu'après la naissance du premier enfant, tandis que les colons condamnaient fortement cette pratique. Néanmoins, en réalité les couples blancs ne s'abstenaient souvent pas non plus avant le mariage, la seule différence étant qu'ils se mariaient dès la découverte d'une grossesse (8).

14. Dans son œuvre *Man's Rise to Civilization: the cultural ascent of the Indians of North America* (New York, Penguin, 1978), Peter Farb argumente que les relations entre Indiens et Blancs n'étaient pas si rares que ça ; il s'étonne plutôt qu'elles aient été si rarement évoquées, même si « seulement quelques années après la fondation de la Virginie, plus de quarante colons mâles s'étaient mariés avec des femmes indiennes [John Rolfe et Pocahontas n'étaient donc pas les seuls] et plusieurs femmes anglaises s'étaient mariées avec des hommes indiens ». Des pénalités légales sévères en sont la preuve. En fait, le verbe « to indianize » (indianiser) existe depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque le célèbre prêtre puritain Cotton Mather (1663-1728) posa la question : « Notre peuple, s'indianise-t-il et comment ? ». La réponse en fut : « beaucoup » (Farb, 248-249).

15. Comme Godbeer nous le fait remarquer, il y avait néanmoins des écrivains blancs contemporains qui voyaient la chose différemment. Il donne l'exemple de William Byrd, planteur, explorateur et écrivain de la Virginie, qui voyait l'amour interracial comme la voie royale vers la conversion chrétienne. Byrd pensait que le mariage interracial pourrait empêcher bien des carnages lorsque les colons prendraient les terres des Indiens pour eux. De plus, ajoute-t-il, la population aurait augmenté beaucoup plus vite si les colons avaient épousé des femmes indiennes, celles-ci n'étant pas moins honnêtes que les « damsels » anglaises au passé douteux. Byrd croyait, en plus, que le mariage interracial allait en l'espace de deux générations « blanchir » la race et la faire évoluer physiquement et culturellement, jusqu'à ce qu'il n'y ait finalement plus de différence, plus de « middle ground » (Godbeer, 49).

Lillian Smith, dans lequel elle parle des enfants mulâtres noir/blanc comme étant de «petits fantômes qui jouent et rient et pleurent au bord de la mémoire sudiste».

## Pumpkin

On pourrait donc voir la jeune fille prometteuse Pumpkin comme l'un de ces fantômes tragiques. Or, le texte ne se borne pas à la décrire comme une mulâtre au tragique destin. Au lieu de cela, il élabore et remplit de couleurs le «middle ground» dans lequel vit cet «ange indien roux-doré» (41) avec ses «cheveux d'un roux brillant» (43). Et quand la voiture dans laquelle elle voyage quitte le chemin et se renverse dans le pré à côté de la rue – accident somme toute banal comme il en arrive souvent aux Indiens qui boivent trop et roulent trop vite – la jeune fille ne reste pas dans la voiture, elle ne retombe pas sur la terre où elle ne sera jamais enterrée. Au contraire, elle s'envole pour ne plus jamais revenir. Quittant toutes ses peurs et ses sentiments d'insécurité comme on se débarrasserait de vieilles peaux, elle laisse derrière elle une présence qui se distille dans l'air comme «une vapeur fraîche et crémeuse» (49). C'est donc à travers cette brume fertile et «déterritorialisante» – c'est-à-dire qui crée sa propre «ligne de fuite» – que l'on va approcher le reste du roman.

Après ce premier chapitre, daté de 1981, le texte nous ramène en arrière, vers les années 1977, 1976, 1969, 1964, 1961, puis de nouveau en 1964 et en 1935 successivement, pour arriver, finalement, à l'année 1864 dans le chapitre «Snakes»<sup>16</sup> (239). Ensuite, les dates remontent : 1981, 1982, ce qui fait du chapitre «Snakes» le cœur du roman, les autres dates formant des ondulations comparables à celles qui se produisent dans l'eau quand on y jette une pierre. On remarque particulièrement que c'est la date 1981, date de la mort de Pumpkin, qui forme un cercle complet, symbole puissant de la philosophie indienne. Nous en montrerons l'importance plus tard.

16. «Les serpents».

## Red Dress

La jeune femme qui narre ce chapitre fondateur, Red Dress<sup>17</sup> ou Čuwignaka Duta en langue dakota – aimée par les serpents depuis sa naissance – est la future tante ou grand-tante de la plupart des personnages du livre. Elle n'est ici qu'une fille de 18 ans, qui résiste de toutes ses forces aux tentatives de conversion du Père Jésuite Frambois. Red Dress devient néanmoins la confidente du père. Ce dernier s'adresse aux Sioux en disant :

Bienvenue dans votre église d'herbe. Le dieu est tout autour de vous – recevez-le dans votre cœur. Vous êtes un peuple têtù, un grand défi pour moi. Je suis venu cette année, comme d'autres années, parce que vos âmes sont en danger et je me soucie de vous. (242)

Mais lorsqu'elle traduit, elle utilise alors une «outrelangue» deleuzienne :

Bienvenus mes amis. Les hivers passés qu'on a vécus ensemble ont été très agréables. Ces visites m'ont appris des tas de choses et je vous respecte. Vous êtes un peuple fort (243)<sup>18</sup>.

Ensuite, elle explique au lecteur comment cette déterritorialisation, ce glissement d'une langue vers l'autre – d'un message vers un autre – se veut positif et non pas destructeur. Il vise à préserver la dignité de chacun :

Remarquez, quand j'ai traduit de façon inexacte, ce n'était pas de l'insouciance ni de la rancune. Le père manquait de tact, mais il avait été mon ami. C'était la loyauté qui m'avait menée à fermer les yeux sur ses remarques indélicates et à parler de ma propre voix. (243)

17. «Jupe Rouge», parce qu'elle porte une robe traditionnelle rouge, la couleur de la vie (248 ; 251). Dans son entretien avec Shari Oslos, Power dit que, même si Red Dress ne danse pas, c'est elle qui est la vraie danseuse de l'herbe. Power explique : «parce l'herbe, pour moi, représente la préservation de la culture. Je sens que c'est elle, l'héroïne. Même si elle fait des choses terribles, je pense pour les raisons les plus élevées, elle est devenue une héroïne pour moi. Or elle est sans doute mon personnage favori, celui qui m'inspire le plus».

18. J'utilise dans ces exemples ici le concept d'«outrelangue» proposé par Anne Garrait-Bourrier (in *N. Scott Momaday, l'homme ours, voix et regards, op. cit.*) pour indiquer la présence d'un langage qui, sans être nécessairement poétique, soit créatif, s'inscrive en creux dans le discours dominant afin de corriger un déséquilibre de pouvoirs.

Red Dress n'entame d'ailleurs aucune relation interracial. Au contraire. Après s'être demandé ce qu'ils pouvaient vouloir d'elle sauf «un rendez-vous à minuit, quelque chose de furtif et de honteux» (266)<sup>19</sup>, elle raconte comment elle jette un sort à chacun des trois jeunes officiers frontaliers qu'elle trouve pourtant gentils, beaux ou élégants (et ce, sans doute justement parce qu'elle les trouve intéressants). Mais peut-être les pierres sacrées qu'elle avait jusque là gardées sous son lit sont-elles responsables de cette malédiction ? Quoi qu'il en soit, les trois jeunes hommes se pendent l'un après l'autre en un enchaînement d'actions surréaliste, incompréhensible pour les Blancs. On imagine que c'était là la seule fuite que Red Dress pouvait envisager afin de se sauver de la menace de «territorialisation» des Blancs.

Quand elle sera ensuite tuée par balle par le prêtre Pyke, elle sera ramenée chez son père par un indien que les Blancs considèrent comme dérangé, Ghost Horse<sup>20</sup>. Parce qu'il est en mesure d'offrir à son futur beau-père trois poneys volés aux Crows, Ghost Horse peut obtenir le droit d'épouser la fille de manière posthume. Après ce mariage, comme nous le conte Red Dress, il ne l'enterre pas mais la dépose dans un arbre, mange une prune et place le noyau dans la bouche de la défunte, ce qui va faire pousser des pruniers. Par sa voix, le lecteur découvre qu'il ne parvient cependant pas à libérer son âme, et que pendant plus de cent ans, elle continue à être accablée par les malheurs de son peuple. À plusieurs moments dans le livre, des personnages disent avoir un goût de prune dans la bouche, comme en écho à cette légende.

En fait, on se rend compte que la narration de ce chapitre est posthume, comme, par exemple, celle d'Addie Bundren dans *As I Lay Dying* de William Faulkner<sup>21</sup>. Mais alors qu'Addie narre son histoire dans le laps de temps qui sépare sa propre mort de son enterrement, soit dix jours, Red Dress parle «au moins cent ans» (281) après que le déroulement des événements. S'il est exact que la date du chapitre, 1864, fait bien référence aux événements

19. William Byrd se plaint aussi des mauvais traitements des femmes indiennes par certains colons et traders, ce qu'il considère comme la vraie raison derrière la « guerre fatale » contre les Indiens en Caroline en 1713. Du point de vue des hommes indiens, les Blancs se comportaient souvent très mal envers leurs femmes. L'un d'entre eux nomme cela: une « liberté indécente » dont il pressent qu'elle va produire « de très grands troubles » (dans Godbeer, 56).

20. Cheval fantôme.

21. William Faulkner, *As I Lay Dying*, New York, Vintage Books, 1987, première édition, 1930.

eux-mêmes, leur narration nous ramène à l'année 1964, année du vote de la législation sur les droits civique, date centrale en ce qui concerne le sujet qui nous intéresse ici, l'amour interracial.

## Anna Thunder

Mais avant d'en arriver là, il y a l'histoire de la nièce de Red Dress, Anna Thunder, dans le chapitre intitulé « Red Mocassins »<sup>22</sup> et daté de 1939 (217). Malgré la désapprobation des deux côtés, indien et blanc, Anna se marie toute jeune avec un homme blanc, l'Allemand Emery Bauer. Il est le seul homme blanc à qui elle n'ait jamais parlé, à l'exception du médecin et du prêtre. Anna a un enfant avec Emery, Chaske. À la naissance, ce petit garçon est comme « un bouquet de tournesols » (221)<sup>23</sup>, tellement il ressemble à son père blanc. Mais Emery, qui perd la vie quand un cheval sauvage le jette à bas et lui rompt le cou, est déjà atteint par la tuberculose quand son fils naît et ce dernier meurt de la même maladie peu de temps après lui. Même si Anna semble avoir hérité de certains des pouvoirs de sa tante Red Dress, son histoire semble tout à fait entrer dans le même moule de prédestination : la relation interracial ne peut pas durer et le fruit de cet amour ne survivra pas.

Il faut, en passant, mentionner l'autre chapitre narré par Anna Thunder, « A Hole in the Sheets »<sup>24</sup>, daté de 1961 (157), dans lequel elle présente la jeune femme blanche Jeannette McVay, étudiante en anthropologie. Personne très maladroite, Jeannette est définie par Anna grâce à des couleurs : « un cheveu brun pour chaque cheveu blond ; des yeux de la couleur des pièces de monnaie ternies et une peau qui semble tachée et jaune comme les doigts d'un fumeur » (160)<sup>25</sup>. Ce chapitre, plein d'un humour « déterritorialisant »

22. « Des mocassins rouges » .

23. L'anglais dit « like a bundle of sunflowers. » Le mot normalement utilisé dans ce cas ne serait pas *bundle* mais *bunch*, le premier se traduisant comme « sac », ce qui nous fait penser du sac sacré de l'homme-médecin indien (« medicine bundle »).

24. « Un trou dans les draps »

25. « She had one blond hair for every brown one... eyes the color of tarnished nickels and skin that looked stained and yellow like a smoker's fingers » (160). Il est intéressant que Anna décrive la jeune femme, qui est grande et osseuse, également comme une « stick-figure girl » (« fille figurine »). Il y avait dans la culture blanche, depuis les années 1870, des figurine à taille humaine à l'effigie d'Indiens devant les magasins de tabac (Stuart Berg Flexner, *Listening to America : An Illustrated History of Words and Phrases from Our Lively and Splendid Past*, New York, Simon and Schuster, 1982, 144). L'image symbolise une certaine rigidité ; voir *As I Lay Dying*

– mettant à distance donc –, permet à Anna de créer des «lignes de fuite» la protégeant de la «dominante» qu’est Jeannette sans pour autant l’annihiler, comme avait dû le faire sa tante Red Dress avec les jeunes officiers frontaliers. On trouve d’ailleurs dans la langue même, bien de signes de l’évolution de sa langue vers un réel métissage («outrelangue», ou en-dehors de la langue «normée» des dominants), des mélanges d’images occidentales et indiennes. Cela est clair, par exemple, quand elle prend un bain et qu’elle se décrit «comme l’olive dans un cocktail» (comparaison), tout en sachant qu’elle est «une chose filée d’or ou tirée d’une veine de roche précieuse»(159, métaphore explicite). On remarque qu’il s’agit bien ici d’un mariage d’images réussi, d’une hybridation assumée, même si – parce que la comparaison crée plus de distance que la métaphore explicite – Anna se sent plus proche de son héritage indien. Le verbe «savoir» («knew») est d’ailleurs ajouté.

## Crystal Thunder

C’est ensuite le chapitre intitulé «Morse Code» (123)<sup>26</sup> – l’un de ceux qui sont datés de 1964 – qui nous intéresse le plus. Ce chapitre est narré par la fille d’Anna Thunder, Crystal, qu’elle a eue plusieurs années après la mort de son fils Chaske. Cette enfant, dont la peau est «de la couleur d’une jument châtaigne» (165), a maintenant 17 ans et est en terminale au Lycée Catholique de la réserve<sup>27</sup>. Elle n’a jamais connu son père, sa mère ayant attendu que sa fille l’évoque pour finalement lui en parler. Ainsi Crystal ne saisit qu’à l’âge de 15 ans que son père était un Indien beaucoup plus jeune que sa mère, mort une semaine avant sa naissance. Il s’appelait Clive Broken Rope et avait été l’un des libérateurs des camps de concentration nazis, ce qui avait fait virer ses cheveux au blanc en quelques jours et l’avait finalement rendu fou<sup>28</sup>. Lors d’une crise de démence, il

---

de William Faulkner (New York, Vintage, 1985, première édition, 1930), dans lequel Darl Bundren donne la description suivante de son frère Jewel : « Still staring straight ahead, his pale eyes like wood set into his wooden face, he crosses the floor in four strides with the rigid gravity of a cigar store Indian » (4). Trois «cigar store Indians».

26. Le Code morse.

27. Senior In Highschool.

28. Le vétéran de la deuxième guerre mondiale est le sujet de plusieurs romans indiens, entre autres *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday (New York, Harper & Row, 1968) et *Ceremony* de Leslie Marmon Silko (Harmondsworth, Penguin, 1977). Voir pour Momaday, l’étude d’Anne Garrait-Bourrier, *N. Scott Momaday*,

s'était griffé le visage si profondément qu'il s'était mis à saigner abondamment et sa femme, enceinte de Crystal, lui avait alors donné un coup de pied dans le ventre pour tenter de l'empêcher de continuer à se mutiler. C'est ainsi qu'Anna explique la tache de naissance de sa fille au-dessus de son œil gauche. Là, l'auteur joue de nouveau avec le langage pour créer, d'une certaine façon, un effet de métissage: Crystal «*sait* que ce n'est pas vrai mais elle le croit quand même» (144, je souligne). Elle y réunit le point de vue médical occidental selon lequel pareille chose n'existe pas et la vision indigène de sa mère qui veut que cela soit évident. Elle se situe dans l'entre-deux, ou le métissage.

Je ne peux pas m'empêcher ici de comparer ce jeu linguistique, pourtant sérieux comme toutes les minorations de ce genre, avec ce que Lillian Smith dit dans ses mémoires *Killers of the Dream*. À un certain moment, ses parents veulent lui faire comprendre que sa nounou noire ne mérite pas d'être aimée :

Je *savais* [je souligne] que ma nounou, qui m'avait soignée pendant des mois quand j'étais malade, qui m'avait donné refuge quand ma petite sœur avait pris ma place comme bébé de la famille, m'avait apaisée, nourrie, enchantée avec ses histoires et ses jeux, m'avait endormie sur ses seins profonds et chauds, ne méritait pas l'amour passionnel que je sentais pour elle, mais plutôt un demi-sourire d'affection, comme on le donne à un chien.<sup>29</sup>

et elle ajoute :

Je le *savais*, mais je ne l'ai *jamais cru*» (Smith, *op. cit.* [je souligne] 28-29).

Smith parle ici de la schizophrénie de Sud dont elle a été victime. Elle était obligée de confirmer l'objectivité du jugement imposé (selon laquelle les Noirs ne méritent pas l'amour des Blancs), alors que ses sentiments d'amour pour sa nounou la forçaient à nier la part subjective de ce jugement. Dans le cas de Crystal Thunder, nous choisirons de parler, après Anne Waters dans son article

---

*l'homme-ours : voix et regard* (Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2005) et pour une comparaison entre les deux romans mon article «The Long Road towards Reconciliation: World War II veterans in Native American literature.», in *Conciliation et Réconciliation: art et littérature dans le Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 135-156.

29. Smith, *op. cit.*, pp. 28-29.

«Ontology of Identity and Interstitial Being»<sup>30</sup>, de «dissonance cognitive créative» (170)<sup>31</sup>. La jeune fille choisit de nier le pouvoir objectif et subjectif du jugement imposé de manière exogène (que sa tache de vin vient du coup de pied de son père) tout en confirmant sa subjectivité. Elle montre ainsi sa capacité créative à faire naître, de la confusion entre catégories, une nouvelle perception du monde, une nouvelle sagesse, au cœur d'une nouvelle langue. C'est ce que l'on pourrait apparenter à «l'outrelangue».

Dans le chapitre «Morse Code», la jeune Crystal tombe amoureuse de Martin Lundstrom, «Suédois du Dakota du Nord» (125). Les deux jeunes écoliers de couleur différente partagent bien des choses. Tout d'abord, Martin est un paria comme elle (125) : lui, parmi les Allemands et les Scandinaves, du fait de sa claudication (même s'il porte une chaussure orthopédique), et elle parmi les membres de sa propre tribu, parce que sa mère a trop de petits amis et est considérée comme une sorte de sorcière<sup>32</sup>. De plus, Crystal a une tache de naissance juste au-dessus de l'œil gauche tandis que lui a plusieurs grains de beauté sur le front et sur le menton. En outre, il a trois touffes de cheveux qui se positionnent bizarrement sur son crâne, comme trois cornes. C'est grâce à la force de l'image et de la métaphore que ces deux jeunes gens, issus d'ethnies différentes, se rencontreront et se reconnaîtront. Premièrement, la comparaison qu'utilise Crystal – «comme trois cornes d'animal» – ramène Martin dès le début vers la tradition indienne, dans laquelle l'homme est intimement lié au monde animal (on pourrait déjà l'appeler L'Homme aux trois cornes). Deuxièmement, le dessin que Martin fait de son visage à elle renverse les stéréotypes blancs de son génotype. En fait, son visage n'est plus «rond et plat comme une crêpe», comme elle avait appris à le voir. Il est maintenant «beau

30. In *American Indian Thought*, Anne Waters, éd., Oxford, Blackwell, 2004, 153-170.

31. «Creative cognitive dissonance» (Waters 170). La dissonance cognitive, en psychologie cognitive, signifie l'incompatibilité entre différents niveaux de connaissance ; c'est un état psychologique qui nous est difficile à supporter et nous fait chercher des justifications pour l'inconséquence de nos pensées et de nos actions (par exemple quand on veut lutter contre le réchauffement de la planète mais que l'on prend la voiture tous les jours «parce qu'on en a besoin»). Voir aussi *Character and Personality in the Novels of William Faulkner ; a study in psychostylitics*, Lanham, New York, London, University Press of America, 1995, 151-152. Ici, dans le roman, la dissonance cognitive est «créative» parce qu'elle permet de créer de nouvelles façons d'être dans le monde, de nouvelles identités, des «lignes de fuite».

32. Elle pratique la «mauvaise médecine» et les autres ne veulent pas des herbes médicinales qu'elle fait pousser dans son jardin.

dans sa symétrie : les pommettes sont de purs triangles équilatéraux, le menton ferme et rectangle, les yeux elliptiques et parfaitement assortis, les iris brillants comme des pierres précieuses facettées. Même la tache de naissance a été transformée en lèvres délicates d'un bouton de rose» (128). C'est dans le regard de ce jeune homme blanc, que le texte trouve «sa ligne de fuite» et peut ainsi échapper aux dominations stéréotypiques de la «langue majeure» : finies les images négatives de «crêpes rondes et plates» pour décrire ce que les Blancs considèrent comme disgracieux.

Évidemment les autres ne sont pas d'accord. En fait : tout le lycée *Saint Mary's* est «scandalisé» par le couple mixte. Et la Sœur Nora fait savoir à Crystal qu'elle est trop jeune pour avoir un petit ami, même si la plupart des filles en ont déjà un. Elle comprend alors assez vite que personne ne fait attention à cela si ce sont des Allemands qui sortent avec des Suédois ou des Dakotas avec des Assiniboins, pourvu que chacun courtise «son semblable» (128). Mais Martin et Crystal réussissent à s'isoler dans leur propre monde – leur «en-dehors» métis – et à ignorer les rumeurs autour d'eux. Le texte crée alors ses «lignes de fuite» par rapport au monde extérieur, tandis qu'à l'intérieur il se densifie. Or, le texte peut aller plus loin dans la rencontre des deux personnages qu'il ne le fait lors la confrontation pleine d'humour entre Anna Thunder et la jeune anthropologue Jeannette McVay, plus loin que l'amour suggéré entre Anna Thunder et Emery Bauer et certainement plus loin que l'évitement de la séduction exercée sur Red Dress par les trois officiers de la frontière. Maintenant, l'accent n'est plus mis sur «la fuite», comme dans les histoires de Red Dress et d'Anna Thunder, mais aussi – ou même plutôt – sur la concentration, la densification poétique... la réalisation de l'amour.

En effet, le texte nous présente ici une vraie scène d'amour du point de vue de Crystal :

Martin avait étalé une vieille couverture en laine sur le capot de sa voiture, et nous nous y sommes enroulés, nous détendant graduellement tandis que la chaleur du moteur réchauffait la couverture et faisait fondre nos corps. Le ciel formait comme une étendue plane en bleu et blanc, un édredon printanier léger rangé sur notre lit. Lentement nous nous sommes déshabillés, avons plié nos vêtements, fourré nos chaussettes dans nos chaussures et mis les paquets sur le toit de la voiture. Quand nous nous sommes unis j'ai vu mon visage se refléter dans les yeux gris de Martin, et ce n'était en rien comme jeter un coup d'œil dans un miroir. C'était la fille splendide de l'esquisse qui me regardait, ses yeux clignants et pleins de

larmes. Je détournai mon visage pour que Martin ne puisse pas voir mes larmes... (130-131).

Dans cette scène pleine de tendresse, on voit de nouveau le métissage s'exercer, la densification du texte se concrétiser. C'est d'abord dans l'image des paquets de vêtements qui peuvent nous faire penser aux « medicine bags », sac-médecines sacrés des Indiens, mis sur le toit de la voiture<sup>33</sup>. C'est ensuite, plus clairement encore, dans l'image des deux corps de couleur différente qui se mêlent là où il y a d'un côté la voiture – symbole typiquement américain du mouvement, du progrès, de l'individualisme – et de l'autre côté le ciel ouvert des prairies indiennes, de la spiritualité, de l'éternité et du silence<sup>34</sup>.

Mais cette densification poétique ne peut pas empêcher le monde de l'extérieur de pénétrer. En fait, quand Crystal tourne son visage pour éviter que Martin ne voie ses larmes, elle aperçoit un arbre solitaire sur une pente qui semble lui faire signe avec ses branches. D'abord l'arbre est encore un « it », mais bientôt le « it » (pronom neutre en anglais) devient « she » (elle) :

*Cet arbre qui lançait un regard furieux est ma mère* [soulignement dans le texte]. Elle nous regardait depuis le coteau, ses cheveux sauvages, ses doigts qui claquaient<sup>35</sup>, ses épaisses racines enterrées profondément, si profondément qu'elles touchaient à l'endroit où il n'y a rien que la chaleur et le magma – toute la colère en fusion de la planète » (131).

Et le monde dense qu'ils partageaient jusque-là est remis en question car Crystal n'ose pas partager sa peur avec Martin. Leur monde métissé est encore trop fragile pour l'empêcher de penser qu'il pourrait se moquer d'elle (159), de ses craintes indigènes.

**33.** Traditionnellement, ces sacs sacrés, contenant des herbes médicinales et des objets sacrés, ne pouvaient pas être touchés par les femmes ; voir Carlyn Niethammer, *Daughters of the Earth : the lives and legends of American Indian Women*, New York, MacMillan, 1977, 12.

**34.** Le Sioux Ohiyessa souligne l'importance du silence dans la culture indienne :  
He believes profoundly in silence –  
the sign of a perfect equilibrium.  
Silence is the absolute poise or balance of body, mind, and spirit.  
The man who preserves his selfhood is ever calm  
and unshaken by the storms of existence –  
not a leaf, as it were, a stir on the tree ;  
not a ripple upon the surface of the shining pool.

**35.** Claquer les doigts en direction de quelqu'un est la plus grave insulte chez les Dakota (136).

Martin n'a pas rencontré Anna, la mère de Crystal, et il ne la rencontrera jamais vraiment. Cela pourrait en fait trouver son fondement dans la « territorialisation » de la culture indienne, plus précisément « le tabou de la belle-mère » (Niethammer, *op. cit.*, 88-89). C'est une tradition qui semble avoir existé dans plusieurs cultures indigènes, comme chez les Navajos, les Apaches, les Crees, les Cheyennes et aussi les Sioux. Cette tradition proscriit fortement la rencontre entre l'homme et sa belle-mère, sauf dans des situations exceptionnelles, comme quand l'homme est malade et que personne d'autre ne peut s'occuper de lui. La belle-mère était également autorisée à prier pour lui s'il avait disparu ou était parti pour faire la guerre. En fait, même si les deux n'avaient pas le droit de se rencontrer, ils essayaient d'être les plus obligeants possible l'un envers l'autre. La combinaison de ces deux choses, le fait de s'éviter et de s'aider mutuellement, semble créer un type très spécial de respect entre les deux personnes. On pense que ce tabou a pour but d'éviter les conflits entre les générations.

Mais la raison semble être différente ici, moins « territorialisante » que personnelle. Anna n'accepte pas Martin, non pas parce qu'il est son futur beau-fils, non pas même, semble-t-il, parce qu'il est blanc. Elle ne veut simplement pas partager Crystal avec lui. En fait, d'après Crystal, « elle envie même à Jésus sa place » dans le cœur de sa fille, même si celle-ci lui avait promis que ce n'était là qu'un petit espace sur le côté, « où Il se tenait et pinçait entre ses doigts froids un bord de [son] esprit [à elle] comme pour s'apprêter à le replier » (129). Dans ce passage, on peut percevoir la fusion des ressentiments de Crystal envers la religion chrétienne et envers sa mère. Elle les trouve toutes les deux « sur le côté » et « froides » et se elle sent sans cesse obligée de se « plier » / « replier » devant elles deux. Il est évident que, quand elle tombe enceinte de Martin, Crystal n'échappe plus du tout à sa mère, qui va l'isoler chez elle. En fait, tout comme le « tabou de la belle-mère », ce phénomène de réclusion appartient à la tradition indienne. Dans plusieurs tribus, les femmes enceintes entraient dans une « cabane de ségrégation », éloignée de la maison, pendant la dernière partie de la grossesse et pour l'accouchement. En outre, dans certaines tribus les futurs parents ne pouvaient pas regarder par la fenêtre – s'ils voulaient regarder dehors, ils étaient obligés de sortir complètement – sinon le bébé serait mort-né (Niethammer, 4 ; 7).

Par contre, ici l'isolement est exagéré. Crystal ne peut ni regarder dehors car plusieurs mètres de neige recouvrent les fenêtres, ni même sortir. En fait, elle est comme emprisonnée chez sa mère et

elle devient alors complètement passive. Il y a ici une lecture freudienne à faire : sans doute parce que sa mère « n'avait jamais été si patiente et si tendre avec elle » avant ; sans doute parce qu'elle avait même « banni ses petits amis durant toute cette période » ; elle s'était alors muée en une « mère de rêve » (136 ; 137) et Crystal ne résiste pas à cette régression au stade de petit enfant qui lui est proposée. Elle se laisse baigner, savonner, laver, peindre et tresser les cheveux, masser les pieds, chaque os séparément, et nourrir de navets sauvages, de choux verts, de pot-au-feu, de pommes sautées, de gâteaux au citron et au sucre etc. Elle permet même à sa mère de trier ses rêves et d'en enlever les images désagréables. Et... dans ce processus, elle laisse sa mère se débarrasser de Martin. Chaque fois qu'il tente de venir voir son amour, et met un pied sous le porche, Anna claque des doigts et il est obligé de s'en aller.

Pour la première fois dans le récit de Crystal, on remarque le pronom de la première personne pluriel *nous* (*we*) faisant référence à sa mère : « La nuit nous dormions sur son lit à elle... » ; « Nous passions le long hiver à l'intérieur, bien au chaud sous des couvertures de neige » (136-137), ce qui souligne bien la fusion psychologique entre mère et fille. Seulement une semaine avant la date prévue pour l'accouchement, Anna taille un escalier dans les congères pour faire sortir sa fille à la lumière du jour, scène qui fait penser à une (re)naissance de Crystal elle-même plutôt qu'à la naissance de son bébé. Dans cette régression au stade de dépendance complète que vit Crystal, on pense être revenu à l'impossibilité de l'histoire d'amour interracial et au sort tragique qui attend le bébé né de ce type de relation. De plus, le lecteur n'entend plus parler du bébé dans la partie du récit qui suit.

On apprend néanmoins bientôt que Crystal se marie avec Martin à Bismarck, la capitale du Dakota du Nord. À cette occasion, encore, les employés de l'état observent le couple interracial d'un regard fixe, la secrétaire a la bouche ouverte d'étonnement, et leurs témoins, qui sont des étrangers en train de faire une pause café, ont un regard de « désapprobation sévère » (144). De nouveau, le texte de Crystal ne trouve pas sa « ligne de fuite » à cause du regard d'autrui. Il ne se libère pas car elle ne se libère pas des autres. Quand le chaos s'abat alors sur elle sous la forme du tonnerre qui gronde à ses oreilles et d'aiguilles de foudre qui pénètrent son crâne ; quand des grêlons de la taille de bonbons lui martèlent le cerveau pour en extraire toutes les pensées, ce qui l'envahit alors est l'image de sa mère (qui ne s'appelle pas Anna Thunder [« Tonnerre »] pour rien). En même temps elle s'appuie tout contre son jeune mari et le laisse décider de

l'avenir. La dissonance cognitive qui existe dans sa vie en tant que « fille de sa mère » et qu'« épouse » n'arrive pas à trouver de résolution.

Ce n'est que vers la fin du chapitre, après que Crystal et Martin se furent installés à Chicago et que Crystal eut accepté dans son cœur la mère de Martin<sup>36</sup>, que les souvenirs de son bébé peuvent émerger. C'est alors que Crystal se souvient de certaines choses : le bébé naît et c'est une fille – de cela elle restera sûre parce qu'elle a entendu sa mère dire « Je savais que ça allait être une fille » (153, soulignement dans le texte). Elle est prête à la prendre dans ses bras, mais sa mère a déjà quitté la pièce avec elle. Ensuite, elle se sent transportée dehors, sur un matelas, avant de perdre connaissance pour se trouver ensuite dans la voiture de Martin, à qui elle dit que leur fille est morte. Elle n'a jamais vu sa fille et elle ne connaît pas son nom, ni la forme de son visage. Dans ses rêves elle l'entend dire « Ina » (« maman ») à Anna, la prenant pour sa mère. Et la petite garde toujours le dos tourné pour que sa vraie mère ne puisse pas voir son visage. On se retrouve à nouveau dans l'espace « gothique », dans lequel l'enfant interracial n'a qu'un statut de fantôme.

## Charlene Thunder

Quittons maintenant le chapitre de Crystal Thunder daté de 1964, pour revenir vers la date qui entoure tout le récit : 1981. On a déjà parlé du premier chapitre daté de 1981, « Grass Dancers » au début du livre (9), dans lequel la jeune Pumpkin – première fille métisse du roman – trouve la mort. Il faut maintenant se pencher sur le second chapitre situé en 1981 et placé à la fin du roman, « Swallowing the Birds »<sup>37</sup> (283). C'est le chapitre dans lequel Harley Wind Soldier, le jeune homme qui avait charmé Pumpkin pendant sa dernière nuit sur terre, exécute la danse de l'herbe. Il ne le fait pas dans le costume traditionnel mais dans ses couleurs à elle – rouge, jaune, orange, les nuances du feu – en son honneur. On se

36. Cela arrive grâce à l'empathie que Crystal ressent envers sa belle-mère quand celle-ci raconte combien sa vie a été triste : lorsque ses deux sœurs jumelles cadettes se sont éteintes, l'une après l'autre, suite à une maladie, sa propre mère lui a dit, plongée dans le désespoir, qu'elle n'avait plus rien au monde à quoi se raccrocher niant alors l'existence même de la grande sœur. Cette douleur lui avait conféré une nature et un tempérament assez déplaisants, ce qui explique que Crystal ait au début choisi de se mettre à distance d'elle.

37. « Avaler les oiseaux ».

souvent tout d'un coup que ce jeune garçon avait depuis des années été convoité par une autre fille, Charlene Thunder, la fille qui avait espéré danser avec lui à ce powwow où Pumpkin avait connu un vrai succès et dont traite le premier chapitre daté de 1981.

Maintenant cette fille, que l'on avait oubliée, reprend de l'importance à cause de son nom de famille, Thunder, et de sa compagne, la vieille dame imposante Mercury Thunder (on se souvient que dans le premier chapitre elle avait changé son nom de Anna en Mercury). Ce deuxième chapitre commence avec un rêve de Charlene, dans lequel elle se trouve comme écrasée sous une porte sur laquelle danse Pumpkin dans son costume brillant. Dans le rêve, c'est Charlene plutôt que cette dernière qui chuchote d'une voix étranglée: « je suis désolée » (285). Et quand Pumpkin termine ensuite sa danse et s'apprête à parler, de petits oiseaux sortent de sa bouche et tombent à terre, morts. Charlene se réveille après avoir vu le visage de Pumpkin, plutôt triste qu'en colère, et elle se rend alors compte que le fardeau qu'elle ressent toujours peser sur elle est la main robuste de sa grand-mère. Nous comprenons alors quelque chose que le personnage lui-même ignore: elle est bien la fille de Crystal, restée sous l'influence envahissante de sa grand-mère, la sorcière peu appréciée de sa propre tribu. Et Charlene pense que celle-ci a certainement eu un rôle dans l'accident qui est arrivé à Pumpkin.

Il y a ici un effort de dédoublement, une compétition entre Charlene et Pumpkin. Charlene ne séduit pas un seul jeune homme mais plusieurs et se trouve finalement dans la même maison hantée où Pumpkin et Harley Wind Soldier avaient passé la nuit. C'est là, quand elle est au plus près du statut de fantôme tragique, qu'elle rencontre sa grand-tante Red Dress, fantôme elle-même parce que son âme n'a jamais été libérée. Celle-ci la met en garde contre l'utilisation de la *mauvaise médecine* que Charlene vient d'utiliser pour séduire les jeunes hommes et dont sa grand-mère lui avait donné l'exemple. Ensuite Charlene remarque qu'elle est envahie d'une odeur de prunes sauvages. On semble être complètement immergé dans la « réalisme magique » à l'indienne, mais cette magie sert maintenant à ouvrir une porte vers la vie contemporaine. En fait, peu de temps après, Charlene reçoit un article de journal intitulé DA VINCI EN PERLES :

Un couple d'entrepreneurs de Chicago a transformé des perles en or! Martin Lundstrom et sa femme Crystal Lundstrom, née Thunder, anciens résidents du Dakota du Nord, ont passé les trois

dernières années à faire renaître « La Cène selon da Vinci » sous une nouvelle forme (303).

L'article explique en détail comment Martin Lundstrom avait dessiné le motif du fameux tableau pour sa femme et comment elle avait restitué cette scène grâce à des perles indiennes. Ainsi, plus de 1,8 millions de perles de 120 couleurs différentes finissent par symboliser non seulement le succès de leur coopération mais aussi et surtout la réussite de leur amour interracial.

Et alors Charlene comprend tout : ce sont ses parents. Avec l'aide de Jeannette McVay, anthropologue autrefois si maladroite et maintenant conseillère d'éducation sur la réserve et elle-même enceinte d'un enfant interracial, Charlene ose finalement prendre contact avec ses parents. Bientôt elle décide d'aller les voir. C'est là que, dans le bus pour Chicago, elle a une vision dans laquelle son rêve s'achève : elle voit de nouveau Pumpkin, sauf que cette fois celle-ci ne danse plus sur sa poitrine mais le long du bus. Elle ouvre enfin la bouche pour lui parler, ce qui fait reculer Charlene de peur que de petits oiseaux ne sortent de sa bouche pour tomber à terre, morts. Mais cette fois le rêve est différent. Les oiseaux apparaissent, comme avant, mais maintenant, ils s'envolent et ils entrent dans la bouche grande ouverte de surprise de Charlene. Les mots de Pumpkin glissent sur sa langue : « Ce n'était pas ta faute. Ces choses arrivent. Tu n'y es pour rien » (310, soulignement dans le texte). Charlene avale les oiseaux et entend leur chant : « Ce n'était pas ta faute » à plusieurs reprises. Mais parce que le bruit vient de sa propre bouche, elle est incapable de dire si c'est Pumpkin qui lui pardonne ou bien si c'est elle qui se pardonne à elle-même (310).

Ces mots, d'où qu'ils viennent, forment enfin sa propre « ligne de fuite », lui permettant de se « déterritorialiser » par rapport à la possessivité pesante de sa grand-mère et de toutes les traditions qui l'enfermaient jusqu'alors. Elle met cela à distance et change de territoire. Elle est en route pour trouver – chez ses parents, qui l'attendent avec impatience – sa vraie identité multi-ethnique, riche de cette différence.

C'est ainsi que l'histoire de l'amour interracial, chez Susan Power, revient, à l'issue de différentes expériences « reterritorialisantes » et « deterritorialisantes », à la centralité d'un nouveau monde, d'une nouvelle identité, d'une nouvelle histoire. Là, l'amour n'est plus le « gothique » noir/blanc, mais peut exister en 120 couleurs différentes. Les enfants survivent, ne sont plus

jugés sur la couleur de leur peau – à l’instar des mots de Martin Luther King Jr.<sup>38</sup> – mais, au contraire, célébrés et admirés pour leur différence et leur beauté.

---

**38.** Power dit, dans son entretien avec Sharis Oslos, que ces parents admiraient beaucoup Martin Luther King Jr., qui eut sur eux une énorme influence.

**« *Faint clues and indirections* »**  
**La rhétorique de l'aveu**  
**dans les *Feuilles d'Herbe* de Walt Whitman**

Marc BELLOT

La flamboyance de la poésie whitmanienne, telle qu'elle apparaît dans les *Feuilles d'Herbe*<sup>1</sup>, est l'instance la plus visible d'un discours fervent au monde qui transfigure, qui diffuse, qui mobilise et qui libère. Dramatisation de la subjectivité, théâtralisation d'un verbe inspiré qui révèle la cohérence universelle, le vers whitmanien se libère et désigne un au-delà du réel où les âmes et les corps fusionneraient en une démocratie idéale où les hommes seraient enfin rendus à leur divinité première. Par la voix poétique, le discours whitmanien s'établit dans sa fonction « émancipatrice ». Le poète prophétise du haut de sa subjectivité, interpelle les nations, fait dialoguer le singulier et l'universel. Il se constitue tout entier à l'oreille d'autrui en donnant son moi à entendre. Il est à la fois séparé et commun, homme et démiurge, solitaire et engagé : les paradoxes de son moi sont aussi ceux de sa voix qui double d'implicite le véhément discours au monde.

Car il existe dans l'ombre portée du discours visionnaire une discursivité parallèle, une voix plus intime, plus intériorisée, celle d'un *eros* jugé déviant, inavouable et qui pourtant se donne à voir au détour de maints poèmes en « légers indices et notations indirectes »

---

1. *Leaves of Grass*, Sculley Bradley & Harold W. Blodgett, édés., New York, Norton, 1973, constitue l'édition de référence.

(«faint clues and indirections») d'un aveu jamais abouti. Le «je» secret suppose un «tu» implicite auquel il va confier la vérité de son être, accomplissant ainsi le cycle complet de l'émancipation des âmes et des corps. Whitman savait que les pulsions les plus intimes de sa libido constituaient la vérité profonde de son moi, celle qui le mettait «en rapport avec l'univers», celle qu'il fallait dévoiler au monde. C'est ainsi qu'à la marge de l'emphase, derrière le lyrisme et caché dans les méandres du vers libre, des indices, des indications, de petites touches sans équivoque suggèrent au lecteur un fil conducteur, l'engagent dans une entreprise de «décryptage», de mise en cohérence d'allusions et d'*innuendos* sans pour autant aller jusqu'à l'aveu complet et sans réserve d'une homosexualité sublimée. C'est cet «en dehors» de la parole, unique et nécessaire, caché et douloureux, qui rend pourtant possible la détermination poétique et autorise ses fulgurances.

## Emerson et l'avènement du moi

Si la sexualité entre de plein droit dans les poèmes des *Feuilles d'Herbe*, c'est à Emerson qu'elle le doit. Non que le philosophe transcendantaliste ait eu, dans son œuvre considérable, la moindre tentation libertine, voire libidineuse ou tout simplement sociologique, mais il ouvrait philosophiquement la voie à une expression libérée du moi transcendantal, la part la plus authentique de l'individu, celle qui le relie à l'universel, qui le guide vers une possible transcendance. Pour Emerson, en effet, le salut des âmes ne relève plus d'une quelconque médiation ecclésiale, mais bel et bien d'une relation directe, non médiée, entre la conscience individuelle et les grandes lois naturelles, intemporelles et éternelles qui régissent l'univers comme elles régissent les hommes, parties prenantes du Tout. Entre la finitude humaine et l'infini cosmique, ou – pour le dire comme Emerson – entre l'âme individuelle et la surâme divine, un commerce est possible. Il passe par l'écoute des intuitions de son moi profond – la voix de l'universel en nous-mêmes – cette part de divin en chacun, capable de révéler à l'individu le moyen de calquer sa conduite terrestre sur le modèle universel. C'est ce qu'Emerson nomme «le sentiment moral», la capacité d'intuitionner ce qui est le bien au plus profond de sa conscience, et de le soumettre à son libre arbitre afin de décider de la conduite morale de son existence ou de se laisser aller au sensualisme et au matérialisme ambiants. Ceux qui choisissent librement de vivre au rythme des impératifs

moraux que leur dictent leurs intuitions font fructifier la part de divin en eux-mêmes et se dirigent vers le salut ici-bas. De ces postulats il apparaît que la référence spirituelle ultime n'est plus le texte de l'Écriture, voire les décrets d'un Dieu comptable des turpitudes humaines et qui octroie dans la plus parfaite obscurité le pardon ou la damnation. Désormais, tout se passe dans ce subtil échange entre le moi individuel et les lois universelles telles qu'elles se manifestent au sein de la nature et de façon intuitive dans la conscience de chacun. La seule vérité qui vaille est celle ressentie par chacun lorsque son moi profond à l'écoute de lui-même se met à vibrer au rythme de l'universel. Ce qu'Emerson nomme « la confiance en soi » (« self-reliance ») est la saisissante formule qui résume le transcendantalisme américain : elle signifie que la part la plus authentique de tout individu est son moi profond, non dénaturé par le matérialisme ambiant et qui constitue le seul point de référence véritable sur lequel régler une vie morale. Ceux qui font confiance aux intuitions de leur moi originaire sont sur la voie du salut. Le refus du conformisme, la volonté de ne jamais imiter des modèles qui ne sont pas intrinsèquement les siens, mais au contraire l'obéissance librement consentie à ce que, au plus profond de son être, l'homme considère comme juste, consacre la primauté de l'individu sur le collectif.

C'est ainsi que l'identité profonde de chaque être, son génie propre, « la qualité qui le différencie des autres »<sup>2</sup>, ne se mesurent pas par une liste d'état-civil, mais bel et bien dans l'appréhension de ce moi originaire. Selon Emerson, la première des lois universelles est celle de sa nature, comme il est dit dans l'éthique de « La Confiance en Soi » : « Aucune loi ne m'est sacrée, si ce n'est celle de ma nature. Le bien et le mal ne sont que des noms, volontiers applicables à ceci ou cela ; Le seul bien qui vaille est celui qui va dans le sens de ce que je suis, le seul mal est celui qui s'y oppose »<sup>3</sup>. Dès lors, l'adéquation du moi individuel au tissu signifiant des forces cosmiques doit passer par l'obéissance aux lois fondamentales de l'humain. Il est illusoire et inutile de rechercher au-delà de

2. « the quality that differences him from the others », « Les Lois Spirituelles » (« Spiritual Laws »), *The Portable Emerson*, Carl Bode, éd., New York, Penguin Books, 1981, p. 84. (Les traductions des citations d'Emerson sont de notre main.)

3. « No law can be sacred to me but that of my nature. Good and bad are but names, very readily transferable to that or this ; the only right is what is after my constitution, the only wrong is what is against it. », « La Confiance en Soi » (« Self-Reliance »), *op. cit.*, p. 33.

soi-même une vérité qui, lorsqu'elle est dite avec confiance, se révèle vérité universelle : « Croire à vos pensées, croire que ce qui est vrai dans l'intimité de votre cœur est vrai pour tous les hommes, – c'est cela le génie. Exprimez vos convictions cachées et elles acquèreront un sens universel »<sup>4</sup>. La seule vérité qui vaille est celle du moi. Elle est auto-référencée et prévaut sur toute autre considération extérieure à elle. La faute morale – le péché –, c'est la dissimulation de ce qui constitue l'originalité fondamentale de sa nature. Dans l'essai « Les Lois Spirituelles », Emerson enjoignait aux hommes de ne jamais assumer un comportement dicté par les seuls impératifs institutionnels. Les stigmates de l'infamie se lisaient alors sur le visage du pécheur. La conclusion tenait dans cette maxime de Confucius : « Comment un homme peut-il se dissimuler ! »<sup>5</sup> Cette notion de péché assimilée au concept de dissimulation de son moi originaire (« concealment »), nous importe d'autant plus qu'elle a dû produire chez Whitman une résonance toute particulière. Il n'est sans doute pas inutile de se demander si l'homosexualité du poète n'a pas trouvé dans ce concept novateur une singulière légitimation : le déplacement de la notion chrétienne de péché (« sin ») et de vice (« vice ») vers la faute plus vénielle consistant en la simple dissimulation d'un élément constitutif de la vérité du moi, semble en effet plaider pour la mise en pratique de l'axiome novateur selon lequel rien de ce qui relève de l'humain n'est ontologiquement mauvais. Peut-être faut-il trouver ici l'une des raisons qui expliquent les hardiesses et les audaces libératrices des *Feuilles d'Herbe*, car pour Emerson, chaque homme doit exprimer son génie propre et extérioriser la vérité de son moi.

C'est dans cette optique que se place la théorie émersonnienne des « hommes représentatifs », les grands génies de l'humanité qui ont su traduire dans leurs actes les principes universels ressentis – comme le tout-un-chacun – au plus profond de leur conscience. Le fait de façonner leur existence sur leurs intuitions a fait d'eux des modèles qui, chacun dans leur vocation propre, montrent la voie aux autres hommes. Parmi ces figures inspirées, celle du poète décidera de l'avenir du jeune Whitman. Pour Emerson, en effet, le poète est celui qui libère : capable de percevoir la beauté essentielle, symbole

4. « To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart, is true for all men, – that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense. », *ibid.*, p. 30.

5. « How can a man be concealed ! », « Les Lois Spirituelles » (« Spiritual Laws »), *op. cit.*, p. 94.

du bien moral, sa voix fait corps avec l'universel et à ce titre, prophétise et divinise. «Les Dieux Libérateurs» («Liberating Gods»), comme Emerson les désigne dans l'essai du même nom, les poètes sont des médiateurs. Ils inscrivent leurs voix dans le concert du monde et donnent à entendre l'essence du quotidien, le divin caché dans les occurrences communes. Tel un Verbe Incarné, la voix du poète recrée les choses dans leur divinité originelle. Placé au centre de la création, le poète en répercute les échos. Sa voix annonce, prophétise, traduit en mots inspirés la liberté absolue de se sentir partie prenante d'un Tout englobant, l'autre nom de la divinité. Le vers libre whitmanien n'est pas un simple trope, mais la matérialisation dans le discours du message porté, la coalescence d'un signifiant matériel et d'un signifié d'essence divine : seul un vers libéré peut avoir la liberté comme objet.

Si, de prime abord, Whitman fit sienne la théorie transcendentaliste de la prééminence du moi comme récepteur et caisse de résonance des grandes lois cosmiques qui régissent l'univers, et assumait la fonction de poète inspiré, de barde de l'Amérique, qu'Emerson décrivit dans l'essai «Le Poète» («The Poet»), ce fut pour mieux subvertir : en effet, la finalité du transcendentalisme émersonien était religieuse. À l'écoute des intuitions du divin au fond de lui-même, l'homme ne peut faillir dans la conduite morale de son existence et en définitive, dans le gain de son salut. Le poète émersonien, «translateur» du divin, indique la voie aux hommes moins avancés que lui sur le dur chemin d'une vie morale qui conduit à l'union finale des âmes dans le grand Tout divin. En somme, pour Emerson, tout homme est *potentiellement* divin. Il lui appartient de le devenir complètement par l'exercice de son libre arbitre dans la conduite d'une existence exigeante mais calquée sur les intuitions d'universel ressenties par son moi. Il existe donc une hiérarchie parmi les hommes, entre ceux qui ont su faire fructifier cette étincelle de divin en eux et ceux qui ont refusé d'écouter la voix essentielle, la part la plus vraie d'eux-mêmes, pour se laisser dériver dans le matérialisme et le sensualisme qui privent d'une spiritualité intériorisée, poussent au péché et éloignent du salut.

Bien que se proclamant inspiré des thèses émersoniennes, le discours whitmanien ne relève pas des mêmes postulats. Whitman privilégia la divinité *ontologique* des hommes, innée plutôt qu'acquise : tout homme est divin par essence, mais il n'en est pas conscient. Le rôle du poète est de révéler par sa voix inspirée et

prophétique la divinité du Tout auquel tous appartiennent. Cette révélation libère les hommes en les affranchissant des contingences institutionnelles : la divinité, par essence, ne peut souffrir de degrés, n'est pas susceptible d'une quelconque hiérarchie. Tous les hommes sont donc égaux en divinité, mais attendent la révélation du poète afin de faire advenir sur la terre le règne de la grande démocratie spirituelle dans laquelle tous pourront vivre librement selon les préceptes les plus intimes de leur moi.

### « La divinité de la sexualité »<sup>6</sup>

C'est dans la préface à l'édition de 1855 des *Feuilles d'Herbe* que Whitman se plaçait délibérément sous le tutorat poétique d'Emerson en se proclamant le poète de l'Amérique, celui que le philosophe appelait de ses vœux. Incarnation du génie du Nouveau Monde, espace transcendant de la liberté, révélateur du sublime de sa topographie et de la divinité de son peuple porteur d'une destinée manifeste, le poète reprenait point par point les modalités constitutives du poète émersonien en y ajoutant toutefois quelques petites touches d'apparence anodine mais qui ressemblent à des jalons placés dans les premiers discours en vue d'une révélation ultérieure : le mot « amativité » (« amateness »), par exemple, emprunté au vocabulaire de la phrénologie et qui désigne une forte attirance amoureuse, tout comme « la joie amoureuse » (« amorous joy ») dans le contexte de l'amour universel. La réponse élogieuse du « Maître » sous forme d'une « Lettre Liminaire » (« Prefatory Letter ») qui félicitait le disciple pour « [ses] pensées libres et courageuses » (« [his] free and brave thoughts »), conforta le jeune Whitman dans sa pensée et légitima sa démarche. Dès lors, la sexualité entra de plein droit dans les *Feuilles d'Herbe* selon une logique inattaquable qui – à première vue – semblait inspirée de celle d'Emerson et en phase avec sa pensée : la deuxième édition des *Feuilles d'Herbe* contenait, en appendice, une lettre ouverte à Emerson voulue comme une réponse aux éloges de 1855. Cette lettre – en fait la préface virtuelle au recueil – énonçait, tout en l'explicitant, la thématique de l'ouvrage. Dans un hommage appuyé à Emerson, père spirituel de l'Amérique, pionnier de la mise en pratique de relations nouvelles entre l'homme et la nature, avocat

6. « The divinity of sex », « Lettre de Whitman à Emerson, 1856 », (« Whitman to Emerson, 1856 »), *Leaves of Grass, op. cit.*, p. 738. (Nous traduisons)

inlassable de la suprématie de l'individu, Whitman se plaçait délibérément en retrait, dans le sillage du Maître, et entérinait sa dette respectueuse envers sa pensée philosophique. Il en profitait également pour prendre cette pensée au piège de sa propre logique en introduisant, par le biais de la théorie émersonnienne de la libération de la vérité ontologique du moi, le paradigme sexuel, qu'il plaçait délibérément sur le terrain de l'aveu salvateur : l'élan vital de la sexualité devait enfin triompher sans honte de la dissimulation hypocrite qui bride et oblitère toute forme de créativité authentique :

Le manque de développement avoué, puissant et résolu de la sexualité et le fait que les orateurs et les écrivains considèrent faussement comme mort ce qui a toujours été reconnu par tous du domaine de la vie, explique le remarquable manque de personnalité et le côté indistinct des productions modernes dans les livres, les beaux-arts, les conversations [...]

L'incroyance impose partout sa loi en montrant un visage poli et fétide – en particulier sur la sexualité. Par leur silence et leur soumission, les plumes des savants, des poètes, des historiens, des biographes et des autres se sont rendus complices depuis longtemps de cette loi répugnante, selon laquelle tout ce qui relève de la virilité de l'homme, de sa sexualité, de la féminité, de la maternité, du désir, des actes et des organes de la sensualité, doivent être considérés comme honteux et passés sous silence. Cette loi détestable doit être abrogée. [...] Elle entrave la réalisation de grandes réformes.<sup>7</sup>

Le procédé était habile : par le biais de la théorie esthétique développée dans les essais « La Confiance en soi » et « Le Poète », théorie exhortant les sensibilités créatrices du Nouveau Monde à faire preuve d'originalité en se débarrassant des modèles sclérosés

---

7. « To the lack of an avowed, empowered, unabashed development of sex, and to the fact of speakers and writers fraudulently assuming as always dead what everyone knows to be always alive, is attributable the remarkable non-personality and indistinctness of modern productions in books, art, talk [...] Infidelism usurps most with foetid polite face ; among the rest infidelism about sex. By silence or obedience the pens of savans, poets, historians, biographers, and the rest, have long connived at the filthy law, that what makes the manhood of a man, that sex, womanhood, maternity, desires, lusty animations, organs, acts, are unmentionable and to be ashamed of. [...] This filthy law has to be repealed – it stands in the way of great reforms. » *Ibid.*, p. 741. (Nous traduisons).

de la vieille Europe<sup>8</sup>, Whitman affirmait tout naturellement que l'émancipation du corps constituerait désormais l'objet poétique spécifique d'une Amérique qui posait la liberté comme fondement structurant. Égalité des sexes, démocratie, retour à la vérité originaire du moi, prise en compte de la divinité ontologique des individus, spécificité esthétique, tout cela plaidait en faveur de la reconnaissance de l'ensemble du paradigme de la corporéité. Emerson pouvait-il remettre en question ces développements sans invalider ses propres postulats ?

Les femmes de ce pays avancement résolument vers l'égalité politique avec les hommes, sans laquelle, ce me semble, les hommes n'auront pas l'égalité politique entre eux. Cette coquille vide que l'on nomme galanterie aura alors un contenu. Cette bouillie inepte de l'amour plein de déférence dans les chansons, les romans et autres, est à vomir ; et pour ce qui est de l'amitié virile que l'on voit partout aux États-Unis, pas l'ombre d'une ligne publiée. Je prétends que le point essentiel – le corps de l'homme et de la femme – ne figure jusqu'ici dans aucun poème ; je dis aussi qu'il faut parler du corps et de la sexualité. La seule question qui se pose aux bardes de ce pays est celle de savoir s'ils célébreront dans leurs poèmes l'éternelle décence de l'amativité de la Nature, notre Mère à tous, ou bien s'ils se feront les chantres de ces fantasmes à la mode sur l'impudeur inhérente à la sexualité [...]. Cela est important en poésie car l'essentiel des modes d'expression d'une nation découle de ses grands poèmes.<sup>9</sup>

La mention incidente de « l'amitié virile que l'on voit partout aux États-Unis », qui n'apparaît jamais dans les livres, n'est pas

8. « Quel besoin avons-nous de copier les modèles doriques ou gothiques ? [...] Mettez l'accent sur vous-mêmes ; n'imitiez jamais. » (« And why need we copy the Doric or the Gothic model ? [...] Insist on yourself ; never imitate. » « La Confiance en Soi », *op. cit.*, p. 52.

9. « Women in These States approach the day of that organic equality with men, without which, I see, men cannot have organic equality among themselves. This empty dish, gallantry, will then be filled with something. This tepid wash, this diluted deferential love, as in songs, fictions, and so forth, is enough to make a man vomit ; as to manly friendship, everywhere observed in The States, there is not the first breath of it to be observed in print. I say that the body of a man or woman, the main matter, is so far quite unexpressed in poems ; but that the body is to be expressed, and sex is. Of bards of These States, if it come to a question, it is whether they shall celebrate in poems the eternal decency of the amativeness of Nature, the motherhood of all, or whether they shall be the bards of the fashionable delusion of the inherent nastiness of sex. [...] This is important in poems, because the whole of the other expressions of a nation are but flanges out of its great poems. » « Lettre de Whitman à Emerson, 1856 », *Leaves of Grass, op. cit.*, p. 739. (Nous traduisons).

fortuite. Elle fait figurer l'homosexualité dans le contexte clairement affiché de la reconnaissance globale du fait sexuel, un procédé de légitimation oblique, indirect, que seule une lecture avertie permettra de décoder. Car l'Amérique de Whitman et d'Emerson n'est pas encore prête à la révélation – même poétique – d'une sexualité jugée déviante et frappée d'anathème<sup>10</sup>. Les vers d'une audace inouïe de «Depuis la Prison des Rivières Douloureuses» («From Pent-up Aching Rivers»), même s'ils se modulent sur l'axiome émersonien «Je dois rester droit et vigoureux et exprimer la vérité la plus crue de toutes les façons possibles»<sup>11</sup>, ne vont pas jusqu'à l'aveu explicite :

Depuis la prison des rivières douloureuses  
 Du fond de cela en moi sans quoi je ne serais rien,  
 Par cela que je veux, fussé-je le seul homme à le faire, exalter  
 dans la gloire du jour,  
 Avec ma voix, ma vibrante voix, glorifiant le phallus,  
 Disant le chant de la procréation...<sup>12</sup>

En effet, l'association du phallus et de la procréation court-circuite ce qui aurait pu être la confession publique d'une homosexualité douloureusement refoulée. On devine ici un

10. Dans un ouvrage fort éclairant sur l'homosexualité du poète intitulé *Walt Whitman, A Gay Life*, Gary Schmidgall précise que la législation du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis n'était pas tendre avec les homosexuels, tout comme l'opinion publique qu'incarnaient certains écrivains : «Quand un homosexuel était repéré à l'époque de Whitman, il était objet d'horreur et, comme le suggère le poème *Native Moments*, «condamné par les autres pour les faits commis». «Des bêtes à forme humaine», c'est ainsi que le romancier George Thompson nommait les «gays» dans son roman de 1849 *City Crimes ; or, Life in New-York and Boston*. Repérés par la police, ils couraient le risque de poursuites (bien que très rarement) en vertu des lois contre la sodomie alors en vigueur.» («When a homosexual was detected in Whitman's day, he was abhorred and, as *Native Moments* implied, «condemned by others for deeds done». «Beasts in human shape»), the novelist George Thompson called gays in his 1849 novel *City Crimes ; or, Life in New-York and Boston*. If detected by the police, they might have been (though extremely rarely) prosecuted under sodomy laws then in force.» *Walt Whitman, A Gay Life*, New York, Dutton, 1997, p. 114. (Nous traduisons).

11. «I ought to go upright and vital, and speak the rude truth in all ways», «La Confiance en Soi» («Self-Reliance»), *op. cit.*, p. 33. (Nous traduisons).

12. «From pent-up aching rivers,  
 From that of myself without which I were nothing,  
 From what I am determin'd to make illustrious, even if I stand sole among men,  
 From my own voice resonant, singing the phallus,  
 Singing the song of procreation...», «From Pent-up Aching Rivers», *Leaves of Grass, op. cit.*, v. 2-5, p. 91. (Traduction de Jacques Darras, *Walt Whitman – Feuilles d'Herbe*, Les Cahiers Rouges, Grasset, 1989.)

Whitman tirailé entre le désir d'être fidèle à la théorie de l'adéquation du moi originaire et du moi social, et celui de ne pas choquer plus que de raison un public non averti qui avait déjà boudé les premières éditions des *Feuilles d'Herbe* – sans parler du délit d'outrage aux bonnes moeurs. C'est ce qui explique que l'aveu d'une identité sexuelle hors-norme ne pouvait être que cryptique, entouré de précautions oratoires et de références aux théories émersoniennes comme autant de cautions morales servant à légitimer le paradigme de l'*eros* humain. Ce qui importe, c'est le refus de l'hypocrisie sociale qui force les individus à s'accoutumer de vêtements coupés par un tailleur carlylien dans le but de réprimer le besoin d'émancipation du moi véritable. C'est ainsi qu'il existe dans les *Feuilles d'Herbe* une véritable rhétorique de l'aveu, une discursivité parallèle systématique, qui fait de l'homosexualité du poète un maillon dialectique incontournable dans le vaste dessein prophétique qui entend révéler à l'humanité une vision d'elle-même libérée et triomphante.

Le stratagème whitmanien fut donc de mettre l'ampleur lyrique du vers libre au service de l'intronisation de la sexualité humaine dans le contexte du divin : si l'âme porte à sa réalisation la divinité de l'homme, le corps, loin d'être un simple facteur de déséquilibre soumis à la volonté humaine devient, à l'instar de l'âme, le vecteur ontologique, le maillon indispensable de la grande chaîne vitale de la transcendance du fini dans l'infini. Whitman ne fit que pousser jusqu'à l'extrême de sa logique l'un des axiomes fondateurs de la pensée émersonienne : si l'homme participe de toute éternité à l'unité divine, alors il ne peut y avoir la moindre dérogation à cette règle de l'unitotalité absolue. Le sacré, par nature, ne souffre ni exception ni limite. Si l'homme est sacré, il l'est dans l'intégralité de son paradigme, qui inclut son corps et tous ses attributs : « Non, rien de plus sacré que le corps humain »<sup>13</sup>. La sacralité du corps humain ne peut, fort logiquement, se restreindre à une quelconque hiérarchie dérisoire héritée d'une féodalité de la pensée maintenant dépassée :

Sacré est le corps masculin comme est sacré le corps féminin  
L'individu quel qu'il soit, son corps est sacré – s'agit-il du plus  
humble de l'équipe des manœuvres ?

13. « If anything is sacred the human body is sacred », « Je Chante le Corps Électrique » (« I Sing the Body Electric »), *Leaves of Grass, op. cit.*, Section 8, v. 124, p. 99. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*)

S'agit-il de l'immigrant à mine obtuse à peine débarqué sur le quai ?  
Ici, n'importe où, ils sont à leur place tels qu'ils sont, tout autant  
que l'homme riche ou que vous...<sup>14</sup>

Les hommes et les femmes – y compris les plus humbles – qui participent, dans l'égalité ontologique, au progrès des âmes vers l'absolu, ne sont plus des êtres désincarnés chez qui seules importent les avancées morales. À la chasteté et à la tempérance qui sont, chez Emerson, les étapes de la transfiguration spirituelle de l'amour répondent, sur le mode lyrique, les chants incantatoires whitmaniens, lesquels intronisent dans le paradigme du divin les pratiques amoureuses d'un *éros* désormais libéré de la tyrannie du *surmoi* puritain :

Par le sexe, par l'inhérente maille du tissu,  
Par l'intimité, par les longues frustrations solitaires,  
Par le nombre de fois où la foule des présents n'offre pas la  
présence souhaitée,  
Par la lente caresse des mains glissant sur moi, des doigts qui  
jouent dans mes cheveux, dans ma barbe,  
Par l'inépuisablement long baiser sur la bouche, sur la poitrine,  
Par la pression intime qui m'enivre comme elle enivre n'importe  
quel homme, et voici que je défaille de bonheur,  
Par le savoir de l'époux divin et l'œuvre de paternité, [...]  
Je te célèbre acte divin, je vous célèbre enfants conçus,  
Je vous chante, reins de vigueur.<sup>15</sup>

La divinisation de l'acte sexuel associé à la procréation dans un contexte où abondent les connotations homosexuelles est un procédé emblématique de la tentative de Whitman de ne pas dissocier l'*éros* humain en catégories morales étalonnées sur une échelle allant de la

14. «The man's body is sacred and the woman's body is sacred,  
No matter who it is, it is sacred – is it the meanest one in the laborer's gang?  
Is it one of the dull-faced immigrants just landed on the warf?  
Each belongs here or anywhere just as much as the well-off, just as much as  
you...», *ibid.*, section 6, v. 84-90, pp. 97-98. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*)

15. «From sex, from the warp and from the woof,  
From privacy, from frequent repining alone,  
From plenty of persons near and yet the right person not near,  
From the soft sliding of hands over me and thrusting of fingers through my hair and beard,  
From the long sustain'd kiss upon the mouth or bosom,  
From the close pressure that makes me or any man drunk, fainting with excess,  
From what the divine husband knows, from the work of fatherhood, [...]  
Celebrate you act divine and you children prepared for,  
And you stalwart loins.» «From Pent-up Aching Rivers», *op. cit.*, v. 40-56,  
pp. 92-93. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*)

vertu au vice, de la paternité sanctifiée par l'institution aux déviances les plus réprimées. C'est même, pour qui veut se donner la peine de suivre le poète dans le dénouement logique de sa pensée, une façon oblique de parvenir, par le biais de la voix poétique voulue comme révélation, à l'aveu à peine déguisé d'une homosexualité contenue, constituante du moi fondamental – l'identité même du poète –, et la clé de l'interprétation *cryptique* de son œuvre. Là encore c'est Emerson qui fournit le cadre discursif et la caution morale sur lesquels viennent se greffer, comme autant de non-dits rendus manifestes, les émois d'une sensualité déviante qui trouve dans le paradigme général de la sexualité humaine, une singulière sublimation. Le refus de s'impliquer dans un manichéisme moral semble obéir, chez Whitman, à la volonté d'en finir avec l'anathème lancé depuis la Bible sur les pratiques homosexuelles<sup>16</sup>.

## La rhétorique de l'aveu

Ce combat passe d'abord par le dévoilement du moi authentique, moi souffrant et névrotique, miné par les interdits et les désirs inassouvis, qui doit affronter ses propres limitations dans un combat amer, même si la victoire finale ne fait aucun doute :

Misères, coups encaissés, retraites boudeuses,  
 Vous mes ennemis qui m'avez guerrièrement dominé  
 (Car une existence d'homme qu'est-ce sinon conflits d'inimitié, la  
 vieille, l'incessante guerre ?)  
 Vous blessures infligées par les amitiés incomplètes (les pires  
 blessures de toutes !),  
 Vous couloureusement laborieuses expressions étranglées, vous  
 mesquineries, [...]  
 Ne croyez surtout pas que vous l'emporterez à la fin, vous n'avez  
 pas encore vu à l'œuvre mon moi authentique,  
 Attendez qu'il se mette en guerre de son pas conquérant, tout

<sup>16</sup>. Voir le *Lévitique* : « Si un homme s'unit à un homme comme on use d'une femme, ils commettent tous deux une infamie. Ils seront punis de mort, et ils en seront seuls responsables » (20:13). Également : « Tu ne t'uniras pas à un homme comme avec une femme. C'est une abomination » (18:22). Paul n'est guère plus tendre. Ainsi, dans l'Épître aux Romains, le courroux de Dieu se révèle contre toute impiété, et en particulier : « ... les hommes délaissant les relations naturelles avec la femme, [et qui] se sont mis à brûler de désirs les uns pour les autres, entretenant d'hommes à hommes des relations infâmes... [...] ils connaissent le jugement de Dieu qui déclare dignes de mort ceux qui commettent de tels actes... » (1:27, 32).

s'écrasera sous lui,  
Attendez qu'il résiste lui le soldat de l'ultime victoire.<sup>17</sup>

Il s'agit de laisser derrière soi les tabous et les conventions qui forcent les hommes à jouer un rôle social qui les étouffe et les baillonne :

Viens, je suis bien décidé à dénuder ma poitrine – j'ai trop longtemps suffoqué, trop longtemps étouffé,  
Je vais me défaire du déguisement, dans ce rôle qui m'a été donné,  
Je vais me faire entendre, aimer... Je vais pousser le cri des amis...<sup>18</sup>

Ce secret, qu'il faut dévoiler, qu'il faut révéler en pleine lumière, c'est celui qui se cache derrière le silence complice des coutumes et des convenances sociales, ce silence qui pourtant ici se proclame, en disant la douleur du moi :

Sortez de cette sombre prison ! Sortez de derrière votre écran !  
Pas la peine de protester, j'ai tout vu, je montre tout. [...]  
Voyez le silencieux dégoût, le désespoir. [...]  
L'alter ego, ce double banal cachant sa morosité dans les rues de la ville, [...]  
Observant respectueusement l'étiquette, n'exprimant pas une seule syllabe de son cru,  
Parlant de tout et de rien, jamais de soi !<sup>19</sup>

17. «Ah poverities, wincing, and sulky retreats,  
Ah you foes that in conflict have overcome me,  
(For what is my life or any man's life but a conflict with foes, the old, the incessant war?)

You degradations, you tussle with passion and appetites, [...]  
Ah think not you finally triumph, my real self has yet to come forth,  
It shall yet march forth o'er mastering, till all lies beneath me,  
It shall yet stand up the soldier of ultimate victory.» «Misères, Coups Encaissés, Retraites Boudeuses» («Ah Poverities, Wincing, and Sulky Retreats»), *Leaves of Grass, op. cit.*, v. 1-4, 9-11, p. 479. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

18. «Come I am determined to unbare my breast – I have stifled and choked too long I will escape from the costume, the play which was proposed to me  
I will sound myself and love – I will utter the cry of friends...» Extrait du manuscrit *Bowers* de la troisième édition des *Feuilles d'Herbe*, 1860. Cité par Gary Schmidgall, *Walt Whitman, a Gay Life, op. cit.*, p. 312, (nous traduisons).

19. «Out of the dark confinement ! Out from behind the screen !  
It is useless to protest, I know all and expose it. [...]  
Behold a secret silent loathing and despair. [...]  
Another self, a duplicate of every one, skulking and hiding it goes, [...]  
Keeping fair with the customs, speaking not a syllable of itself,  
Speaking of any thing else but never of itself.» «Chanson de la Piste Ouverte» («Song of the Open Road»), *Leaves of Grass, op. cit.*, v. 191-205, pp. 157-158. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

Cet autre moi, *alter ego* invisible du moi social, exilé de lui-même, confiné dans les zones obscures de la conscience, c'est la représentation métaphorique d'une libido jugée déviante, qui ne demande qu'à se libérer, qu'à s'affranchir des contraintes de la bienséance morale :

Quand vous vous abattez sur moi, moments naturels, c'est tout de suite, c'est maintenant,  
 Donnez-moi l'exclusivité de vos joies libidineuses,  
 Ouvrez-moi le flot de mes passions, donnez-moi la vie à cru et saignante,  
 Aujourd'hui nous sommes de sortie ensemble, les chéris de la Nature et moi, jusqu'au soir,  
 Je donne mes faveurs à ceux qui aiment les plaisirs faciles, je me joins aux orgies nocturnes des jeunes gens,  
 Je danse avec les danseurs, je bois avec les buveurs,  
 Nous réveillons l'écho de nos cris indécents, l'ami le plus humble fait mon affaire,  
 C'est une canaille, un analphabète, mal embouché, qui aura commis des crimes condamnés par les autres,  
 J'en ai assez de jouer un rôle, au nom de quoi m'exilerais-je de mes compagnons ?  
 Vous, les exclus, au moins je ne vous fuis pas,  
 Me voici tout de go au milieu de vous, votre poète,  
 Comptant plus que quiconque au monde pour vous.<sup>20</sup>

L'aveu d'homosexualité active est presque acquis dans ce poème où l'on devine un Whitman tiraillé par le désir d'aller jusqu'à la sincérité totale, de dire l'indicible. Il y manque cependant l'élément autobiographique explicite qui rendrait la confession crédible. Cette incantation poétique sur l'immersion dans les turpitudes de l'humain révèle la volonté maintes fois affichée de ne pas se couper de ses semblables égaux en dignité et de révéler leur divinité. Il pourrait

---

20. «Native moments – when you come upon me – ah you are here now,  
 Give me now libidinous joys only,  
 Give me the drench of my passions, give me life coarse and rank,  
 Today I go consort with Nature's darlings, to-night too,  
 I am for those who believe in loose delights, I share the midnight orgies of young men,  
 I dance with the dancers and drink with the drinkers,  
 The echoes ring with our indecent calls, I pick out some low person for my dearest friend,  
 He shall be lawless, rude, illiterate, he shall be one condemn'd by others for deeds done,  
 I will play a part no longer, why should I exile myself from my companions ?  
 O you shunn'd persons, I at least do not shun you,  
 I come forthwith in your midst, I will be your poet,  
 I will be more to you than any of the rest.» «Moments Naturels» («Native Moments»), *ibid*, v. 1-12, p. 109. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

s'agir – somme toute – d'une licence poétique qui devrait davantage à l'onirique qu'à l'autobiographique, le poète s'immergeant métaphoriquement dans la débauche de ses contemporains pour devenir celui qui les sauve et les absout. Les exemples abondent d'expurgations mineures opérées sur des poèmes jugés par trop explicites, tel le vers 18 de «Par les Sentiers Vierges» («In Paths Untrodden») qui devient «J'affiche le secret de mes jours et mes nuits/Célèbre mon besoin des camarades», après avoir été, sur le manuscrit, «Célèbre mon besoin de l'amour des camarades»<sup>21</sup>.

Il serait cependant inexact de penser que Whitman a finalement reculé devant la difficulté de mettre en œuvre le précepte émersonien du dévoilement du moi ontologique. La révélation relève de l'intertextualité. C'est au lecteur de la découvrir selon une exégétique de la libido qui demande, pour être déchiffrée, une lecture palimpseste. Le poète en était d'ailleurs conscient, qui notait dès 1850 dans l'un de ses carnets : «Les plus grands poèmes ne seront pas immédiatement compréhensible dans leur totalité par des gens extérieurs, pas plus que l'astronomie ou la technologie.»<sup>22</sup>. On peut en effet lire les *Feuilles d'Herbe* comme «a gay poem à clef», selon l'heureuse expression de Gary Schmidgall, Whitman étant devenu, selon lui, un cryptographe averti<sup>23</sup>. De fait, le paradoxe whitmanien est d'avoir cherché à la fois à révéler et à dissimuler sa véritable identité sexuelle, tout en rendant manifeste l'intention d'informer. C'est ainsi que Whitman confia un jour à un éditeur hollandais que ses poèmes opéraient «parfois de façon directe, mais le plus souvent de façon indirecte»<sup>24</sup>. La version manuscrite de «Quand je Lis le

21. «To tell the secret of my nights and days/To celebrate the need of comrades», et «I celebrate the need of the love of comrades», Manuscrit *Bowers*, MS 1860, p. 160, cité par G. Schmidgall, *op. cit.*, p. 315. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

22. «The greatest poems may not immediately be fully understood by outsiders any more than astronomy or engineering may», *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, Edward F. Grier, éd., 6 volumes. New York, New York University Press, 1984, vol. 1, p. 371. (Nous traduisons).

23. «Engagé dans cet amour des camarades qui ne dit pas son nom, Whitman était devenu de fait un cryptographe averti des identités sexuelles» («Affiliating himself with this love of comrades that does not exhibit itself, Whitman had to become a skilled cryptographer of the sexual identities...») *Walt Whitman, A Gay Life*, *op. cit.*, p. 112. (Nous traduisons).

24. «Sometimes by directions, but oftener by indirections.», Lettre du 16 janvier 1872 à Rudolf Schmidt, *The Correspondence of Walt Whitman*, Edwin Haviland Miller, éd., New York, New York University Press, 1961-1977, 6 volumes, vol. 2, p. 150. (Nous traduisons).

Livre» («When I read the Book») de 1871 est une clef qui indique aux futurs biographes de ne pas se satisfaire des premiers niveaux d'interprétation :

Quand je lis le livre, les biographies célèbres,  
Je me dis, est-ce là ce que l'auteur appelle une vie d'homme ?  
Et quand je serai mort et enterré, quelqu'un écrira-t-il ma vie ?  
(Comme si quiconque connaissait quoi que ce soit de ma vie,  
Et toi, mon âme rusée, qui garde jalousement ton secret !)<sup>25</sup>

Le dernier vers du poème manuscrit fut finalement abandonné et remplacé – quand le poème fut publié dans *Inscriptions* – par trois autres vers moins explicites qui montrent bien la volonté de Whitman de ne laisser aucun doute quant à la teneur de sa démarche :

(Comme si quiconque connaissait quoi que ce soit de ma vie,  
Même moi il m'arrive de penser que je connais peu, voire rien, de  
ma vraie vie,  
Quelques soupçons, quelques indices diffus, quelques biais  
Que je cherche pour moi-même à retracer ici.)<sup>26</sup>

Les poèmes de *Leaves of Grass* abondent en petites touches indirectes qui, mises en relations, ne laissent guère de doutes quant au message qu'elles enjoignent au lecteur averti de déchiffrer. Dans le poème «Dans la Foule des Hommes et des Femmes» («Among the Multitude»), par exemple, on peut lire :

Dans la foule des hommes et des femmes, la multitude,  
J'en vois un qui me reconnaissant par signes secrètement divins m'a  
choisi  
À l'exclusion de tout proche, parent, épouse, époux enfant ou frère,  
Confusion générale ! sauf lui – il me connaît.  
Ah, mon amant, parfait égal !

25. «When I read the book, the biography famous ;  
And is this, then, (said I) what the author calls a man's life ?  
And so will some one, when I am dead and gone, write my life ?  
(As if any man really knew aught of my life ;  
And you, O cunning Soul, did not keep your secret well !)» «When I read the Book», dans la section «Poems excluded from Leaves of Grass», *Feuilles d'Herbe, op. cit.*, p. 613. (Nous traduisons).

26. «(As if any man really knew aught of my life,  
Why even I myself I often think I know little or nothing of my real life,  
Only a few hints, a few diffused faint clews and indirections  
I seek for my own use to trace out here.)», «When I Read the Book», dans la section *Inscriptions, ibid*, v. 3-6, p. 8. (Nous traduisons).

Je me suis ingénîé à ce que tu me découvres par tant de biais subtils,  
Comptant qu'il sera de même pour moi lorsque je te rencontrerai.<sup>27</sup>

Ces « signes secrets et divins », qui ne sont pas sans rappeler ceux qui se trouvent dans la nature et rendent manifestes les correspondances spirituelles entre microcosme et macrocosme, montrent la volonté de Whitman de placer le concept de l'homosexualité dans le paradigme général de la divinité de l'humain – la connaissance intuitive d'un moi vers un autre moi étant assimilée à l'appréhension des lois universelles. La révélation indirecte est, de ce point de vue, bien dans l'optique des théories émersoniennes du dévoilement, même si chez le poète elle s'orne de précautions métaphoriques qui n'abusent guère les *cognoscenti* :

La nourriture est au cœur dur des objets ;  
Vous et moi laisserons-nous le soin de décortiquer l'écorce des  
choses à quelqu'un d'autre ?  
Vous et moi laisserons-nous le soin de démêler la subtile intrica-  
tion des enveloppes à quelqu'un d'autre ?  
Ici le lieu de l'adhésivité, sans forme distincte prévisible mais  
toujours à propos ;  
Mesurez-vous bien toujours le prix de l'amour avec l'étranger,  
l'étrangère que vous croisez dans la rue ?  
Avez-vous éprouvé la parole des orbites oculaires en  
mouvement ?<sup>28</sup>

Le terme « adhésivité » (« adhesiveness »), emprunté au lexique de la phrénologie, même s'il désigne la propension à un transfert affectif fort envers une personne du même sexe, n'est que rarement

---

27. « Among the men and women of the multitude,  
I perceive one picking me out by secret and divine signs,  
Acknowledging none else, not parents, wife, husband, brother, child, any nearer than  
I am,  
Some are baffled, but that one is not – that one knows me.  
Ah lover and perfect equal,  
I meant that you should discover me by so faint indirections,  
And when I meet you mean to discover you by the like in you. », « Among the  
Multitude », *ibid.*, v. 1-7, p. 135.

28. « Only the kernel of every object nourishes ;  
Where is he who tears off the husks for you and me ?  
Where is he that undoes stratagems and envelopes for you and me ?  
Here is adhesiveness, it is not previously fashion'd, it is apropos ;  
Do you know what it is as you pass to be loved by strangers ?  
Do you know the talk of those turning eye-balls ? », « Song of the Open Road », *ibid.*,  
section 6, v. 87-93, p. 153. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

assimilé à l'homosexualité<sup>29</sup>, alors que chez Whitman, les deux notions sont synonymes. Le terme est d'autant mieux choisi qu'il ne pouvait être immédiatement compréhensible par un lecteur non averti. De plus, les sibyllines «enveloppes» qui opacifient la vérité se retrouvent quelques vers plus loin dans le même poème, mais cette fois intégrées au paradigme du divin: «Oui mais ne te décourage pas, avance, les secrets divins sont bien enveloppés,/Je te jure qu'il existe des secrets divins dont nos mots sont incapables de dire la beauté» («Be not discouraged, keep on, there are divine things well envelop'd,/I swear to you there are divine things more beautiful than words can tell.»)<sup>30</sup> Ces «secrets divins» que les mots sont impuissants à décrire, apparaissent pourtant tout au long du poème sous une forme métaphorique où les connotations phalliques font bon ménage avec l'habituelle démarche sacralisatrice :

Ici la source efflue de l'âme,  
L'efflux qui s'échappe et monte des portes profondes du jardin  
intérieur en interrogations ininterrompues,  
Pourquoi nos désirs ? Pourquoi nos pensées dans la nuit ?  
Pourquoi la présence de certains hommes, de certaines femmes  
bien précis à mes côtés fait-elle se dilater le soleil dans mon sang ?  
Et leur départ platement retomber mes piteux pennos de joie ?  
Pourquoi ne puis-je aller sous certains arbres sans qu'en essaient  
de vastes pensées harmonieuses en moi ?  
(Comme si suspendues à ces arbres été hiver elles y pleuvaient  
leurs fruits sur mon passage.)  
Que signifient mes fugitive échanges avec les étrangers ?  
Avec le cocher avec qui nous sommes assis, côte à côte, sur  
l'impériale ?<sup>31</sup>

29. Orson Fowler, disciple américain des phrénologues Franz Joseph Gall et Johann Kaspar Spurzheim, définit la notion de «adhesivité» comme: «Amitié; sociabilité; affection pour la société, tendance à créer des liens, disposition à aimer et à être aimé...» («Friendship; sociability; fondness for society; susceptibility of forming attachments; inclination to love, and desire to be loved...»), et donne plus rarement le sens d'«associations indécentes» («improper associations»). Incidemment, le terme «homosexualité» n'apparut qu'en 1891 dans le vocabulaire courant aux États-Unis. (Détails empruntés à G. Schmidgall, *Walt Whitman, a Gay Life, op. cit.*, pp. 190-191.) (Nous traduisons).

30. «Chanson de la Piste Ouverte» («Song of the Open Road»), *Leaves of Grass, op. cit.*, section 9, v. 118-119, p. 154. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

31. «Here is the efflux of the soul,  
The efflux of the soul comes from within through embower'd gates, ever provoking  
questions,  
These yearnings why are they ? these thoughts in the darkness why are they ?  
Why are there men and women that while they are nigh me the sunlight expands my  
blood ?

La première édition des *Feuilles d'Herbe*, encensée par Emerson, contenait déjà quelques vers pour le moins équivoques – les premiers jalons de l'aveu à venir :

Faire entrer mon corps en contact avec un autre est presque insupportable.

Et puis appelle-t-on contact cette brûlure où s'enfièvre une identité neuve,

Ces flammes d'éther qui envahissent les veines,

Ce cap du corps qui trahit, qui tire, qui court à leur rencontre,

La chair, le sang qui s'allient pour déchaîner la foudre contre tout ce qui n'est, après tout, que moi-même,

Ces prurits qui, partout, provoquent les membres à la raideur,

Qui pèsent sur les mamelles du cœur pour extorquer le secret des sucs,

Qui font l'impudique avec moi, ne tolèrent pas de refus,

Me vident, comme à dessein, de ma moelle,

Dégraffent mes habits, me prennent nu, à la taille...<sup>32</sup>

Dans cette même édition, dans le poème qui deviendra « Je Chante le Corps Electrique » (« I Sing the Body Electric »), la description de « l'homme bien fait » (« the well-made man »), même si elle se place dans le contexte avoué de la sacralisation des corps et de la sexualité, ne peut se départir d'une indéniable tension érotique :

---

Why when they leave me do my pennants of joy sink flat and lank ?

Why are there trees I never walk under but large and melodious thoughts descend upon me ?

(I think they hang there winter and summer on those trees and always drop fruit as I pass :)

What is it I interchange so suddenly with strangers ?

What with some driver as I ride on the seat by his side ? », *ibid.*, v. 94-102, p. 153. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

**32.** « To touch my person to some one else's is about as much as I can stand.

Is this then a touch ?... quivering me to a new identity,

Flames and ether making a rush for my veins,

Treachorous tip of me reaching and crowding to help them,

My flesh and blood playing out lightning, to strike what is hardly different from myself

On all sides prurient provokers stiffening my limbs,

Straining the udder of my heart for its withheld drip,

Behaving licentious toward me, taking no denial,

Depriving me of my best as for a purpose,

Unbuttoning my clothes and holding me by the bare waist... » *Leaves of Grass*, édition de 1855, *Complete Poetry and Collected Prose*, Justin Kaplan, éd., New York : The Library of America, 1982, p. 55. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

[...] oui bizarrement dans l'articulation de ses hanches, ses poignets,  
 Dans son allure... le port de son cou... la souplesse de son bassin, ses genoux... on voit tout à travers ses habits,  
 Le drap ni le coton ne peuvent cacher la force tendre qui l'habite,  
 Le meilleur poème de tout c'est quand il passe dans la rue, on en apprend plus,  
 On se retourne, on regarde son dos, la nuque du cou, les épaules.<sup>33</sup>

L'homosexualité sous-jacente dans ce passage devient plus crédible si on rapproche ces vers de ceux du poème «Étranger, Étrangère qui Passes» («To a Stranger») qui semblent en être le corollaire :

Étranger, étrangère qui passes ! Sais-tu tout le désir qu'il y dans mes yeux pour toi,  
 Que tu ne sois pas celui, celle que je cherchais (ne suis-je pas dans un rêve ?) est impossible,  
 Il faut qu'ailleurs, ensemble, nous ayons connu une existence de bonheur...<sup>34</sup>

Les mentions «celle que je cherchais» et «ne suis-je pas dans un rêve» semblent relever de la simple tentative de brouiller les pistes afin de ne pas rendre immédiatement explicite la rhétorique de l'aveu. Le poème «Ville des Orgies» («City of Orgies»), s'il est lu dans la même optique, donne cependant encore plus de consistance à la théorie de la révélation cryptique de pratiques homosexuelles assumées. On constate ici la distance prise par Whitman à l'égard des théories emersoniennes du retour à la communion solitaire avec la nature, ce qui impliquait *de facto* la rupture d'avec les vices et la promiscuité malsaine de la vie dans les grandes villes. En se faisant le chantre de Manhattan, avec ses foules et sa démesure, Whitman plaçait un élément majeur de sa dialectique de l'aveu en décrivant les lieux mêmes de la réalisation de son identité sexuelle, la vie

33. «[...] it is curiously in the joints of his hips and wrists,  
 It is in his walk . . the carriage of his neck . . the flex of his waist and knees ... dress does not hide him,  
 The strong sweet supple quality he has strikes through the cotton and flannel;  
 To see him pass conveys as much as the best poems . . perhaps more,  
 You linger to see his back and the back of his neck and shoulderside.» *Ibid.*, p. 118. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

34. «Passing stranger ! You do not know how longingly I look upon you,  
 You must be he I was seeking, or she I was seeking, (it comes to me as of a dream.)  
 I have somewhere surely lived a life of joy with you...», «To a Stranger», *Feuilles d'Herbe*, *op. cit.*, v. 1-3, p. 127. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

nocturne de Manhattan offrant précisément ce type de réalisation. Dans ces vers où le poète se fait voyeur, ce ne sont ni les beautés architecturales de la ville, ni ses opportunités culturelles, ni ses magasins, ni son port, ni ses soirées mondaines qui font l'objet d'une révélation encore inaboutie :

Non, absolument rien de tout cela, mais quand je croise, ô  
Manhattan, ces vives, ces innombrables promesses d'amour  
dans tes yeux,  
Qui répondent à mes propres offres – c'est cela mon salaire,  
Les amants, les continuels amants, il n'y a qu'eux qui me paient.<sup>35</sup>

Les bars de Manhattan, les lieux de la « drague » homosexuelle, entrouvrent leurs portes au détour de quelques vers :

Un petit coup d'œil rapide par une fente,  
On voit une foule d'ouvriers, de cochers attablés autour d'un poêle  
dans un bar, il est tard, c'est une nuit d'hiver, je suis assis  
incognito dans un coin,  
Le jeune garçon qui m'aime et que j'aime s'approche sans bruit,  
s'assoit tout à côté de moi pour me tenir la main,  
Dans la cacophonie ambiante, verres trinqués, jurons, histoires  
grasses, très longtemps lui et moi,  
Sans presque rien se dire, pas un mot, ensemble, satisfaits, nous  
restons là.<sup>36</sup>

Les rues de Manhattan, comme les bacs de Brooklyn, comme les transports en commun, sont autant de lieux propices aux rencontres de nouveaux « camarades ». Le poète n'en fait pas mystère, qui intronise par le biais du lyrisme la future « démocratie des camarades » :

---

35. « Not those, but as I pass O Manhattan, your frequent and swift flash of eyes offering me love, Offering response to my own – these repay me, Lovers, continual lovers, only repay me. », « City of Orgies », *ibid.*, v. 7-9, p. 126. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

36. « A glimpse through an interstice caught, Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room around the stove late of a winter night, and I unremark'd seated in a corner, Of a youth who loves me and whom I love, silently approaching and seating himself near, that he may hold me by the hand, A long while amid the noises of coming and going, of drinking and oath and smuttyjest, There we two, content, happy in being together, speaking little, perhaps not a word. » « Un petit coup d'œil rapide » (« A Glimpse »), *ibid.*, v. 1-5, pp. 131-132. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

Et puis tout à coup surgit un manhattanien, qui me posera un baiser  
léger sur les lèvres, preuve solide d'amour en nous quittant,  
Et moi, carrefour de rue ou pont de bateau, je lui retourne son baiser,  
En toute circonstance, terre ou mer, respectant la façon de se saluer de  
deux camarades américains,  
Nonchalamment naturels, eux, c'est-à-dire nous.<sup>37</sup>

### « J'annonce l'adhésivité »<sup>38</sup>

On pourrait ainsi multiplier les exemples d'aveux plus ou moins explicites de pulsions homosexuelles refoulées et partiellement sublimées par l'acte poétique, qui culminent dans les poèmes de *Calamus* de 1860. Après cette date, les allusions se poursuivent avec moins d'intensité. Les éditions postérieures à 1871 n'apporteront rien de nouveau par rapport aux précédentes dans le domaine de la confession. Il semble que ce soit une décision mûrement réfléchie, si on en croit l'annotation qui apparaît dans l'un des carnets de notes du poète à la date de 1870 : « Il faut calmer cette nature adhésive/Elle est excessive – elle fait de ma vie un tourment/Ah cette adhésivité malade, fiévreuse, disproportionnée... »<sup>39</sup> Confronté aux dures contingences de la vie, une attaque d'hémiplégie, un vieillissement précoce, la perspective de la mort, les échecs sentimentaux, Whitman fut moins à l'écoute de sa sensualité immédiate et davantage enclin à l'intériorisation, à la réflexion. Sur cette période de la vie du poète, Roger Asselineau apporte le commentaire suivant : « Il [Whitman] explique et commente là où autrefois il lançait son « yawp » sauvage. Il se souvient de ses émotions, mais il ne les ressent plus, ou du moins il ne les ressent plus avec la même intensité. La ferveur mystique

37. « Yet comes one a Manhattanese and ever at parting kisses me lightly on the lips with robust love,

And I on the crossing of the street or on the ship's deck give a kiss in return,

We observe that salute of American comrades land and sea,

We are those two natural and nonchalant persons. », « Regardez-Moi Cette Peau Basanée » (« Behold This Swarthy Face »), *ibid.*, v. 1-7, p. 126. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

38. « I announce adhesiveness... », « À Un de Ces Jours ! » (« So Long ! »), *Leaves of Grass, op. cit.*, v. 22, p. 504. (Nous traduisons).

39. « Depress the adhesive nature/it is excess – making life a torment/Ah this diseased, feverish disproportionate adhesiveness... », *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts, op. cit.*, vol. II, pp. 889-890. (Nous traduisons).

subsiste, mais la sensualité s'est calmée, et du même coup ont disparu la fougue et l'élan de la jeunesse.»<sup>40</sup>

Quelques explications complémentaires pourraient être avancées quant à ce relatif retrait de la thématique de la révélation dans les quatre dernières éditions des *Feuilles d'Herbe*: Whitman était devenu un poète reconnu, «le bon poète aux cheveux blancs» («the Good Gray Poet»)<sup>41</sup>, et il recherchait la consécration de son lectorat. De plus, les éditions successives de ses poèmes étant compilatoires, les poèmes de la révélation se retrouvent quasiment inchangés jusqu'à l'édition finale<sup>42</sup>. Il faut toutefois remarquer que l'un des derniers poèmes de Whitman, «À Un de Ces Jours!» («So Long!»), qui clôtura la dernière édition de 1892 des *Feuilles d'Herbe*, poème publié pour la première fois en 1888, contient ces vers: «J'annonce l'adhésivité, je prédis qu'elle sera sans limite, sans retenue./Je prédis que tu pourras encore trouver l'ami que tu cherchais.»<sup>43</sup> Enfin, l'un des derniers textes en prose de Whitman, «Un Regard en Arrière sur les Chemins Parcourus» («A Backward Glance o'er Travel'd Roads»), écrit dans sa soixante-dixième année et ayant valeur de testament, mentionne l'existence d'un sens caché derrière le paradigme de la sexualité, preuve supplémentaire que, jusqu'à la fin de sa vie, le poète restera fidèle à la dialectique de l'aveu qui constitue l'élément fédérateur de sa pensée multiforme: «...“*Feuilles d'Herbe*” est, de mon propre aveu, le chant de la Sexualité et de l'Amativité, et même de l'Animalité – bien que des

40. Roger Asselineau, *L'Évolution de Walt Whitman*, Thèse d'État. Paris, Didier, 1954, p. 298.

41. Selon l'expression de W. D. O'Connor.

42. Gary Schmidgall mentionne quelques altérations mineures qui ne sont en rien des expurgations, mais plutôt des «gommages» des éléments par trop explicites. Ainsi, dans l'édition de 1867 de «Parti de Paumanok» («Starting from Paumanok»), les vers «Celui qui, depuis l'enfance, dépose sur ma joue un baiser quotidien,/N'a pas enroulé et tordu autour de moi le lien qui m'attache à lui...» («Not he with a daily kiss onward from childhood kissing me,/Has winded and twisted around me that which holds me to him...») remplacent les vers «Celui qui, dans son adhésivité, dépose sur ma joue un baiser quotidien,/N'a pas enroulé et tordu autour de moi le lien qui m'attache à lui...» («Not he, adhesive, kissing me so long with a daily kiss,/ has winded and twisted around me that which holds me to him...») Les italiques soulignent les changements. Voir Gary Schmidgall, *Walt Whitman, a Gay Life*, op. cit., p. 146. (Nous traduisons).

43. «I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen'd,/I say you shall yet find the friend you were looking for.» «So Long!», *Leaves of Grass*, op. cit., v. 22-23, p. 504. (Nous traduisons).

sens cachés que l'on n'associe pas d'ordinaire à ces mots finiront, le moment venu, par émerger...»<sup>44</sup>.

Ces sens cachés, qui donnent vie à toute l'œuvre qui, sans eux, n'aurait pu être écrite, ces sens que la volonté du poète souhaitait rendre perceptible au détour de quelques vers, ce message qui enjoignait à l'Amérique de vivre jusqu'à sa conclusion ultime l'avènement sur son sol de la liberté individuelle, ce message ne fut guère entendu des contemporains du poète. Le public américain, dans sa grande majorité, se sentit peu concerné par l'extraordinaire tonalité libératrice des *Feuilles d'Herbe*. Dans l'essai *A Memorandum at a Venture*, publié en mars 1882 dans la *North American Review*, en réponse à l'accusation d'obscénité qui conduisit son éditeur James R. Osgood à suspendre la publication des *Feuilles d'Herbe*, Whitman défendit ardemment le thème de l'identité et de l'expérience sexuelles comme fondement légitime d'une esthétique préoccupée par l'universalité de l'humain :

[...] La passion sexuelle en elle-même, tant qu'elle reste normale et sans perversion, est fondamentalement légitime, honorable, et ne constitue pas nécessairement un thème indécent pour un poète (il ne l'est de toute évidence pas pour un scientifique); conjugué à la construction globale, à l'organicité et aux intentions des *Feuilles d'Herbe*, tout ce qui ne traite pas complètement ce thème et qui ne me permet pas d'être clair sur ce sujet comme étant le fondement de toute chose [...] et la clé de toute théorie de la vie et de l'univers... [...] C'est bien cela qui constitue inévitablement la seule clé des *Feuilles d'Herbe* et de chacune de ses parties.<sup>45</sup>

On mesure tout ce qu'implique cette notation «... la seule clé des *Feuilles d'Herbe* et de chacune de ses parties». Elle se réfère à la

44. «[...] “Leaves of Grass” is avowedly the song of Sex and Amativeness, and even Animality – though meanings that do not usually go along with those words are behind all, and will duly emerge...», «Un Regard en Arrière sur les Chemins Parcours» («A Backward Glance o'er Travel'd Roads»), *Whitman, Poetry and Prose*, The Library of America, *op. cit.*, p. 572. (Nous traduisons). Le reste du passage est intéressant à plus d'un titre.

45. «[...] The sexual passion in itself, while normal and unperverted, is inherently legitimate, creditable, not necessarily an improper theme for a poet, as confessedly not for a scientist – that, with reference to the whole construction, organism, and intentions of “Leaves of Grass”, anything short of confronting that theme, and making myself clear upon it, as the enclosing basis of everything, [...] the key to any true theory of life and the universe... [...] It is, and must inevitably be, the only key to “Leaves of Grass”, and every part of it.», *A Memorandum at a Venture*, *Whitman, Poetry and Prose, ibid.*, pp. 1032-1033. Italiques de l'auteur. (Nous traduisons).

passion sexuelle et pérennise la lutte sans compromission pour la libération de la sexualité humaine sans exclusive. Voilà bien la problématique centrale des *Feuilles d'Herbe*, telle que Whitman l'expliqua à son biographe Traubel, en se remémorant la conversation qu'il avait eue avec Emerson dans le parc de Boston, conversation durant laquelle le « Maître » enjoignit au disciple de censurer certaines séquences « sexuelles » de ses poèmes, ce à quoi ce dernier se refusa :

Lorsque je tentais de supprimer ces passages, toute ma stratégie s'effondra. Il [Emerson] n'avait pas compris la signification des éléments sexuels que j'avais introduits dans le livre et auxquels je tenais résolument – il n'avait pas compris que supprimer la sexualité revenait à tout supprimer – tout le projet n'existerait plus – violemment aux endroits les plus sensibles.<sup>46</sup>

Le mot « stratégie » (« scheme ») montre – si besoin était encore – l'existence dans la pensée whitmanienne d'un véritable projet discursif, d'un dessein, conçu de longue date, et vers lesquels tous les éléments thématiques de l'œuvre convergent dans le but avoué de désenclaver le territoire interdit de la libido humaine.

Le refus tenace, opiniâtre, courageux, de se départir de ce qui constitue la clé interprétative des poèmes – la prise en compte de l'*éros* humain dans une totalité intégrant de façon oblique l'élément homosexuel – devient ainsi partie prenante dans la cohérence de la discursivité whitmanienne. En définitive, c'est la démocratie même, *analogon* social de la liberté individuelle, qui ne peut se concevoir hors de cette thématique sexuelle, car c'est bien là qu'elle acquiert cette dimension utopique de cité idéale créée par le souffle prophétique du poète-démiurge :

Je planterai communauté de compagnons aussi drue que les arbres  
sur les rives des rivières d'Amérique, sur les rivages des grands  
lacs, à la surface des prairies,  
Je rendrai les cités indénouables avec leurs bras au cou l'une de  
l'autre,

46. « When I tried to take those pieces out, the whole scheme came down upon my ears; He [Emerson] did not see the significance of the sex element as I had put into the book and resolutely there stuck to it – he did not see that if I had cut sex out I might just as well have cut everything out – the full scheme would no longer exist – it would have been violated in its most sensitive spot. », *With Walt Whitman in Camden*, Boston : Small, Maynard & Co, 1906, vol. 1, p. 351. (Nous traduisons).

Par l'amour des camarades,  
Par le viril amour des camarades.<sup>47</sup>

C'est une note de bas de page – une quasi synecdoque – à la préface de l'édition de 1876, connue sous le titre de *Preface to Leaves of Grass and «Two Rivulets»*, que la confession est la plus aboutie : le passage consacré à la démocratie rappelle au lecteur la présence dans le texte des *Feuilles d'Herbe* de l'intention à peine voilée de désaliéner le moi homosexuel par le biais de l'universalité démocratique :

Encore un mot – tant que j'y suis, je voudrais faire une confession complète. J'ai également donné aux FEUILLES D'HERBE la mission d'éveiller et de faire jaillir dans le cœur des hommes, jeunes et vieux, (mes lecteurs présents et à venir), un flot sans fin d'amour et d'amitié vivants, palpitants, directement d'eux à moi, maintenant et à jamais. À ce besoin brûlant, irrépressible, (certainement bien caché en chaque âme) – à cette soif inextinguible de sympathie et à ce don infini de sympathie – à cet échange ancien, éternel et pourtant constamment renouvelé d'adhésivité, tellement emblématique de l'Amérique – j'ai donné dans ce livre l'expression la plus ouverte, sans la déguiser, et de la façon la plus franche.<sup>48</sup>

Le secret whitmanien se dit pourtant dans la marge du vers qui libère, en creux, de façon fragmentaire, dans l'ombre d'une discursivité paradoxale car complice d'une tentative cryptique, subliminale, qui entre pourtant en relation avec le moi secret du lecteur dans le but avoué d'établir une vaste connivence de la fraternité démocratique – l'utopie réalisable du désenclavement d'une libido étouffée par les interdits institutionnels. L'explicite du

47. «I will plant companionship thick as trees along all the rivers of America, and along the shores of the great lakes, and all over the prairies,

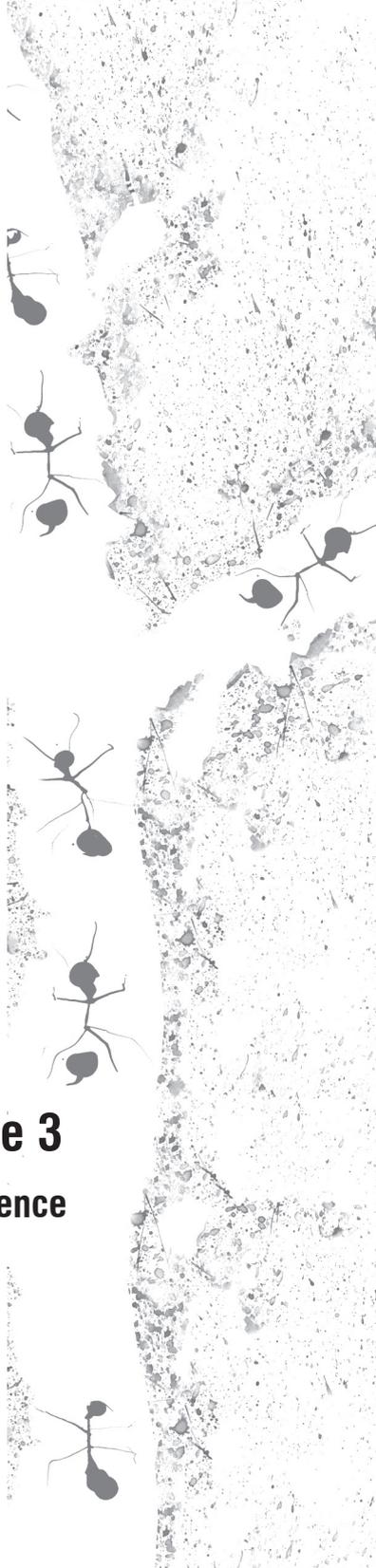
I will make inseparable cities with their arms about each other's necks,

By the love of comrades,

By the manly love of comrades.» «Pour Toi Démocratie» («For You O Democracy»), *Leaves of Grass, op. cit.*, v. 1-9, p. 117. (Traduction Jacques Darras, *op. cit.*).

48. «Something may be added – for while I am about it, I would make a full confession. I also sent out LEAVES OF GRASS to arouse and set flowing in men's hearts, young and old, (my present and future readers.) endless streams of living, pulsating love and friendship, directly from them to myself, now and ever. To this terrible, irrepressible yearning, (surely more or less down underneath in all human souls.) – this never-satisfied appetite for sympathy, and this boundless offering of sympathy – this universal democratic comradeship – this old, eternal, yet ever-new interchange of adhesiveness, so fitly emblematic of America – I have given in that book, undisguisedly, declaredly, the openest expression...», *Preface to Leaves of Grass and «Two Rivulets»*, *ibid.*, note 1, p. 753, majuscules de l'auteur. (Nous traduisons).

vers libre ne serait qu'une dimension paradoxale de l'implicite qui trouverait par ce biais une forme inattendue de communication dans un au-delà du langage. «C'est moi que je chante» («Myself I sing»), nous dit le poète. À nous de comprendre qu'il dit la vérité, qu'il donne à voir l'intégralité de son moi dans un non-dit qui constitue la condition même du dit. C'est Emerson qui donna au poète la légitimation de la vérité ontologique du moi et fit correspondre la voix intérieure et la voix poétique dans une écriture inspirée qui extériorise l'intime et qui consacre le vers comme forme ultime de la libération du moi. La voix poétique porte donc ces désirs comme autant de promesses d'une réconciliation de la nature humaine avec elle-même, dans la cohérence enfin retrouvée d'une unité première et primordiale. La rhétorique de l'aveu est bien une esthétique qui fait accéder ce qui est caché à la lumière, qui donne corps à l'informulé et qui légitime la mission libératrice de l'artiste. En tentant d'abolir la distance entre le *je* et le *tu*, en essayant de rendre son lecteur complice de son audace, la poésie whitmanienne a rendu l'art à sa fonction émancipatrice.



## **Partie 3**

**Minorer pour dire sa différence**

**Révision et affirmation  
de la marge afro-américaine  
dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman*  
d'Ernest J. Gaines**

Gérald PRÉHER

Une minorité n'existe jamais toute faite, elle ne se constitue que sur des lignes de fuite qui sont aussi bien sa manière d'avancer et d'attaquer.

Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 55

*The Autobiography of Miss Jane Pittman*<sup>1</sup> se présente comme un voyage dans le passé américain et une exploration de l'Histoire sudiste. Chaque chapitre porte un titre programmatique et, dans l'édition américaine, une illustration, qui ont pour but de guider le lecteur vers une meilleure connaissance de la marginalisation telle que la perçoivent les afro-américains :

Livre premier : les années de guerre

Livre second : la Reconstruction

Livre trois : la plantation

---

1. Toutes les références précédées de l'abréviation *AJP* renvoient à l'édition 10/18 du roman traduit par Michelle Herpe-Volinsky publiée en 1995. Les citations en anglais renvoient à *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, 1971, New York, Bantam Books, 1972. Les autres traductions de l'anglais sont de ma main.

### Livre quatre: les quartiers

Le cheminement de l'Histoire se fait à partir de la guerre qui renvoie, pour les Américains, au seul conflit interne ayant altéré la nation, à savoir la guerre de Sécession. Ce point de départ suggère un traumatisme initial qui ne sera que partiellement réglé avec les mouvements pour les droits civiques dans les années 1960. La défaite du Sud, suivie d'une re-construction difficile, avait laissé aux Sudistes un goût amer et les avait surtout incités à retrouver coûte que coûte, malgré un contexte nouveau, leur pouvoir sur les Afro-Américains grâce à leur supériorité économique; mais les Sudistes durent finalement se faire à l'idée de changement.

Marie-Stéphane Dambrin explique qu'à travers sa fiction, le but de Gaines « n'est pas le refus systématique du stéréotype créé par la littérature blanche, mais l'élargissement du champ de vision du lecteur sur la réelle personnalité du noir »<sup>2</sup>. L'écrivain montre en effet son désir de ramener la marge au centre, de recréer une cohésion/cohérence sociale grâce à une réécriture de l'Histoire qui ne serait pas biaisée. Ses romans illustrent la pensée deleuzienne selon laquelle « [e]n écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies »<sup>3</sup>. Par ailleurs, le recours au genre autobiographique suggère déjà une mise à nu, un regard vers l'intérieur, qui vise à définir la marge telle que la conçoivent les Afro-Américains. Certes, cette autobiographie est fictive, tout autant que l'éditeur par le truchement duquel Gaines introduit la narration et qui dit avoir rencontré la Miss Jane du titre pour en révéler l'histoire. Gaines rejoint ainsi les préoccupations de Ralph Ellison qui, dans *Invisible Man*, met également en place une autobiographie fictive pour condamner l'attitude des Blancs: « Le héros ellisonien utilise l'autobiographie – arme rhétorique – pour défier les symboles de l'autorité, rejeter les identités limitatives et parvenir, par un mouvement circulaire de retour vers le passé, à la découverte de soi », explique Françoise Clary<sup>4</sup>. Le choix de Gaines suggère une double filiation: celle d'une tradition d'écrivains sudistes qui regardent vers le passé pour définir un présent

2. Marie-Stéphane Dambrin, « L'univers romanesque d'Ernest J. Gaines », Thèse de troisième cycle sous la direction de Michel Fabre, Paris III, 1979, p. 3.

3. Gilles Deleuze et Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 55. Les italiques sont d'origine.

4. Françoise Clary, « Mémoire et circularité narrative dans *Invisible Man* de Ralph Ellison », *Arob@se* 2.1 <[http://www.arobase.to/v2\\_n1/clary.html](http://www.arobase.to/v2_n1/clary.html)> (08/22/04).

énigmatique et celle de la communauté noire qui tente de redéfinir sa place dans le Sud.

Il s'agit ici de faire tout d'abord ressortir la quête identitaire qui se met en place grâce à une critique du Sud, puis d'analyser la façon dont la violence repousse constamment les Afro-Américains vers la marge, notamment en leur refusant un statut égalitaire pour enfin montrer comment, par l'intermédiaire du Verbe, Gaines tente de rétablir la cohésion du groupe pour le ramener vers le centre et ainsi vers la reconnaissance.

## Définir la marge : quête identitaire et critique du Sud

Dans son essai « Le dilemme de l'écrivain noir aux États-Unis », Chester Himes définit l'objet de l'écriture noire dans des termes fort révélateurs de la quête qui s'inscrit dans cette production :

Nous recherchons le sens de la vie dans les réalités propres à nos expériences, dans les réalités propres à nos rêves, nos espoirs, nos souvenirs. [...] L'homme ne peut vivre sans savoir où il va. Et s'il ne peut trouver un sens à la vie, il en crée un dans l'inévitabilité de la mort. [...] La qualité de l'esprit humain qui ne peut être détruite se trouve dans un seul mot : *grandir*. Grandir constitue l'élément essentiel de toute vie.<sup>5</sup>

Bien que Himes ne soit pas un écrivain du Sud, ses commentaires pourraient s'appliquer à de nombreux écrivains afro-américains quelle que soit leur région d'appartenance. Son essai a paru en 1966, période où, dans le contexte des mouvements pour les droits civiques, l'écrivain noir commençait à s'interroger sur son rôle dans la communauté des lettres américaines. Claude Julien explique que finalement, « chaque tableau est régi par [une] question essentielle : que peut être le Noir quand il doit à la fois se regarder dans son propre miroir et dans celui que lui tend la blancheur qui l'entoure ? »<sup>6</sup> Avec *Miss Jane*, Gaines suggère que l'Afro-Américain doit tenir tête au Blanc, défendre son intégrité en refusant de se laisser dicter une conduite qui viserait à éviter tout débordement, toute remise en question d'un ordre préétabli. Ainsi la dernière image du roman

---

5. Chester Himes, « Dilemma of the Negro Novelist in the U.S.A », *New Black Voices: An Anthology of Contemporary Afro-American Literature*, Abraham Chapman, éd., New York, Mentor, 1972, p. 394-395, p. 400.

6. Claude Julien, « Ernest Gaines, chroniqueur d'un coin de Louisiane », *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 816, Avril 1997, pp. 108-109.

offre une ultime note d'espoir car Miss Jane poursuit son chemin vers Bayonne pour rejoindre ceux qui veulent faire changer les choses.

Le but de l'éditeur fictif, lorsqu'il demande à Miss Jane de raconter sa vie, est proche de la quête dont parle Himes. En effet, dans sa présentation de l'autobiographie de Miss Jane, il explique : « Je suis professeur d'histoire [...]. Je suis sûr que l'histoire de sa vie peut m'aider à expliquer des choses à mes élèves » (*AJP*, p. 9). Cette observation tend à suggérer que Miss Jane est élevée au rang d'icône ; elle est celle par qui l'Histoire peut être dite car elle en est non seulement l'illustration mais également l'une des actrices principales. Dire son histoire autorise la reconnaissance de sa marginalité car comme l'indique le professeur, « Miss Jane n'est pas [dans les livres d'Histoire] » (*AJP*, p. 9). Le lecteur est invité à lire la narration comme la quête d'une identité à retrouver, à écrire et ré-écrire d'un point de vue neuf<sup>7</sup>. Le choix d'une femme noire pour dire l'Histoire d'une communauté est également révélateur du but que Gaines s'est fixé car dans la littérature afro-américaine, la femme représente « la mémoire et la force du peuple noir. Sa douleur stoïque est celle de toutes les femmes noires qui ont peiné et souffert de l'esclavage, de la ségrégation, du racisme. La souffrance lui a donné la volonté de lutter »<sup>8</sup>.

Comme dans *Beloved* de Toni Morrison, chez Gaines la mémoire joue un rôle essentiel. Les observations de Claudine Raynaud dans « Toni Morrison : Site and Memory » trouvent un écho tout particulier dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. Elle écrit : « celui qui se souvient devient mémoire. Le sujet devient processus mémoriel. Il ou elle fait émerger un objet hybride : une image mentale, une peinture de l'esprit »<sup>9</sup>. Dans le roman de Gaines, ce

7. Pour une étude détaillée de l'histoire que présente Miss Jane, voir l'article de Valérie Croisille-Milhat, « *The Autobiography of Miss Jane Pittman* : La mémoire de Miss Jane ou une h/Histoire à visage humain » dans Claude Raynaud, dir. « *Let Miss Jane tell the story* » : *Lectures critiques de The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 25-41. Marie-Stéphane Dambrin note pour sa part que « le talent de Gaines est de s'approprier l'histoire avec un grand H sans devenir historien (...) l'idée est de rétablir la réalité du pouvoir de l'Histoire sur l'homme ». Marie-Stéphane Dambrin, « L'univers romanesque d'Ernest J. Gaines », p. 173.

8. Françoise Clary, « Le son et le sens dans l'écriture poétique de Langston Hughes », in Françoise Clary et Claude Julien, dirs. *Cane and The Harlem Renaissance*, Paris, Ellipses, 1997, p. 89.

9. Claudine Raynaud, « Toni Morrison : Site and Memory », *G.R.A.T.T.* 27, 2003, p. 229.

sont de telles peintures de l'esprit qui amènent Miss Jane à raconter son histoire et qui font du texte un véritable patchwork d'épisodes marquants et décisifs dans la formation de sa personnalité<sup>10</sup>. Par exemple, la mort de Ned s'inscrit comme un traumatisme pour Miss Jane, qui ne cesse de la convoquer pour mieux l'exorciser et ainsi ouvrir les yeux des siens sur le rôle décisif que Ned a joué pour eux. Elle explique que tout le monde refusait de l'écouter car «[ils] savaient que s'il prêchait ça, il allait se faire tuer, et eux avec s'ils le suivaient» (*AJP*, pp. 120-121). La peur est bien le seul moyen que le blanc ait trouvé pour confiner ses frères de couleur dans les marges et celui qui tient tête aux autorités en place sait qu'il court de grands risques. L'épisode du sermon à la rivière fait comprendre à Miss Jane que dans un pays où il est difficile de faire évoluer les mentalités, les mots de Ned ne pouvaient que le «précipit[er] vers la tombe» (*AJP*, p. 127). Si la mort de Ned hante encore la vieille dame au moment où elle raconte son histoire, c'est sans nul doute parce que le je-narrant qu'elle est devenue est conscient de la justesse des paroles de Ned: les Afro-Américains ne sont pas de simples «nègres» mais bien des Noirs Américains, c'est pourquoi Ned les exhorte à ne jamais oublier qu'ils sont Américains et qu'ils sont des hommes (*AJP*, p. 130). L'idée d'américanité si chère à Ned n'est pas sans rappeler les mots de Jean Toomer, figure de proue de la Renaissance de Harlem qui, refusant de voir ses textes reproduits dans une anthologie de «Negro poetry» sous la direction de James Weldon Johnson, avait déclaré: «Je me vois comme un Américain, et rien d'autre»<sup>11</sup>. Toomer refusait par ces mots d'être relégué à la marge, d'être étiqueté comme un «Negro writer». *The Autobiography of Miss Jane Pittman* semble participer du même désir de reconnaître l'être avant l'ethnicité. Pour atteindre ce but, Gaines se plonge dans le passé pour mieux mettre en valeur les paradoxes inhérents à son pays<sup>12</sup>. Malgré tout, comme le souligne Claudine Raynaud, il est indéniable que «[l]e texte noir renvoie à la "réalité" biographique de son auteur, son "identité" en tant qu'homme ou femme noire, définie par la société américaine de façon asymétrique... Il est, qu'il

---

10. Voir Mary Ellen Doyle, «Tales Within Tales: *The Autobiography of Miss Jane Pittman*», *Voices from the Quarters*, Baton Rouge, Louisiana State University, 2002, pp. 130-153.

11. James Weldon Johnson cité dans Michel Fabre, «Notes towards a Hypothetical Lesson on Jean Toomer's *Cane*», *Cane and The Harlem Renaissance*, Françoise Clary et Claude Julien, dirs. Paris, Ellipses, 1997, p. 20.

12. Voir Ernest J. Gaines, «Mozart and Leadbelly», *National Forum* 78.1, Winter 1998, p. 15.

le veuille ou non, “représentant” de sa race. Il a des comptes à rendre à la communauté»<sup>13</sup>. Miss Jane est avant tout une voix noire, même si son but ultime est d’affirmer qu’elle est également une voix américaine, produit d’un terroir sudiste.

De manière à retourner en arrière – non pas dans une perspective régressive mais plutôt dans un but progressiste – Gaines a effectué de nombreuses recherches sur le contexte et la période dans lesquels se situent son récit : « J’avais besoin de dates, de mois, d’années. J’avais besoin de savoir si ça s’était passé en semaine ou le week-end, si c’était au printemps, à l’été, à l’automne ou en hiver »<sup>14</sup>. Mais ce qui importait le plus c’était de rencontrer les gens (« to go to the people ») et ainsi de réduire la marge qui sépare l’Histoire et ses acteurs. On retrouve dans le roman de Gaines le désir d’authenticité que relève Claudine Raynaud dans l’écriture noire. Ce besoin d’aller vers le peuple est palpable dans l’introduction de l’éditeur fictif qui, après le décès de Miss Jane, s’est attaché à trouver les transitions manquantes en interrogeant les proches de cette dernière (*AJP*, pp. 11-12). Ceux à qui l’éditeur a fait écouter ses enregistrements de Miss Jane n’ont pas contredit la version que Miss Jane avait donnée de leur histoire commune ; certains ont préféré ne pas s’exprimer, d’autres ont ri et quelques-uns l’ont corroborée.

Dire son histoire revient à dire la maturation d’une vie. À travers le récit, le lecteur perçoit l’évolution qui s’opère chez Miss Jane et ceux qui l’entourent tandis que s’écrit l’Histoire. La structure même du roman permet au lecteur de voyager dans le temps, d’explorer la marge, de « porter la vie à l’état d’une puissance non personnelle », dirait Deleuze<sup>15</sup>. Les titres des quatre sections suggèrent un double mouvement : historique, avec les deux premières sections, et psychologique, avec les deux dernières. Les deux paires renvoient aux changements, bénéfiques ou non, qu’a subi la communauté noire. La troisième section, « la plantation », évoque les clichés rebattus que l’on associe généralement au roman populaire de Margaret Mitchell, *Gone With the Wind*, ou à *Uncle Tom’s Cabin* de Harriet Beecher Stowe. Mais Gaines parvient à revisiter le mythe en incluant le thème du brassage des races, la « miscegenation », et ses conséquences pour les Blancs, qui voyaient là un impardonnable

13. Claudine Raynaud, « Écritures noires : Miroirs et masques », *Les Littératures des minorités aux États-Unis*, dir. Marie-Claude Perrin-Chenour, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 60-61.

14. Ernest J. Gaines, « Mozart and Leadbelly », p. 16.

15. Gilles Deleuze in Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 61.

péché. Ainsi dans le roman, la « miscegenation » provoque le décès de Tee Bob et met en évidence l'absurdité des conventions sudistes concernant la bienséance<sup>16</sup>.

La crise est amenée par Mary Agnes Lefabre, l'une des enseignantes apparaissant dans le roman. La manière dont elle est mentionnée la première fois suggère déjà son statut transgressif : « la demoiselle LeFabre » (*AJP*, p. 180, « that LeFabre girl », p. 165). L'utilisation du pronom démonstratif en anglais suggère que tout le monde sait de qui parle Miss Jane ; aucun détail n'est nécessaire ; dans le « that » s'inscrit toute la sombre histoire à laquelle la jeune femme est associée. L'histoire familiale de Mary Agnes est introduite dans la section qui suit la référence à son nom et on ne peut manquer de voir quelques similitudes thématiques avec la novelette de George Washington Cable, *Madame Delphine*, qui présente une figure en marge. La grand-mère de Mary Agnes, tout comme Madame Delphine, « avait été l'une de ces dames réservées aux hommes blancs » (*AJP*, p. 181). Mary Agnes ne souhaite pas, pour sa part, reproduire le même schéma que son aïeule et elle refuse de céder aux avances appuyées de Tee Bob. Elle évite de montrer qu'elle ressent de l'intérêt pour lui ce qui, d'une certaine façon, la sauve. Dans la novelette de Cable, Madame Delphine doit renier toute parenté avec sa fille de manière à ce que cette dernière puisse, pour reprendre les termes d'Étienne de Planchard, « échapper à la malédiction de sa race »<sup>17</sup> ; c'est ce déni qui la condamne à mourir de tristesse et fait d'elle un « symbole non seulement de l'humanité noire, mais aussi de la cruauté d'une société qui n'a pas de scrupule à violer une race, mais se refuse à en reconnaître les conséquences »<sup>18</sup>. La vie de Madame Delphine représente ainsi une mise en mots de la marginalisation dont étaient victimes les sang-mêlés. Dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, ce n'est pas le personnage créée qui meurt mais le blanc, Tee Bob, car il ne peut accepter d'être rejeté par celle dont il est épris.

Lorsque Tee Bob, dans une section intitulée « confession », parle à Jimmy Caya de ses sentiments pour Mary Agnes, il prend conscience du fossé qui sépare les Blancs des Métis. Jimmy Caya

16. Pour une étude détaillée de cet épisode, voir l'article d'Ineke Bockting, « For the Love of Color: Interracial Love-Story at the Heart of *The Autobiography of Miss Jane Pittman* », in Marie Lienard-Yeterian et Gérald Préher, dirs., *Plus sur Gaines*, Neuilly, Atlante, 2006, pp. 39-49.

17. Étienne de Planchard, « Créoles et Quarteronnes ou le rôle des femmes dans la critique sociale et politique de G. W. Cable », *Caliban* 17, 1980, p. 154.

18. *Ibid.*, p. 154.

rejette instinctivement les arguments de son ami, et ses réactions apparaissent à la forme négative en anglais pour mieux nier les faits et les repousser vers la marge, vers l'indicible et l'inacceptable : « [il] disait que d'abord il croyait avoir mal entendu. Il ne pouvait croire ce qu'il venait d'entendre » (*AJP*, p. 197<sup>19</sup>). Le rejet qu'exprime Jimmy Caya est encore plus perceptible dans la succession de questions rhétoriques qu'il pose à Tee Bob et dans les répétitions du mot « négresse » qui émaillent son discours : « Tu ne sais donc pas qui tu es ? Tu ne sais donc pas ce qu'elle est ? Tu fais des études, et tu ne sais pas encore ces choses ? Cette femme est une négresse (...). Une négresse. Elle a l'air blanche, mais c'est une apparence. L'Afrique est dans ses veines, et ça fait d'elle une négresse » (*AJP*, p. 197). L'amour qu'éprouve Tee Bob pour Mary Agnes fait de lui un marginal aux yeux de Jimmy Caya car il a rompu les codes de la communauté blanche. Tee Bob demeure incompris malgré tous ses efforts pour montrer la pureté de ses sentiments, qui vont au-delà de la question de l'ethnicité. Il se trouve dans la posture que présente Terrence Doody dans *Confession and the Community*, c'est-à-dire un « locuteur qui ne veut pas être perçu comme un être fictif et qui veut être compris et accepté pour ce qu'il est. Celui qui se confesse recherche donc un auditoire qui validera son existence, une communauté qui ne soit pas seulement une relation esthétique mais également un ordre moral »<sup>20</sup>. Malheureusement, l'ordre moral de Tee Bob ne correspond pas à celui de sa communauté et, puisque même Mary Agnes le rejette, le suicide devient la seule façon pour lui de se libérer de sa peine.

Ce dont Tee Bob et Madame Delphine ont besoin est bien résumé par le Père Jerome dans la nouvelle de Cable lorsqu'il parle « d'échapper à la persécution »<sup>21</sup>. Madame Delphine a commis l'erreur de tomber amoureuse d'un homme blanc et d'avoir un enfant, « chose cruelle » selon elle (*Madame Delphine*, p. 33), car après le décès de cet homme elle se voit forcée de placer son enfant pour que ses origines ne soient pas découvertes et qu'elle ne reproduise pas le schéma de sa propre vie. Plus tard, lorsque l'enfant, Olive, est renvoyée chez sa mère, Madame Delphine prétend n'avoir aucun lien de sang avec elle pour ne pas compromettre son avenir ;

19. « he didn't think he had heard him right. He couldn't believe what he had heard » (181-182).

20. Terrence Doody, *Confession and Community in the Novel*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980, p. 37.

21. George Washington Cable, *Madame Delphine, Old Creole Days*, 1879, New York, Signet Classic, 1961, p. 64.

bien que cela lui brise le cœur, elle s'oblige à la renier en lui affirmant, les yeux dans les yeux : « "Oh, chère piti à moïn, to pa' ma fie" ! – Oh ma chère enfant, tu n'es pas ma fille ! – » (*Madame Delphine* 70). L'avenir d'Olive est apparemment sauf mais Madame Delphine, tout comme Tee Bob, ne peut accepter la séparation qui lui est imposée par une société marginalisante. Seule la mort a le pouvoir de mettre fin à ses maux. À l'instar de la situation présentée dans le roman de Gaines, les conventions ont le dernier mot et la communauté est mise en accusation. Les paroles de Jimmy Caya après le suicide de Tee Bob résument bien la situation : « C'est pas moi qui l'ai tué [...]. C'est nous tous » (*AJP*, p. 215). Le même commentaire serait valable pour Madame Delphine : ce sont le Sud et ses règles qui l'ont tuée car comme Tee Bob elle s'était laissée séduire par un rêve impossible. Ce qu'écrit Étienne de Planchard à propos du but de Cable peut tout à fait s'appliquer à Gaines ; lui aussi semble « [vouloir] démontrer la responsabilité de la société dans la faute des individus, et mettre en cause les règles de conduite qu'elle a secrétées »<sup>22</sup>.

Dans les dernières pages de la troisième section de *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Jules Raynard se fait le porte-parole des deux communautés après la mort tragique de Tee Bob :

– On a déjà causé une mort ce soir. [...] Jimmy a raison, il a dit. C'est nous qui l'avons tué. Nous avons voulu le faire obéir à des règles que nos familles nous ont données il y a longtemps. Mais elles sont pas assez vieilles ces règles, Jane. [...] Dans le temps, Jane, il y a très, très longtemps, des hommes comme Robert pouvaient aimer des femmes comme Mary Agnes. Eh bien, quelque part en chemin, quelqu'un a écrit de nouvelles règles pour condamner tout ça. J'ai dû les observer, Robert, dans cette maison, a dû les observer. Clarence Caya aussi. Il a dit à Jimmy de les observer, et Jimmy a obéi. Mais [Tee Bob] ne pouvait pas. C'est pour cette raison qu'on s'est débarrassé de lui. Nous tous. Moi, toi, elle – nous tous. (*AJP*, p. 219)

Paradoxalement, les règles dont parle Jules ont initialement été mises en place par la communauté blanche et seuls les Noirs devaient s'y tenir. S'ils ne les respectaient pas, ils s'exposaient à des persécutions et risquaient même d'être lynchés, ce qu'illustrent le blues « Strange Fruit » de Billie Holiday ou le poème « Southern

22. Étienne de Planchard de Cussac, « L'œuvre romanesque de George Washington Cable », Thèse de Doctorat d'État sous la direction de Maurice Gonnaud, université Lumière – Lyon II, 1987, p. 396.

Mansion» d'Arna Bontemps. Pour mieux insister sur l'absurdité de telles règles, Jules revient sur la dernière rencontre entre Mary Agnes et Tee Bob pour la raconter à sa manière. À ce moment précis, le temps perd sa visée chronologique; Mary Agnes se retrouve dans la même situation que sa grand-mère lorsque «[l]e passé et le présent se sont mélangés. [...] Elle était le passé. Elle était sa grand-mère, et lui le gentilhomme créole. Elle était Verda et lui Robert. Ça s'est vu sur son visage. Ça se voyait dans la manière dont elle était couchée par terre. Offerte, sans défense. Elle savait de quoi elle avait l'air, mais elle n'y pouvait rien» (*AJP*, p. 220). La scène rappelle à Jules, juge de son état, un événement auquel il semble avoir été confronté et insiste sur le fait que rien n'a vraiment changé: le passé est présent et le présent est si marqué par le passé qu'il continue de le faire vivre. Jules comprend l'absurdité d'une situation qui met en exergue l'absence de progression dans le Sud, mais il sait qu'il a lui aussi contribué à faire perdurer les conventions établies. En fin de compte, l'épisode ne fait que souligner le paradoxe d'une civilisation; rien ne suggère un désir de changement, si ce n'est le fait que les deux communautés aideront Mary Agnes à fuir pour éviter le lynchage qui la menace.

## Marginalisation et violence sudiste

Si Mary Agnes parvient à échapper au triste sort qui lui était réservé, c'est parce qu'elle a suivi les conseils de ceux qui lui ont dit de «s'en [aller], le soir même. [...] [Jules Raynard] lui a demandé [...] qu'elle parte ce soir pour la Nouvelle-Orléans, et qu'elle quitte la ville sitôt qu'elle pourrait. Et qu'elle dise à personne où elle irait, même pas à lui» (*AJP*, p. 218). Ironiquement, Miss Jane raconte que «le lendemain dans les journaux on disait que le jeune Robert Samson, de Samson, en Louisiane, avait mis fin à ses jours. Pourquoi il avait fait ça on savait pas. Tout le monde le croyait si heureux, savoir que dans quelques semaines il serait le mari de Judy Mayor, une belle jeune fille instruite...» (*AJP*, p. 218). À en croire les journaux, les raisons qui ont poussé Tee Bob au suicide restent mystérieuses; le départ soudain de Mary Agnes est, lui, entièrement passé sous silence. On voit bien ici à quel point les Sudistes manipulent la presse en faisant preuve de déni et combien la parole de Miss Jane est reléguée à l'arrière-plan, devenant par la même mineure. On retrouve dans ce roman les caractéristiques de la littérature mineure telle que la décrivent Deleuze et Guattari, à

savoir «la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation»<sup>23</sup>. Grâce au parler noir, la langue est ici véritablement déterritorialisée; mais ce sont surtout les deux autres traits qui jouent un rôle décisif dans la trame narrative: le contexte historique qui se déploie par le truchement de l'histoire permet à Miss Jane de trouver sa place – ou de la reprendre – dans l'histoire afro-américaine et, par un jeu autour des voix, qu'elles soient officielles, comme celle des journaux, ou intimes, en cela qu'elles donnent la parole à la communauté, Gaines parvient à donner une dimension collective à son texte.

On trouve une déterritorialisation du langage dans ce que l'on pourrait appeler le stoïcisme sudiste que Walker Percy, autre écrivain de Sud, perçoit dans le rapport entre l'individu et la société: «la société sudiste était avant tout une société bâtie sur les mœurs; les mœurs étaient souveraines; leur crépuscule annonçait celui du monde. Pour le stoïque, il n'y a pas vraiment d'espoir. Le summum de sa jouissance, c'est de rester assis, les lèvres pincées, l'air ironique, tandis que le monde s'effondre autour de lui»<sup>24</sup>. La vraie histoire de Tee Bob est totalement oblitérée et seul le récit qu'en fait Miss Jane permet de rétablir les faits. Elle devient alors l'une des «voix interdites» dont parle Monica Michlin car elle «[affronte] non seulement les préjugés du lectorat blanc, mais aussi ceux du lectorat afro-américain qui reste habité par le dilemme de la représentation "positive" dans une société dont les aspects racistes restent incontestables»<sup>25</sup>.

Tout au long du récit, Miss Jane est présentée comme une figure forte, à l'instar d'Ida B. Wells (1862-1931) ou de Anna Julia Cooper (1858-1964). L'esclavage était essentiel pour l'économie du Sud; l'abolition de l'institution signifiait pour les Sudistes non seulement la fin d'une ère mais aussi la disparition de leur région. Ils étaient fortement opposés aux nouvelles règles imposées par le Nord et ils tentèrent autant que possible d'empêcher les esclaves libérés de faire valoir leurs droits. La situation est bien résumée par le titre d'une section du roman de Gaines, «Lumières et ténèbres» en

23. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 33.

24. Walker Percy, *Signposts in a Strange Land*, Patrick Samway, S.J., éd., New York, Farrar, Straus & Giroux, 1991, p. 86.

25. Monica Michlin, «Les voix interdites prennent la parole», *Poétiques de la voix (Angleterre, Irlande, États-Unis)*, dirs. Pierre Iselin et Elisabeth Angel-Perez, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 211.

français, «A Flicker of Light; and Again Darkness» en anglais. La traduction ne rend pas ici le jeu de mots sur l'expression anglaise «a flicker of hope» et ne suggère pas avec tant d'évidence qu'il existe une note d'espoir pour les Afro-Américains après la guerre de Sécession. Le premier segment du titre anglais indique une tentative de gommer la marge tandis que le second en annule toute possibilité. En effet, les anciens esclaves, dans leur grande majorité, ont continué à être traités avec mépris et violence et ont dû suivre les règles successives qui leur étaient imposées dans une société où leur statut de marginaux n'avait pas disparu. Le lynchage est alors apparu aux Blancs comme l'une des solutions pour asseoir leur pouvoir sur la minorité de couleur qu'ils avaient, suprême paradoxe, créée de toutes pièces en important leur main d'œuvre.

La transition entre l'esclavage et la liberté n'a pas été aisée pour les Afro-Américains. Ida B. Wells note que «à l'époque de l'esclavage, la fréquence et la sévérité des mauvais traitements qui lui étaient infligés faisaient du nègre un être obéissant et soumis; mais avec la liberté, un nouveau système d'intimidation fut mis en place; le nègre n'était pas seulement fouetté et maltraité, il était assassiné»<sup>26</sup>. Cette observation résonne dans les mots que prononce Unc Isom devant Miss Jane dans une section ironiquement intitulée «La liberté»: «Avant, ils te tuaient pas parce que t'étais la propriété de quelqu'un. Là, t'appartiens plus qu'au destin. Y a plus personne pour te protéger...» (*AJP*, p. 26). Maintenant que les Afro-Américains étaient reconnus comme citoyens par la Constitution et détenaient un pouvoir potentiellement menaçant pour l'ordre établi, la population blanche était plus que craintive et cherchait à les maintenir sous sa coupe: la meilleure solution était le lynchage, acte visuel et choquant qui avait pour but de limiter les tentatives d'émancipation des anciens esclaves. Dans le roman de Gaines, Miss Jane décrit une émeute qui a lieu après des débats politiques et, comme Wells, elle désigne les coupables en donnant leurs noms et leurs inavouables motivations:

Plus tard on a su que c'était les organisations secrètes qui avaient semé la pagaille. On prononçait des noms comme Ku-Klux-Klan, la Fraternité Blanche, les Camélias de Louisiane. Des groupes de cet acabit patrouillaient dans tout l'État, battant et tuant des gens. Ils tuaient tous les Noirs qu'essayaient de leur résister, et tous les Blancs qui tâchaient de les aider. [...] Leur seule idée, c'était de se

26. Ida B. Wells, «The Case Stated», *A Red Record* (1895), *On Lynchings*, Patricia Hill Collins, éd., New York, Humanity Books, 2002, p. 58

débarrasser des hommes de couleur qui tâchaient de s'en sortir tout seuls. Pour ça tous les prétextes étaient bons. (*AJP*, pp. 83-84)

Il est intéressant de voir que certaines des excuses formulées par Wells trouvent un écho dans la manière dont Miss Jane narre l'histoire de sa vie. Après la guerre de Sécession, les Blancs qui n'étaient plus aussi influents qu'avant ont tenté de restaurer leur pouvoir. Wells explique : « Le nègre a d'abord été accusé de vouloir imposer sa loi aux Blancs, et des centaines d'entre eux ont été tués sur ce faux prétexte »<sup>27</sup>.

Dans la section qui s'intitule « Le massacre », Miss Jane développe le thème de la violence blanche, dont le but est de maintenir les Noirs dans la marge. Elle n'est que partiellement témoin de ce que subissent ses compagnons d'infortune ; elle voit néanmoins les corps blessés ou inertes autour d'elle après une embuscade sanglante : « Je voyais des gens couchés partout. Ils étaient tous morts ou en train de mourir, ou alors leurs os étaient si rompus qu'ils pourraient plus jamais bouger tout seuls. Je les regardais un temps, mais je savais pas quoi faire, alors je reculais » (*AJP*, p. 36). Devant un tel spectacle, Jane est comme pétrifiée ; sa seule réaction est de fuir ce nouveau type de champ de bataille. Elle s'efforce malgré tout de ne pas s'apitoyer, mais au contraire d'avancer et de se battre contre de telles démonstrations de haine : « [j]e pleurais pas, je pouvais pas pleurer. J'avais vu tant de coups et tant de souffrance ; j'avais entendu raconter tant de cruautés depuis onze ou douze ans que j'étais sur la terre que je savais pas vraiment pleurer » (*AJP*, p. 37). Miss Jane a appris à vivre avec la violence raciste et dans ce passage elle tente de justifier au mieux les raisons pour lesquelles elle peut apparaître détachée. Pourtant la structure même des phrases et leur rythme suggèrent le malaise qui envahit le personnage : négation du moi avec la récurrence des « pas », recours à l'emphase avec « tant » et allitérations en /p/ en /c/ dans le texte anglais qui utilise le verbe « cry », pleurer), qui disent toute la peine ressentie par Miss Jane.

Dans *The Mind of the South*, W. J. Cash note que le lynchage était perçu comme « un moyen de contenter et de contenir les foules »<sup>28</sup>, montrant bien que pour ceux qui le pratiquaient, il s'agissait d'une distraction. Le lynchage constitue non seulement une méthode pour contrôler les Afro-Américains mais aussi une

---

27. Ida B. Wells, « Lynch Law, 1893 », *Ida : In Her Own Words*, Michelle Duster, éd., Chicago, Benjamin Williams Publishing, 2008, p. 36.

28. W. J. Cash, *The Mind of the South*, 1941, New York, Vintage, 1991, p. 303.

manière d'exercer à la fois des pressions sociales et économiques. Bien qu'avec *The Autobiography of Miss Jane Pittman* Gaines ne rédige pas sa propre autobiographie, il épouse les mêmes motivations que celles qui sous-tendent ce type d'écriture et sa « lecture a une chance de rendre plus humain »<sup>29</sup>, en condamnant la haine raciale. La Miss Jane de Gaines rejoint également les préoccupations de James Weldon Johnson, auteur d'une autobiographie fantasmée, *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, lorsqu'elle décrit les corps mutilés qu'elle découvre sur son passage<sup>30</sup>.

Le genre de l'autobiographie fictive se prête au jeu de la critique sociale en cela qu'elle propose une double déterritorialisation du langage dans la simulation qui s'y opère. Les images de massacres que décrit Miss Jane ont plus de chance de choquer le lecteur et de l'amener à réagir ; en effet, dans le mot autobiographie il faut voir un certain degré de réalité bien que l'auteur ait le pouvoir d'enjoliver ou de durcir tout ce qu'il consigne. Le recours à ce genre devient presque politique et, comme l'a montré Simone Vauthier à propos du livre de Johnson, « *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* affirme [...] que la nature ordonnée de la société américaine n'est qu'apparence ; nier que la réalité américaine est multiraciale ne conduit qu'à un monde illusoire, dans lequel les Blancs ne se sentent en sécurité qu'en se convaincant que "une seule goutte de sang noir rend un homme inapte", et que le fossé séparant les races est infranchissable »<sup>31</sup>. Les personnages blancs dans le roman de Gaines appartiennent à cette même catégorie et tout au long du récit, Miss Jane s'efforce de déconstruire le mythe de la suprématie blanche en refusant d'en accepter les diktats. En ce sens, le roman correspond aux buts du genre autobiographique tels que les définit Leigh Gilmore : « on peut interpréter l'autobiographie comme une représentation, c'est-à-dire comme une structuration d'événements, de motifs, etc., que le sujet fait afin de positionner son histoire dans

29. Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, Seuil, collection « La couleur de la vie », 1998, p. 30.

30. James Weldon Johnson, *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, 1912, New York, Hill and Wang, 1960, pp. 186-187. Voir également le chapitre 5 qui présente le premier contact du narrateur avec le Sud.

31. Simone Vauthier, « The Interplay of Narrative Modes in James Weldon Johnson's *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* », *Jahrbuch für Amerikastudien* 18, 1973, pp. 179-180.

un discours sur la vérité et l'identité – bref, dans le but d'autoriser l'autobiographie »<sup>32</sup>.

Lorsque dans « Le chasseur », Miss Jane raconte à un Noir le massacre auquel elle a assisté, elle a recours au discours indirect pour rapporter ses réactions mais elle ne décrit pas le ton de sa voix, supprimant à nouveau toute dimension émotionnelle du récit : « [i]l m'a dit qu'il avait vu leurs œuvres aux Sudistes, aussi. Tantôt ce jour-là, il avait trouvé un homme pendu par les Sudistes, il avait coupé la corde et il l'avait enterré. Après l'avoir pendu, ils lui avaient ouvert le ventre et sorti les tripes » (*AJP*, p. 60). Selon l'homme, cette violence a pour but de donner une leçon aux Afro-Américains qui pensent que la liberté leur a ouvert de nouvelles portes. Aussi toute personne qui tenterait de montrer aux anciens esclaves que leur condition a changé est éliminée : ce sera le cas de Ned et plus tard de Jimmy.

Dans l'un des cas auquel elle s'intéresse, Ida B. Wells cite les motivations des Sudistes et rapporte des propos semblables à ceux exprimés dans le roman de Gaines : « les nègres deviennent trop indépendants [...] nous devons leur donner une leçon »<sup>33</sup>. Une fois de plus, Wells insiste sur les difficultés qu'ont les Blancs à admettre le nouveau statut des Afro-Américains. Elle va même jusqu'à dire qu'il n'y a qu'une maigre différence entre la situation présente et celle qui régnait avant la guerre ; pour elle le peuple noir doit agir pour renverser cet état de faits. À l'instar de Wells, Jimmy, dans le roman de Gaines, tente d'ouvrir les yeux de sa communauté sur les horreurs perpétrées par les Sudistes ; et Miss Jane de le citer directement pour mieux montrer que le poids des mots est encore bien présent pour elle : « [r]egardez ce qu'ils ont fait à cette jeune demoiselle, dans cette école en Alabama. Regardez ce qu'ils ont fait à ces petits enfants, là-bas au Tennessee et en Arkansas. Et ce type qu'ils ont dû flanquer à la porte de l'Église catholique à la Nouvelle Orléans ?... » (*AJP*, p. 246). Cette question trouve un écho dans l'une des histoires réunies dans *Cane* de Jean Toomer, texte que Gaines admire mais qu'il n'avait pas lu avant d'écrire *The*

---

32. Leigh Gilmore, « Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority », *Autobiography and Postmodernism*, Kathleen Ashley, Leigh Gilmore et Gerald Peters, eds., Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 69.

33. Wells citée dans Bert J. Loewenberg et Ruth Bogin, eds., *Black Women in the Nineteenth-Century American Life: their thoughts, their Feelings*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 256.

*Autobiography of Miss Jane Pittman*. Ceci indique une cohérence dans l'écriture noire et dans le projet qu'elle s'est fixé<sup>34</sup>.

Si dans ses descriptions de lynchage, Miss Jane épargne au lecteur les détails les plus sordides, cela ne rend pas les horreurs sudistes moins affreuses car parfois le silence parle plus que les mots. Dans sa thèse, Marie-Stéphane Dambrin observe que « La violence n'est pas éclatante chez Gaines. Il n'y a pas de spectacles de lynchage, de mutilation, rendus par les spasmes d'une rhétorique convulsive. Mais elle est sourde, grondante, le plus souvent latente et prête à jaillir... »<sup>35</sup>. Dans un essai, Gaines explique que l'écrivain doit prêter une attention toute particulière à la langue de manière à parvenir à l'effet désiré :

Les outils de l'écrivain sont les mots, les mots, les mots. L'écrivain construit des images avec ces mots. Pour transmettre au lecteur un sentiment d'amour, de haine, d'envie, de jalousie, de peur, de méchanceté – toutes les émotions possibles – l'écrivain doit vous faire voir, entendre, ressentir, goûter, sentir, à travers les images qu'il crée grâce aux mots. L'écrivain n'a pas besoin d'être un grand intellectuel, mais il doit être capable d'utiliser les mots pour saisir votre attention, retenir votre attention, jusqu'à ce qu'il décide de relâcher ses efforts. Et s'il est assez doué, il conservera votre attention bien après que vous avez refermé le livre ; tout cela est possible grâce aux mots, faits de ces vingt-six petites lettres qui composent l'alphabet.<sup>36</sup>

L'important, pour que passe le message, ce ne sont pas les mots eux-mêmes mais les images qu'ils forment. Tout comme Ida B. Wells, Miss Jane se doit de dire la vérité sans fard ; les deux femmes s'adressent d'ailleurs à un seul et même public, si l'on en croit les mots de l'éditeur au début du roman. Dans l'avant-propos à son autobiographie, Wells explique qu'elle écrit pour « les jeunes gens qui ont si peu accès à des chroniques de l'histoire de notre race [...] » et parce qu'« il n'existe aucune histoire authentique de notre

34. En 1921, après avoir visité Sparta en Georgie et assisté à un lynchage, Toomer a rédigé « Kabnis ». À la manière des narrateurs de Gaines et de Johnson, Layman parvient difficilement à dire la violence de ce qu'il a vu car il sait que l'équation dire égal mourir est souvent avéré. Il finit cependant par formuler l'indicible. Jean Toomer, *Cane*, 1923, Darwin T. Turner, éd., New York, Norton, 1988, p. 92.

35. Marie-Stéphane Dambrin, « L'univers romanesque d'Ernest J. Gaines », *op. cit.*, p. 164.

36. Ernest J. Gaines, « How to be a Good Writer », 1996, [http://www.uhb.fr/faulkner/wf/southernwriters/Ernest\\_gaines.htm](http://www.uhb.fr/faulkner/wf/southernwriters/Ernest_gaines.htm) (11/26/2004).

race pendant les années de la Reconstruction écrite par un Noir»<sup>37</sup>. En racontant son histoire, Miss Jane rassemble peu à peu les pièces éparées du puzzle afro-américain dans le but d'unir symboliquement la communauté et de passer outre la marge imposée par les Blancs : «elle ne subit plus l'Histoire, elle la crée», écrit Marie-Claude Perrin-Chenour<sup>38</sup>.

## Reconnaître et ramener la marge au centre

Dans son étude *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Paul John Eakin observe que «la vérité autobiographique n'est pas un contenu fixe; elle évolue dans un processus complexe de découverte et de création de soi, (...) le je qui est au cœur de tout récit autobiographique est nécessairement une structure fictive»<sup>39</sup>. Le je sur lequel porte cette étude est certes celui de Miss Jane, mais c'est également celui d'Ernest J. Gaines, qui a voulu retourner dans le passé pour mieux comprendre l'histoire des Afro-Américains. Lors d'un entretien, Gaines explique la quête qui se joue lorsque l'écrivain décide d'aligner des mots sur un bout de papier :

Je pense qu'un écrivain doit avoir des doutes. Je pense que l'écrivain doit comprendre que rien n'est absolu, que rien n'est parfait. Et un écrivain remet tout en question, tout le temps. Mark Twain dit qu'un roman ne doit ni prêcher ni éduquer mais en fin de compte faire les deux, et je pense que c'est ce que je m'efforce de faire dans mes écrits. Je ne crois pas à l'idée qu'il faille jouer à l'équilibriste.

Je ne sais pas si je pourrais dire à quiconque comment vivre. Je ne sais pas comment il faut vivre. J'essaie simplement de créer quelque chose, quelque chose de comique, quelque chose de tragique. Et ensuite j'essaie d'écrire aussi bien que possible pour que n'importe qui puisse le lire et se dire, "Ah, oui, ça pourrait être moi".<sup>40</sup>

---

37. Ida B. Wells, *Crusade for Justice: The Autobiography of Ida B. Wells*, Alfreda M. Duster, éd., Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 4.

38. Marie-Claude Perrin-Chenour, «L'espace dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman*», *C.R.A.F.T.* 3, op. cit., p. 107.

39. Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, 1985, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p. 3.

40. Dale Brown, «A Lesson for Living», *Sojourners Magazine* 31.5, Sept-Oct 2002, p. 33.

Comme le suggère le titre anglais du dernier roman en date de Gaines, *A Lesson Before Dying* (traduit en français sous le titre *Dites-leur que je suis un homme*), le lecteur est susceptible de tirer une leçon de ses lectures et des questions auxquelles l'écrivain cherche à répondre. Avec *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Gaines rejoint les préoccupations de Ralph Ellison, qui écrivait :

Je pense que l'art est une célébration de la vie même lorsque la vie se prolonge dans la mort et que les conditions sociologiques qui ont causé tant de souffrance aux Noirs ne sont pas nécessairement les seuls facteurs qui constituent les valeurs qui, à mon avis, devraient durer et dureront. [...] Pour ce qui est du fait qu'en tant qu'écrivain je tire profit des malheurs qu'ont subi les miens (et souvenez-vous que j'écris aussi sur l'humour), écrire c'est ma façon à moi de faire face, souvent pour la centième fois, à cette même tristesse et à ce même plaisir. C'est ma façon de m'assurer que rien ne s'est produit en vain.<sup>41</sup>

Comme Ellison, pour qui « l'acte d'écrire nécessite un retour constant dans l'ombre du passé où le temps flotte tel un fantôme »<sup>42</sup>, Miss Jane raconte non seulement son histoire mais aussi celle de tous les Afro-Américains ; l'éditeur fictif explique d'ailleurs que « ce livre n'est pas seulement l'autobiographie de Miss Jane, c'est aussi la leur » (*AJP*, p. 12). Le récit contient de nombreuses références à d'autres personnages impliqués dans sa construction, ce qui justifie bien une telle remarque. Par exemple, après le suicide de Tee Bob, les propos de Miss Jane reposent sur ce qu'Ida a entendu et sur les journaux qui ont paru le jour suivant. De son propre aveu : « [j]'ai pas entendu ce qu'ils avaient à leur dire, mais le lendemain dans les journaux on disait que le jeune Robert Samson, de Samson en Louisiane avait mis fin à ses jours » (*AJP*, p. 218). Pourtant l'épisode entier est narré sans ellipse, la voix de la communauté se substituant à celle de Miss Jane sans même affirmer sa présence. Femme noire, elle est, pour reprendre les mots de Françoise Clary, « miroir et mémoire du peuple »<sup>43</sup>. Dans certains cas, cependant, Miss Jane refuse d'évoquer tel ou tel aspect de sa vie qu'elle juge sans importance : « [j]e peux vous raconter tout ce qui s'est passé cette semaine-là, mais c'est pas important » (*AJP*, p. 70). En d'autres termes, elle manipule la chronologie et soustrait volontairement

41. Ralph Ellison, *Shadow and Act*, 1964, New York, Signet, 1966, pp. 40-41.

42. Ellison cité dans Nathalie Cochoy, *Ralph Ellison: La Musique de l'invisible*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1998, p. 34.

43. Françoise Clary, « Introduction », *Plus sur Gaines, op. cit.*, p. 16.

quelques épisodes. À d'autres endroits, Miss Jane admet la faillibilité de sa mémoire<sup>44</sup> : « Je ne me rappelle pas tout ce que Ned nous a dit ce jour-là, je m'en rappelle même pas la moitié, mais je m'en rappelle une partie » (*AJP*, p. 127)<sup>45</sup>. Autrement dit, Miss Jane n'est pas toujours fiable et elle doit parfois remplir les Blancs. Dans le cas présent, elle parvient tout de même à transmettre le message de Ned. Miss Jane prétend qu'elle ne se souvient pas mais ses souvenirs semblent revenir au fil du récit, chaque phrase amorçant la suivante. Le sermon de Ned que Miss Jane disait avoir oublié s'étale ainsi sur près de sept pages (pp. 127-133).

La seule partie du roman qui est exempte de tels oublis est la dernière, « Les quartiers », peut-être parce que les événements dont parle Miss Jane sont plus récents. Contrairement aux chapitres précédents, celui-ci ne comporte pas de sections avec des titres mais se compose de vingt-trois blocs narratifs séparés par des blancs typographiques. Le changement le plus significatif est le passage du « je » au « nous » qui montre que Jane n'est plus un personnage en marge de la communauté mais l'un de ses constituants à part entière, et ce grâce à son histoire. Dans le dernier chapitre, Jane endosse le rôle que lui assigne l'éditeur, celui de « voix de la communauté » (« the voice of the people »). C'est comme si l'épisode de Tee Bob et la conclusion du chapitre précédent avaient changé sa perception de la communauté. Miss Jane éprouve de la tristesse pour Tee Bob et ne peut accepter les mots de Raynard, qui considère que Blancs et Noirs partagent la responsabilité de la tragédie. Le simple « bonne nuit » (*AJP*, p. 221) sur lequel les deux personnages se séparent renvoie symboliquement à un lendemain qui se matérialise dans la dernière partie et qui met en avant les « contours d'une nouvelle identité », pour reprendre une expression de James Alan McPherson<sup>46</sup>.

Le titre de la dernière partie suggère que le lieu joue un rôle spécifique dans le roman ; en effet, non seulement l'emplacement géographique des quartiers les place à la périphérie, mais de plus, comme le souligne Charles H. Rowell :

44. Pour d'autres exemples des manipulations chronologiques de Miss Jane, voir les pages 138, 169 et 197.

45. Plus loin, Miss Jane s'interroge : « Y avait quelqu'un d'autre aussi, il me semble. Non, pas Lena. Lena était chez elle. Qui alors ? Oui, Fa-Fa. C'est ça, Fa-Fa » (*AJP* 263). Monica Michlin repère d'autres exemples dans son article, « A Few Aspects of the Poetics of *The Autobiography of Miss Jane Pittman* », *C.R.A.F.T.* 3, *op. cit.*, pp. 108-128.

46. James Alan McPherson, *A Region Not Home : Reflections from Exile*, 2000, New York, Touchstone, 2001, p. 34.

Les quartiers, dans les mains de Gaines, prennent une dimension épique ; comme le Yoknapatawpha de Faulkner, c'est un microcosme dans lequel l'espèce humaine, imperturbable dans sa quête qui rappelle le mythe de Sisyphe, a la volonté de prendre le dessus. En utilisant les quartiers comme cœur du sens, Gaines explore d'abord les facettes d'une expérience typiquement sudiste qui devient le symbole de l'expérience humaine moderne grâce à un questionnement sur l'individu, la famille, la communauté et le passé.<sup>47</sup>

Pour Miss Jane, les quartiers ont un sens tout particulier car ils renvoient à la fois à un soulagement et à une liberté qu'elle tentait de trouver au début de la narration. Après avoir passé plusieurs années à l'écart des quartiers puisqu'elle vit tout près de la grande maison, Miss Jane souhaite retrouver les siens. Elle explique : « J'avais voulu quitter la maison peu de temps après la mort de [Tee Bob], mais Robert avait tenu à me garder auprès de Miss Amma Dean. J'étais restée cinq ans encore, puis je leur ai dit que je voulais partir. Robert m'a dit que je partirais quand il le déciderait. À mon âge, je lui ai répondu, je faisais ce que je voulais » (*AJP*, p. 227). Plus que les autres événements qui constituent l'intrigue, la mort de Tee Bob a fait prendre conscience à Miss Jane de l'injustice dont sont victimes les Afro-Américains dans leur vie quotidienne. En tenant tête à son employeur blanc, elle montre qu'elle peut se prendre en main, qu'elle refuse d'être confinée dans la marge – une prise de décision qui indique/révèle son désir de faire évoluer les mœurs et les mentalités.

Bien qu'il ait fallu cinq ans à Miss Jane pour prendre son envol, c'est le résultat qui importe. En quittant la grande maison, elle refuse métaphoriquement de régresser et d'obéir à la loi blanche. L'accumulation des « nous » qui envahit la dernière partie du roman avant même que Miss Jane ne décide de s'installer dans les quartiers indique déjà le début d'un cheminement non seulement personnel mais également collectif. Cet événement renvoie en miroir à un autre moment du récit où le « nous » était déjà présent, alors que la confusion grandissait après la déclaration d'émancipation (« En route pour le Nord », pp. 28-29)<sup>48</sup>. La fin du roman illustre l'idée de « sens *communautaire* » dont parle Alice Walker (« a sense of *community* ») qui définit la position de Gaines en ces termes : « non

47. Charles H. Rowell, « The Quarters: Ernest Gaines and the Sense of Place », *Southern Review* 21.3, Summer 1985, p. 749.

48. La traductrice a choisi d'utiliser le pronom « on », plus impersonnel.

seulement il occupe une position privilégiée qui lui permet de voir son propre monde et sa communauté proche [...], mais il a également une connaissance remarquablement acérée et silencieuse de ceux qui constituent le monde plus grand, qui encerclent et étouffent le sien»<sup>49</sup>.

Le point focal sur lequel repose la dernière partie du récit est Jimmy, l'être élu («the One»). Toute la communauté a foi en ce nouveau né dont les qualités et le pouvoir charismatique pourraient venger leur race et leur permettre d'améliorer leurs conditions de vie. C'est également lui qui va pousser Miss Jane à s'investir dans la cause des droits civiques. Dans le texte anglais, le recours à la forme verbale «used to» (p. 215) montre que les habitudes appartiennent désormais au passé et suggère que Miss Jane a changé. Tout ce qui est associé à Jimmy indique qu'il a contribué à faire évoluer les siens et à réduire le statut marginal associé aux Afro-Américains : «y en a peut-être parmi nous qui seront tués, y en a sûrement qui iront en prison, et y en a qui seront mutilés pour le reste de leur vie. Mais la mort et la prison ne nous font pas peur, car nous sentons que nous sommes déjà mutilés, et depuis longtemps, et que chaque jour que nous supportons les insultes des Blancs, ils nous mutilent encore un peu plus» (*AJP*, p. 256). Ce passage démontre une logique d'argumentation qui n'est qu'une facette des capacités rhétoriques de Jimmy ; son aisance à manipuler le Verbe fait de lui un chef idéal pour la communauté mais dans le même temps le marque aux yeux des autorités blanches comme l'homme à abattre. Mais il est néanmoins parvenu à transmettre sa foi en l'avenir ; ses idées auront un effet bénéfique sur Miss Jane et ceux qui l'accompagneront lorsqu'elle marchera vers Bayonne, la grande ville voisine : «j'aurais jamais pu rêver en voir autant. Si quelqu'un m'avait dit qu'une chose pareille pouvait se produire, je l'aurais pas cru. Je restais là à les regarder, en pensant : Jimmy, Jimmy, Jimmy. Regarde ce que tu as fait, Jimmy» (*AJP*, p. 274). Les émotions de Miss Jane sont palpables ici, elle est devenue spectatrice d'un mouvement qu'elle a aidé à engendrer ; la force qu'elle a acquise grâce à l'unité de sa communauté l'aide à tenir tête à Robert à la fin du récit, prouvant ainsi que le décès de plusieurs de ses amis aux mains des Blancs n'aura pas été vain. Chacun à sa façon a permis à Miss Jane d'affirmer sa personnalité et de poursuivre le rêve qu'elle

---

49. Alice Walker, «The Black Writer and the Southern Experience», *Search of our Mother's Gardens : Womanist Prose*, 1983, London, The Women's Press, 1985, p. 17, p. 19.

avait déjà formulé lors de l'annonce de l'émancipation ; en effet, malgré son jeune âge, elle n'avait pas hésité à exprimer le fond de sa pensée à son ancien maître : « [s]i j'suis bonne qu'à causer des ennuis, toi t'es bon à rien » (*AJP* 24), lui avait-elle dit.

À travers son histoire, Miss Jane réécrit l'Histoire afro-américaine d'un point de vue plus intérieur que les manuels officiels, dont les remarques trop générales déshumanisent les acteurs. Elle montre à quel point Jimmy est le produit d'une culture orale<sup>50</sup> transmise lors des longues discussions que les habitants des quartiers tenaient sur la galerie : « Il a entendu des choses : sur cette galerie, il nous a entendus parler de l'esclavage, parler de la grande eau, parler de Long. Il m'a entendue parler de Cluveau et de Ned. Il nous a entendus parler d'Harriet la Noire et de Katie ; de Tom Joe et de Timmy... » (*AJP*, p. 234). Tous les événements dont a parlé Miss Jane dans le récit sont ici récapitulés ; mais ce qui importe le plus, c'est le mouvement entre le « nous » et le « je », qui souligne le fait que l'histoire qui a été narrée est celle de toute une communauté dont les voix ne font qu'une dans la bouche de Miss Jane. Chaque réminiscence peut être perçue comme une répétition avant la mise en scène finale d'une douloureuse Histoire. Grâce au récit, Miss Jane affirme son identité au sein d'une communauté en marge ; dans le même temps, le fait de dire l'Histoire permet de ramener cette marge vers le point nodal qu'est l'Histoire américaine. Finalement ce sont les mots qui autorisent une réhabilitation de la marge qui, placée dans le contexte plus général de l'Histoire américaine, prend alors sa place au sein du puzzle américain. Ralph Ellison avait formulé une idée similaire dans l'un de ses essais, expliquant : « Peut-être que si nous en apprenons plus sur ce qui s'est passé et sur les raisons pour lesquelles ça s'est passé, nous en apprendrons plus sur qui nous sommes réellement. Et peut-être que si nous en apprenons plus sur notre histoire, qui n'est pas encore écrite, nous ne serons pas les jouets vulnérables des caprices de l'histoire que nous sommes aujourd'hui »<sup>51</sup>. D'autres écrivains afro-américains comme John Edgar Wideman rejoignent cette idée ; Yves-Charles Grandjeat note au sujet de ce dernier : « [s]i la fiction chez Wideman re façonne l'histoire, c'est aussi pour mieux y prendre sa place. Car

50. Sur cette question voir l'ouvrage de Françoise Clary, *Ernest Gaines : The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Paris, Atlande, 2006.

51. Ralph Ellison, *Shadow and Act*, pp. 88-89.

tel est le devoir de l'écrivain : témoigner, pour mettre en garde. Rompre un silence coupable »<sup>52</sup>.

« On Stripping Bark from Myself », court poème d'Alice Walker, est dédié à une certaine Jane ; sachant que Walker avait écrit un compte-rendu du roman de Gaines, on peut supposer que c'est à elle qu'il est destiné, d'autant plus que l'une des sections de ce poème résume à la perfection la position de Miss Jane à la fin du roman :

Je trouve ma propre petite personne  
un moi qui se dresse  
contre le monde  
une égalité de volontés  
que j'ai appris à comprendre.<sup>53</sup>

Alors que la narration est sur le point de se conclure, le lecteur comprend que regarder en arrière était essentiel pour que Miss Jane puisse regarder vers l'avant, mais aussi aller de l'avant. Le roman de Gaines permet de mettre en perspective les mots de Chester Himes sur ce que l'on pourrait appeler le devenir-Américain : « il est américain. Il finira par comprendre que l'esclavage fait partie de son héritage ; qu'il est un produit de la culture américaine ; que ses pensées, ses émotions et ses réactions ont été façonnées par son environnement américain »<sup>54</sup>. Quand Miss Jane se rend à Bayonne malgré les réticences de Robert, elle prouve qu'elle est prête à prendre ce que l'Amérique a promis aux siens et qu'elle refuse de laisser sa communauté stagner dans la marge. Les mots qui composent son autobiographie deviennent le fondement d'une pensée nouvelle dont le but est d'affirmer l'identité afro-américaine.

---

52. Yves-Charles Grandjeat, *John Edgar Wideman : Le feu et la neige*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 2000, p. 27.

53. I find my own small person/a standing self/against the world/an equality of wills/I have lived to understand. Alice Walker, « On Stripping Bark from Myself (for Jane, Who Said Trees Die from It) », *Callaloo* 1.1, December 1976, p. 19.

54. Chester Himes, « Dilemma of the Negro Novelist in the U.S.A », *art. cit.*, p. 396. De la même façon, Anna Julia Cooper expliquait au tournant du siècle que l'Afro-Américain est « le plus Américain des Américains car il est le seul à avoir pour seule civilisation celle que peut lui offrir l'Amérique ». Anna Julia Cooper, *The Voice of Anna Julia Cooper*, Charles Lemert et Esme Bhan, édés., New York, Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 1998, p. 213.

## Douleurs noires : l'œuvre singulière d'Olympia Vernon

Claude JULIEN

Run and tell somebody.  
Run and tell.  
Tell somebody. (*Logic*, p. 123)  
...  
Run and tell who?  
Who I run and tell? <sup>1</sup> (*ibid.* p. 165)

On attribuera d'autant plus d'importance aux exergues ci-dessus qu'ils constituent chacun en soi un chapitre de *Logic*, le second roman de notre auteur. Au-delà de l'urgence de la parole lancée vers un destinataire non identifié – car il s'agit, nous le verrons, de dire une douleur plaçant cette fiction en marge de la production afro-américaine contemporaine –, le second exergue marque l'absence d'écoute : À qui peut-on dire ? Vers qui courir ? Au niveau purement formel, l'inversion du pronom interrogatif *who*, en fin et en début de

---

1. Cours dire à quelqu'un.

Cours et dis.

Dis à quelqu'un.

...

Courir et dire à qui ?

À qui je cours et dis ? (Toutes les traductions sont de l'auteur de l'essai.)

Le sentiment d'étouffement est aussi inscrit dans l'exergue au livre choisi par l'auteur, emprunté au journal d'Anne Frank : « "Go outside, laugh, and take a breath of fresh air," a voice cries within me. » [...] « "Sors dehors, ris, et prends une bouffée d'air frais," dit une voix intérieure. »

deux énoncés agrammaticaux, suggère une angoisse insurmontée, accrue même.

Olympia Vernon, nouvelle venue en littérature afro-américaine, a d'emblée imprimé sa marque personnelle. Son destin est singulier. Née au sein d'une fratrie de sept dans la ruralité démunie à la frontière entre la Louisiane et le Mississippi, elle obtint une licence en droit criminel avant de rediriger ses pas, démarche surprenante, vers une maîtrise en arts. Une histoire saisie sur un ordinateur capricieux fut soumise en tant que devoir, et vite envoyée par son professeur afin de concourir dans un festival d'écriture local. Une semaine plus tard les éditeurs new yorkais se disputaient les droits de publication. *Eden* surgit de ce devoir, roman nommé pour le prix Pulitzer. Cinq ans et plusieurs distinctions plus tard, en 2008, *A Killing in this Town* remporta le prix Ernest Gaines, tout juste créé en l'honneur d'un romancier dont l'œuvre tout entière plaide pour les droits civiques et l'harmonie citoyenne. Couronnée tant pour ses nouvelles (non rassemblées à ce jour) que pour ses romans, Olympia Vernon a enseigné l'écriture en Louisiane puis à l'Université Willamette en Oregon. Intégrée dans le système, donc, elle écrit malgré tout, comme le dirait Patrick Chamoiseau, en pays dominé. Il y a parenté existentielle. Évoquant François Villon, l'écrivain martiniquais pousse une porte débouchant sur l'art d'Olympia Vernon: «La poésie ruée du tumulte intérieur et non la mesure hypnotique du troubadour – le paysage brusquement effacé...» (p. 34) Car notre romancière délaisse le monde référentiel, écrit en marge des courants littéraires, crie sa peine en bousculant les conventions narratologiques, le lexique, voire la syntaxe, d'une manière sans équivalent. Son œuvre est jaillissement libre, une liberté appartenant peut-être moins à l'auteur qu'aux personnages qui, dit-elle dans une interview accordée à Dee Stewart, l'habitent et informent ses textes :

It's not my job to worry about what the world is doing, only to write the story and injustice of the world through the characters. If you focus on these things while writing, your writing becomes purposeful. Let the characters create the purpose.<sup>2</sup> (Stewart, p. 5)

Son parcours global n'est cependant pas univoque quant à la revendication. *Eden* (2003), titre ironique, est une histoire où les

---

2. « Mon affaire n'est pas de me soucier de ce que le monde fait, seulement d'écrire l'histoire et l'injustice du monde à travers les personnages. Si on se concentre sur ces choses en écrivant, l'écriture se charge d'un but. Laissons les personnages créer le but. »

Blancs écrasent les Noirs du talon. *Logic* (2004) intériorise la douleur, mais tout en faisant infiniment moins de place à une menace blanche. *A Killing in this Town* (2006) est un roman où la colère le dispute à la désolation. Tout en maintenant une forme déstabilisant la lecture, ce livre accusateur est sans concession. Telle sera l'approche de l'essai ci-dessous : une première partie traitant des audaces langagières, de leur apport poétique de même que de leur ésotérisme ; une seconde examinant les risques de la surexposition de la misère matérielle et morale des Noirs ; enfin, une troisième traitant d'un imaginaire politique qui déterritorialise l'horreur du racisme dans le dernier roman en date.

## Le langage : construire du sens

Contrairement à des œuvres comme *The Coldest Winter Ever*, de Sister Souljah (1999) ou encore *Push*, de Sapphire (1994) où se raconte Precious Jones, une jeune illettrée qui n'a jamais quitté Harlem – mère à douze ans à la suite d'un viol paternel –, l'anglais « noir » est minimal chez Olympia Vernon où il n'apparaît que dans les dialogues rapportés. La prise de pouvoir sur la langue dominante s'y exerce avec des mots standard par la création de formules déstabilisantes. Le sens s'y réalise souvent en bousculant l'attente lexicale, plus rarement la syntaxe, quelquefois par une allitération insistante, en un geste créateur unique dans le corpus de la fiction afro-américaine. Ces œuvres sont d'un abord difficile. Devoir relire une phrase, un paragraphe et même toute une page s'impose parfois. Un rôle actif est dévolu au lecteur. Il ne s'agit pas seulement, banalement, de compréhension, car ces relectures suivies, une fois, deux, ou trois fois, font parler le texte, combler les ellipses, associent les idées, éclairent les allusions, reconstruisent la chronologie. Des formulations demeurent parfois obstinément sans clé, relevant peut-être de l'ésotérisme ou du maniérisme ; mais nous allons commencer par le positif en étudiant des créations fécondes. Nous emprunterons un exemple à chaque roman, et l'étude de ces fragments contribuera en même temps à illustrer la souplesse de l'écriture.

La première est empruntée à *Eden* : Maddy, adolescente de treize ans, seule avec Faye, sa mère, sent dans la maison la présence de sa grand-mère, forte femme à présent décédée :

I smell her too, she said.

There fell a moment of silence between us.

Mama looked at her hands and moaned. She was made of a glass vase. Her throat was sharp and fragile, her lips clear, smooth. She picked up a porcelain paragraph filled with the words of *Jesus*. Grandma always said that an object in a woman's hands was the way she chose to lose a headache. She said this, that women who did not use their words caught a headache of the mind and spirit. If a woman was too weak to use her voice, her vocabulary got trapped in her temples and formed a blood clot. And with this came the disaster of silence.<sup>3</sup> (p. 6)

La hantise du silence ouvre et ferme le passage, signifiant les blessures rentrées et l'absence de communication. Maddy raconte, mais son dire traverse les générations. Elle connaît le désarroi de Faye, ses mains déformées par son travail de bonne à tout faire, autrement dit (rappel pour le lecteur) sa déchéance due à un mariage d'amour avec un homme joueur et volage. Le factuel étant posé, le texte entre vite dans l'abstraction : une femme issue d'un vase de verre. Non pas ébréché, plutôt brisé. Une gorge « pointue et fragile » – comme un éclat peut-être – contredit la forme de ses lèvres – autre organe de la parole – « nettes et lisses ». L'abstraction se renforce avec son besoin de saisir un objet, « un paragraphe de porcelaine ». Cet assemblage lexical audacieux désigne vraisemblablement une maxime pieuse ou un verset du Nouveau Testament peint dans une assiette, dans un bol ou sur un bibelot. Grand-mère et mère se séparent ici : la première était apparemment plus forte que la seconde puisqu'elle n'avait nul besoin de la parole divine pour oser s'exprimer en ce bas monde : une hache lui suffit pour se faire entendre en tranchant l'avant-bras de son gendre. Cela signifie-t-il que Maddy l'irrévérencieuse qui a dessiné une femme nue au rouge à lèvres sur la première page de la Genèse a le choix entre deux voies ? Est-ce une façon de préparer le chemin vers la voie chrétienne que le parcours du livre va imposer ? Beaucoup est dit en un

---

### 3. – Je la sens aussi, dit-elle

Un moment de silence tomba entre nous.

Maman regarda ses mains et gémit. Elle était faite d'un vase de verre. Elle avait la gorge pointue et fragile, les lèvres nettes, lisses. Elle prit un paragraphe de porcelaine rempli des mots de Jésus. Grand-mère disait toujours qu'un objet dans les mains d'une femme était le moyen qu'elle choisissait pour faire passer un mal de tête. Elle disait ceci : que les femmes qui n'utilisaient pas leurs mots attrapaient un mal de tête, de l'avis et de l'esprit. Si une femme était trop faible pour utiliser sa voix, ses mots étaient emprisonnés entre ses tempes et formaient un caillot. Et de cela venait le désastre du silence.

paragraphe sur la condition féminine, un mal de tête non pas physique, mais mental. La jeune Maddy va trouver dans le récit qui s'ouvre les mots pour protester au contact de la souffrance. Libère-t-elle son esprit du même coup ? Il semble que oui avec un épilogue s'achevant sur un rejet du monde physique, de le paradis inversé que lui offre le pays : «I was lost in the land of Eden.»<sup>4</sup>

*Logic* est plus hardi que *Eden* en matière d'invention poétique. On y rencontre moins de contournements lexicaux. La sémiologie prend le relais et le chapitre, plutôt que le paragraphe, devient l'unité pertinente d'analyse pour notre propos. Par exemple le chapitre 16 qui se déroule dans l'église désaffectée habitée par «the Missis», l'employeuse de Too. La jeune *Logic* est également présente dans ce chapitre: Too vient au travail avec sa fille qui est désireuse de confectionner des ailes de papillon à partir de portemanteaux de fil de fer donnés par «the Missis». Peut-on y voir un passé dématérialisé ? Le narrateur omniscient ne souffle aucune interprétation. Les souvenirs de «the Missis» remontent et brouillent le présent narratif, les personnages s'entrecroisent et les ellipses minent le fil du récit de sorte que le sens se dégage davantage de l'atmosphère que des mots eux-mêmes. C'est-à-dire à partir de la mort de la mère de «the Missis», (d'une crise d'épilepsie ?) dans son bain tandis que sa fille fait des acrobaties dans un arbre<sup>5</sup>; à partir d'un soldat de plastique, déplacé dans la chambre d'une femme, assis au bord du lit, le visage en partie fondu, mort mais respirant tout de même; à partir du mannequin servant de réceptacle sexuel à «the tallest», l'ami et voisin homosexuel de la jeune *Logic*. Le mannequin prend vie dans le texte qui le déclare davantage capable de contrôler son corps que «the Missis». Ajoutons à cela que «the tallest» aimerait prendre «the Missis» pour mannequin, et il se construit l'image d'un monde dépourvu de repères. Les corps s'exposent-ils pour susciter l'intimité dans un monde de solitude ? «The Missis» reçoit la petite *Logic* dans sa chambre, nue, et ne se soucie pas que Too, venue travailler, se soit emparée de son journal intime qu'elle lit allongée sur le ventre dans le jardin, la robe remontée et découvrant ses fesses.

Les personnages morbides de *Logic* ne sont ni d'esprit ni de chair, mais de matière. Too est décrite comme étant «moléculaire»

4. «J'étais perdue dans le pays d'Éden.»

5. Il est précisé que son corps est en forme de U, donc pendu par les pieds et les mains. Il s'agit d'un détail anodin mais qui se lit «[ju:] you shape» en anglais, une manière de figurer un cercle incomplet.

(p. 7). Peut-être cet adjectif renvoie-t-il à sa taille, peut-être à une vie faite d'unicité. Plus loin, elle devient un « mécanisme » (p. 41), mais c'est une machine arrêtée se comportant comme une aiguille de pendule fixée sur le chiffre 12. Plus loin encore elle est décrite comme « a spear »<sup>6</sup> (p. 47). George, la prostituée d'en face est décrite comme ayant un corps de « jelly or kerosene »<sup>7</sup> (p. 36) et donne le jour, ou avorte (avec l'aide de Too), par des « tubes » (p. 15). « The Missis » parle d'une voix « constantly under construction, as if her vocal cords had become entangled in a web of electricity. Or barbwire. »<sup>8</sup> (p. 29) David, époux délaissant Too au profit de l'inceste dans une pièce aveugle où se trouve « la table d'opération »<sup>9</sup> (p. 35) est dit être de « plastique »<sup>10</sup> (p. 10). Quant à Logic, Too découvre au lendemain de sa chute de l'arbre qu'elle a été « metallicized »<sup>11</sup> (p. 10). L'image est poursuivie plus loin : « the wires in her head »<sup>12</sup> (p. 28) l'aident à établir une vérité permanente.

Le monde surréaliste, ou cauchemardesque se construisant dans *Logic* est en porte-à-faux avec la promesse de spiritualité du prologue où le Sauveur guérit l'agneau sacrificatoire – Logic elle-même tombée de l'arbre – en ressoudant la laine sur sa tête blessée, « For He was that He is. »<sup>13</sup> (p. 3) Pareille assertion, presque identique à une inversion temporelle près : « He is that He was », occupe le chapitre 10 tout entier et reparaît au chapitre 37 (encore tout entier) en restituant les temps du prologue – passé puis présent. Comme si le temps s'emmêlait, comme si rien n'avait de sens sauf l'espérance de la foi. Est-ce bien certain ? Car c'est un monde où Logic se blesse en prenant une Bible parce que Too utilise une aiguille comme marque page. C'est aussi (p. 81) un monde où un automobiliste blanc aperçu du côté noir du bois et désigné comme « [the] man-made-of-paper »<sup>14</sup> (p. 132) vient là sans fonction

6. Une « lance ».

7. De « gelée ou de pétrole ».

8. Une voix « constamment en construction, comme si ses cordes vocales s'étaient emmêlées dans un nœud de fils électriques. Ou de barbelés. »

9. « He laid her on the operating table. »

10. Une constante se trouve dans les trois romans. Maddy ne respire pas normalement lors de sa naissance dans *Eden*. Il en va de même de David dans *Logic*. Dans *A Killing in this Town*, Adam Pickens, bébé, est ressuscité, nous le verrons, par un bouche à bouche canin.

11. Littéralement « métallisée ».

12. « Les fils de sa tête recherchent quelque chose de permanent. »

13. « Car Il était ce qu'Il est. »

14. « L'homme-fait-de-papier ».

clairement identifiée. Ce pourrait être un agent d'assurances ou un huissier poursuivant «the Missis». Est-il utile de sortir du flou ? L'auteur se réfère à Dieu : «God is the only writer in my heart»<sup>15</sup> ou aux «anges»<sup>16</sup> répond-elle quand on s'enquiert de la source de son inspiration. L'agneau meurt de mort violente au chapitre 19, préfigurant la fin de *Logic*. Elle a été déjà symboliquement lynchée en tombant d'un arbre. Peu importe que sa mort survienne à la fin en tombant du toit de cette maison bâtie bizarrement en triangle. La mort fait partie du racisme tel «[an] invisible noose» dit notre auteur, l'esprit manifestement à vif, lors de son interview pour l'obtention du prix Ernest Gaines<sup>17</sup>.

Les romans ont-ils été écrits dans l'ordre de leur publication ? Rien n'est moins sûr puisque l'auteur déclare détenir plusieurs manuscrits en attente de trouver un éditeur. Constatons ceci en l'absence de renseignement : *A Killing in this Town* emprunte aux systèmes de ses deux prédécesseurs quant à la construction du sens. La caractérisation des Blancs, très présents pour la première fois, est directe, comme dans *Logic*, mais corporelle cette fois au lieu de faire appel à des images en rapport avec la matière ou la machine. Les femmes sont avant tout «matrices» et «boyaux» (p. 39), les visages et les corps sont laids, une tache de naissance signale un héritage nauséabond. Les hommes sont poumons, organes gâtés par la pollution industrielle, brutalité et machisme. L'usine dont ils ne veulent admettre la nocivité est dénommée «Pauer Plant», phonétiquement décodable en «power»... ce pouvoir qu'ils ne veulent pas perdre. Usine délétère, leur dit le pasteur noir en bien improbable messenger des services d'hygiène publique. Pouvoir délétère dit le roman.

Une création imagée nous servira d'exemple ici afin d'illustrer la différence entre l'écriture de ce roman et celle de *Eden* étudiée en amont lors de l'introduction de Faye. La comparaison suggère que *A Killing in this Town* retourne vers une écriture normée, mais toujours distinguée par son inventivité. Il s'agit cette fois de la présentation de Hoover Pickens, pilier du noyau du Ku Klux Klan local :

He simply could not sleep.  
Something uncontrollable, bloody was in his lungs. Whether it

15. «Dieu est le seul écrivain dans mon cœur.», Stewart, 3.

16. «...it all comes from the angels» («...tout vient des anges», Stewart, 1.

17. «...[un] nœud coulant invisible». Voir <http://blog.nola.com/newsouth/2008/01/pulitzernominati>, p. 2. (Accès le 2 avril 2009.)

was the rummaging noise of a mosquito, blind to the truth within him, or the slow murmur of age that crept into his breathing eardrum, he could not find it lying down. And, upon occasion, emerged from his slumber with a humbling of the bones that denied him evolution.

He had grown into a tired systematic dream of his own doing. He never woke from it: he had gone down to a wooded and full tree and looked upward to where the sun had received no apology from his living and hateful body; it moved farther away in the distance, as if it was embarrassment that provoked its mobility<sup>18</sup>. (p. 11)

Cette description est très éloignée des jeux lexicaux tenant l'imagination lectoriale en éveil lors de l'introduction de Faye étudiée ci-dessus. Mais le sens s'y dégage moins des mots que de l'incongruité des rapprochements: le moustique furetant dans le poumon, l'âge inexorable s'insinuant dans le souffle du tympan, les douleurs osseuses niant la possibilité d'une amélioration. La chute éclaire l'incongru en passant au plan mental: l'être n'est plus qu'un rêve de sa propre fabrication, et le mal qui l'habite fait fuir le soleil. Ce rêve demeurera figé jusqu'au lynchage du chef local de l'organisation dans un roman dont l'esprit rebelle mais non dénué de compassion bouscule les attentes. Car il convient de ne pas taire ici la caractérisation de ce rêve, « fatigué », « systématique » – donc non conscientisé.

L'inventivité se poursuit avec le portrait du pasteur noir, Earl Thomas, saisi de jour alors que le blanc appartient à la nuit:

He lifted his hand. The scene of the sun going down over the space permeated the space between his fingers and traveled down his neck. The orange hue of its dictatorship covered his bones. He closed his eyes. The warmth of the universe swelled in his mouth. He took what the air had given him<sup>19</sup>. (p. 17)

18. Il était simplement incapable de dormir.

Il avait dans les poumons quelque chose d'irrésistible, de sanguinolent. Que ce soit le bruissement d'un moustique furetant, aveugle à la vérité en lui, ou le lent murmure de l'âge s'insinuant dans le souffle de son tympan, il était incapable de le dire couché. Et de temps en temps émergeait de son sommeil avec une humiliation des os qui lui interdisait d'évoluer.

Il était devenu un rêve rebattu et systématique de sa propre fabrication. Il ne s'en éveillait jamais: il était allé jusqu'à un arbre branchu et développé, et avait levé les yeux vers l'endroit où le soleil n'avait reçu aucune excuse pour son corps vivant et haineux; celui-ci s'éloignait vers l'horizon, comme si la gêne provoquait son mouvement.»

19. Il leva la main. Le spectacle du soleil descendant sur la ville emplissait l'espace entre ses doigts et s'étendait à son cou. La teinte orange de sa dictature lui recouvrait

Comme pour Pickens les os effacent la peau. Ceux du pasteur, des doigts et de la colonne vertébrale, sont baignés de soleil dont la « dictature » offre une image saisissante. Désigne-t-elle un avenir à terme inévitable, garanti par l'accord parfait entre le pasteur et la nature ? En effet, l'air lui emplissant la bouche donne à la parole noire une vérité bienfaitrice : en fermant l'usine, sacrée dans l'esprit des Blancs, on dépassera les habitudes locales.

Contrairement aux Blancs, rien n'est dit de négatif quant au physique des personnages noirs ; et il arrive que la langue se déterritorialise en des formulations mystérieuses. Tel est le cas pour Emma New, l'épouse du pasteur, envahie par des forces surnaturelles dans le bois séparant le quartier noir de la ville blanche :

She paused in her walk. The body of Emma New purred from the bone : the pure nature of the buzzing leaned her forward like a porcelain cup.  
She balanced the leaning buzz in her round head. With her hand up to her breast, she felt a grand, haunting memory. The buzz had landed<sup>20</sup>. (p. 67)

Aucun élément alentour ne vient éclairer la nature du bourdonnement, ni le ronronnement saisissant ses os ; et encore moins le lien avec une tasse de porcelaine se penchant ou le ronronnement atterrissant. Le lecteur ne connaît à ce moment que son envie de quitter ces lieux, et le refus de son mari persuadé que Dieu l'a désigné pour cette épreuve, être sacrifié à la haine des Blancs.

Est-il besoin de faire entrer les mots dans leur sémantisme précis, de prendre pied dans la certitude ? Bien des passages chez notre auteur laissent dubitatif quant à leur apport précis au parcours du sens. Nous n'en donnerons ici que quelques exemples empruntés à chaque œuvre. La poussière si présente dans *A Killing in this Town* devient « the sperm of floating molecules »<sup>21</sup> (p. 134), une empreinte

---

les os.

Il ferma les yeux. La chaleur de l'univers s'enfla dans sa bouche. Il prit ce que l'air lui avait donné.

**20.** Elle fit une pause dans sa promenade. Le corps d'Emma New ronronnait dans ses os. La pure nature du bourdonnement la penchait en avant comme une tasse de porcelaine.

Elle équilibra le bourdonnement qui la faisait pencher dans sa tête ronde. Portant la main à la poitrine, elle fut saisie de la hantise d'un immense souvenir. Le bourdonnement avait atterri.

**21.** «...le sperme de molécules flottantes.»

de pas «the sentiments of the dust»<sup>22</sup> (p. 179). Est-il utile, ou possible, de faire parler semblables formules, de les reterritorialiser ? Autant laisser place au déséquilibre sur les chemins où l'auteur nous convie, la peinture d'un monde qu'on voudrait autre. Dans *Logic*, «the tallest» dénomme l'église désaffectée où vit «the Missis» «the circus-of-me»<sup>23</sup> (pp. 177, 180, 181). Cette formule, énigmatique s'il en est, signifie peut-être l'enfermement des Blancs en eux-mêmes. Toujours dans *Logic*, un nid d'oiseau rond (cet exemple fait écho à la matière ou la machine caractérisant les personnages) devient «a nest of 360 degrees»<sup>24</sup> (p. 17). *Eden* évoque Landy, personnage mineur, fabricant de cercueils dont Maddy se croit amoureuse, souriant avec «the shine of goat's milk in his teeth»<sup>25</sup> (p. 133). Ailleurs, une voix éteinte est rapportée à des poumons manquant d'air, «as if the bones of an oyster were closing in on his lungs»<sup>26</sup> (p. 134). On peut dans le cas de Landy saisir une dentition jeune par rapport à d'autres, gâtées. Mais on voit mal l'intérêt de transformer le concept d'ossements en celui d'une coquille d'huître. Que dire d'un tel dérèglement lexical sinon que l'intérieur devient l'extérieur comme, plus haut, les os priment sur la peau ?

La langue d'Olympia Vernon établit souvent un rapport difficile entre la création et le sens, même si on n'y rencontre pas de mot-valise, ni de néologismes... rien que des associations surprenantes et plus ou moins désertes. La lecture devient ainsi pour une large part subjective, fondée sur l'état d'âme ou sur ce que le lecteur saisit au détour d'une phrase. Cette déterritorialisation poétique requiert une participation active du lecteur, devient plus accessible lorsque la sémiotique s'installe en arrière-plan comme dans les passages opposant Hoover Pickens à Earl Thomas. Modeler la langue à sa façon veut aussi dire créer des ellipses, y compris contre le bon usage syntaxique. Tel est le cas de cette phrase extraite d'*Eden* : «He walked closer to the fence but stopped, the harder the white man came down on him.»<sup>27</sup> (p. 90) Il est des moments où défier la norme linguistique conduit à un ésotérisme affaiblissant le discours au lieu de le renforcer. Le hiatus lexical, ou le choc des images, attirent l'attention sans établir un contact. Un recours existe au-delà

22. «...les sentiments de la poussière.»

23. «...le cirque-de-moi.» (On ne saurait proposer d'autre traduction que littérale.)

24. «...un nid de 360 degrés.» (Le nombre est écrit en chiffres dans le texte.)

25. Avec «l'éclat du lait de chèvre dans les dents»

26. «...comme si les os d'une huître s'emparaient de ses poumons»

27. «Il s'approcha de la clôture mais s'arrêta, plus durement les hommes blancs fondaient sur lui.»

du linguistique : faire appel à la nature des personnages et du monde où ils évoluent. L'environnement romanesque, plus que dans une littérature standard, devient chez notre auteur un renfort précieux dans la construction du sens, sinon une clé indispensable.

## Disharmonie et stéréotypie dans *Eden* et *Logic* : les risques de la surexposition

Qui sont ces personnages dont les déchirements montent à travers ces œuvres, ces «bébés qu'elle a voulu créer» comme l'auteur le dit dans l'interview accordée à Dee Stewart?<sup>28</sup> Des adolescentes en premier lieu, des femmes en second lieu et des hommes enfin, tous et toutes parties prenantes d'un tableau irrémédiablement sombre et souvent morbide. Un monde décalé s'ouvre à l'imagination du lecteur, parent du Grand-Guignol mais exempt de mélodrame car la souffrance, la béance des plaies raciales, y dominant.

*Eden* est écrit à la première personne. Maddy y est poursuivie par la chair, obsédée comme sa mère par les odeurs vaginales excitant le désir masculin, l'attrance du mal. Cette autobiographie fictive raconte donc l'initiation d'une adolescente à un monde écrasant la féminité. Elle en arrive, portant cette douleur, toutes générations confondues, à un geste de renoncement confinant à la névrose. Elle sacrifie ses cheveux au rasoir et s'arrache les poils du vagin, dit le texte en un excès de langage détournant l'anatomie :

Piles and piles of hair landed on the floor.  
Now I was plucking the hairs of my vagina. The white bulbs at the base of them were circular. With each strand of hair, a pain echoed through my abdomen. And the women and grandmothers and daughters of breast cancer danced around me : their eyebrows gone and their breast gone and their scalps bare, dancing with tears coming upon their bareness<sup>29</sup>. (p. 236)

28. « You create the baby you want to feed » : « On crée le bébé qu'on veut nourrir. » : Stewart, 6.

29. Des tas et des tas de cheveux tombaient sur le sol.

Maintenant, j'arrachais les poils de mon vagin. Les racines à la base étaient circulaires. À chaque mèche de cheveux, une douleur faisait écho dans mon abdomen. Et les femmes et grand-mères et filles au cancer du sein dansaient autour de moi : les sourcils disparus, les seins disparus, les crânes nus, dansant avec des larmes coulant sur leur nudité.

La petite Logic est au centre du roman éponyme. C'est l'agneau sacrificatoire tombé d'un arbre et dont Too raccommode le cuir chevelu avec du fil à pêche. Logic a l'esprit dérangé. Elle est violée par son père dont elle porte l'enfant – des papillons voletant dans son ventre. Est-ce la raison pour laquelle elle veut se confectionner des ailes avec des portemanteaux en fil de fer? Des ailes pour s'échapper, dérisoire souhait de s'envoler au loin? Ce viol dont elle est victime, elle le transfère sur sa poupée, Céleste. Mais le mal est indicible. Elle lui agrafe les lèvres pour qu'elle se taise avant d'écrire son acte de naissance où son propre père est désigné comme géniteur – père qu'elle tue à la fin avec le revolver dont il ne se sépare jamais pour se protéger. Rien n'est dit quant au mode de vie de cet homme qu'on imagine mêlé à des activités louches dans une grande ville non nommée. *Logic*, le titre, place le livre dans la logique du mal absolu. Tout est danger. Même la Bible, nous l'avons vu, blesse la petite à la main en la prenant.

Regardons le mal-être des femmes à présent, de ces femmes trompées et taraudées par leur sexualité. Dans *Eden*, Faye est honteuse de ses envies de femme et se refuse à Chevrolet qu'elle surprend en flagrant délit d'infidélité avec sa propre sœur, Pip. Son corps est à présent marqué par les ans et le travail, et ses tétons ont la couleur du Pepto Bismol (p. 179) ce remède bon à tout faire contre les maux gastriques et intestinaux. Dans *Logic*, Too est également obsédée par la sexualité. Elle imagine la poupée de sa fille vivante mais n'ose retrousser sa robe pour regarder son clitoris déchiré. (p. 85) Too est frêle. David la délaisse au motif que son abdomen rebondi lui interdit l'acte. Sa femme en est réduite à jouer avec son propre corps, et à prendre elle-même l'initiative quand David rentre ivre, tout en imaginant qu'elle copule avec un autre homme tapi dans l'encoignure de la chambre. (p. 53)

Regardons ces femmes déclassées. Faye, instruite mais mariée à un illettré et réduite à faire des ménages chez les Blancs pour combler les dettes de jeux de Chevrolet. Too est elle aussi bonne à tout faire.

Regardons ces femmes brutales, fantasmant l'infanticide comme Too, tentée d'enfoncer le doigt dans les fontanelles de Logic<sup>30</sup>. Ou comme la grand-mère de Maddy tranchant l'avant-bras de son gendre d'un coup de hache quand elle apprend ses larçons, puis

---

30. Cet épisode est page 9. Un fantôme équivalent s'empare de D.D. Pickens parmi les Blancs de *A Killing in this Town*: elle n'accepte pas la naissance d'Adam conçu lors d'un rapport non consenti (p. 132).

donnant le membre à manger au cochon et laissant le sang séché sur le sol pendant trois jours de sorte que chacun doive enjamber le mal.

Regardons ces femmes victimes comme George la prostituée de *Logic*, mère aux quatre enfants nés de pères différents et aux multiples avortements... autant de conceptions «evaporated in blood»<sup>31</sup> (p. 15). George se sait perdue d'une infection des reins et prie pour que ses enfants aient une vie meilleure. En vain : les plus jeunes sont promises à l'orphelinat, «the tallest» à une vie de travesti.

Regardons cette femme rongée par le souvenir d'un époux lynché, Fat Bates<sup>32</sup> la voisine de Pip dans *Eden*. Fat fouette chaque jour, puis abat l'arbre où son époux innocent fut pendu avant de se suicider. La malheureuse est rongée par le passé, tout comme Pip, adultère avec son beau-frère, et à présent punie, privée de sa féminité par l'ablation d'un sein qui a laissé une cicatrice en forme de lézard. Toutes deux résident dans une rue dénommée «Commitment», qui signifie «engagement ou obligation», ironie mordante puisque la communauté les ostracise. Est-ce par remords, ou par charité, ou encore pour que Maddy apprenne le salaire du péché que Faye l'y conduit pour soulager les derniers jours de sa sœur ?

Les hommes sont eux aussi vaincus par la vie. David Harris appartient à «an unstable world»<sup>33</sup> (p. 31) jamais autrement défini que par ce revolver qu'il porte pour se protéger. Il est saisi de cauchemars où il se voit blessé au rein, des méandres de sang s'échappant de son flanc, un couteau castrateur tout à côté. (p. 59) Chevrolet Dangerfield est un sous-homme vivant sous le toit de sa belle-mère, amputé de l'avant-bras, jouant ses gains au tripot local, perpétuellement endetté, veule à l'extérieur mais bombant le torse à la maison. En une vengeance puérile, il engraisse avec grand soin le porc à qui sa belle-mère donna son avant-bras à manger – et s'avoue finalement qu'il est lui-même ce porc.(p. 112) Voyons Sugar, son frère faussement accusé de viol car la jeune blanche était consentante, et son désir inassouvi. Sugar est émasculé plutôt que lynché. Emprisonné à vie, il est maltraité par ses co-détenus tout comme l'ancien forçat, personnage secondaire de *Logic*, sodomisé par un

31. «...évaporées en saignements».

32. Peut-on lire en ce patronyme le sens archaïque de «priver»? Aucun indice ne souffle cette lecture dans le texte où l'ironie domine par le prénom du supplicé, «Justice».

33. «...un monde instable».

caïd qui a semé en lui «the seeds of numbness»<sup>34</sup> (p. 141). «The tallest», le seul fils de George, est homosexuel et force sa demi-sœur à un rapport anal. Trop âgé pour être pris en charge par l'État à la mort de George, il est promis à un avenir difficile. Jeunes ou âgés, les Noirs sont victimes. Par exemple Willie Patterson dans *Eden*: simplet à la suite d'un accident de voiture qui le laisse orphelin, et plus tard écrasé par Mr. Diamond parce qu'il en sait trop sur ses amours clandestines. Mr. Diamond est blanc. Le meurtre est déguisé en accident de bicyclette dû au brouillard. Aucune question n'est posée.

Les exergues empruntés à *Logic* placées au début de cet essai signalent l'intention de dénoncer le sort réservé aux Noirs aux États-Unis. Aucun de ces personnages n'a de vie accomplie. Ni *Eden* ni *Logic* ne leur offrent la moindre dignité. Tout au plus voyons-nous Faye pardonner à sa sœur au cours d'une transe religieuse. La vision cauchemardesque globale s'élevant de ces fictions est loin du monde référentiel. Tous les stéréotypes racistes habitent ces œuvres: adultère, alcoolisme, prostitution, inceste, jeu de hasard, mensonge et maltraitance. Un seul personnage charitable paraît brièvement dans ces pages. C'est le grand-père de Willie qui donne un rein pour sauver Mr. Diamond, le meurtrier de son petit fils. Encore une ironie dans ce «paradis» que Pip mourante place sous la terre et non dans l'azur. (p. 225) Cela dit, l'ironie la plus minorante dans *Eden* est intertextuelle: après avoir abattu le chêne où fut lynché son mari, Fat se met à chanter «It won't be water/But fire next time»<sup>35</sup> (p. 264) avant de s'immoler par le feu. La prophétie vengeresse de James Baldwin en son très célèbre essai *The Fire Next Time* est déterritorialisée. Ce n'est pas au monde blanc capable de toutes les iniquités de périr dans les flammes mais à une victime noire qui choisit la mort.

Aborder ces fictions l'une après l'autre permet de constater leur différence. La présence délétère du monde blanc dans *Eden*, tout égoïsme, soif de pouvoir, brutalité et meurtre identifie nettement un discours protestataire attendu en fiction afro-américaine. Il n'en va pas de même pour *Logic* où la société blanche est quasiment absente, personnalisée par «the Missis», inoffensive, un «man-made-of-paper», et un des clients de George dont on ne connaît que l'égoïsme quand il fuit, sottement, par crainte d'une contagion. Une incursion dans la ville blanche complète ce tableau. «The tallest» emmène

34. «...les graines de la torpeur».

35. «Ce ne sera pas l'eau/Mais le feu la prochaine fois.»

Logic pour ce voyage initiatique de l'autre côté du bois. La ville est animée. Logic est habituée à vivre en vase clos (est-elle même scolarisée?) et s'émerveille de voir tant de monde. «The tallest» doit la mettre en garde: rester coi et choisir la bonne fontaine (unique, d'ailleurs) où étancher sa soif. Mais le microcosme blanc, principalement féminin, n'est pas globalement hostile. Il se trouve même une femme souhaitant offrir un cadeau d'anniversaire à sa bonne (ce qu'une amie désapprouve), et une autre demandant au marchand de sodas s'il consentirait à apprendre les bonnes manières à son fils. Discours hypocrite, sans doute, car le vieil homme vient de tenter d'apprendre la politesse à un distributeur de journaux – un pauvre blanc. Des tensions raciales sont sensibles sous le vernis et Logic, mal à l'aise, préfère rentrer pour parler à sa poupée. Il n'empêche. L'absence d'hostilité raciale marquée ajoutée aux côtés sordides de la vie des Noirs construisent un imaginaire social où les causes de la protestation sont gommées. La fracture historique de la société étasunienne est lissée dans ce roman s'inscrivant en marge des attentes de la littérature afro-américaine traditionnelle et se distinguant aussi de la tendance contemporaine. Percival Everett définit cette tendance dans l'avant-propos rédigé pour l'anthologie *Making Callaloo, Twenty-Five Years of Black Literature* en rappelant la soumission des auteurs noirs, jusque dans les années soixante-dix, à l'industrie du livre. On attendait qu'ils produisent des ouvrages «noirs», c'est-à-dire non susceptibles de bouleverser le regard des Blancs sur les Noirs et sur eux-mêmes. (xvi) Étaient donc préférées des fictions de la vie afro-américaine figurant des êtres inférieurs ou opprimés, des torts redressés par la loi, ou, mieux, par des Blancs mettant de côté leurs préjugés. La tendance contemporaine a jeté cette tradition aux orties en mettant en fiction des contre-stéréotypes tels, par exemple, chez Everett lui-même, Thelonus Monk dans *Erasure* (2001) ou John Hunt dans *Wounded* (2005). S'inscrivent aussi dans cette tendance, chez Mat Johnson, le Christopher de *Drop* (2000), ou Supreme, le frère lapin de la finance dans *Uptown Heads* (1995) chez R. K. Byers, ou encore (pour clore cette liste) le narrateur anonyme de *High Cotton* (1992) de Daryl Pinckney. Ces contre-stéréotypes instruits, raffinés, ambitieux, alertes et déterminés dans le combat social ne trouveraient pas leur place dans *Logic* où l'on ne rencontre que des victimes du système, sans représentation des causes de leur malheur ou de leur déviance. Tout se passe dans *Logic* comme si la force d'une émotion intérieure dénonçait le poids de décennies d'injustice sans appeler de causalité fictionnelle. Un imaginaire à vif, un «tumulte intérieur» pour

emprunter les termes de Chamoiseau cités ci-dessus, informe ce roman. On parle depuis l'ouvrage de Henry Louis Gates *The Signifying Monkey* – de singe « vanneur ». On dénomme *signifying* en littérature afro-américaine toute manière (généralement par le brocard ou l'ironie contextuelle) de dénoncer une société dominante où l'iniquité le dispute à l'hypocrisie. *Logic* nous entraîne sur les marges du *signifying*, là où le mal intégral paraît autosuffisant. Le péril de cette surexposition, le mal enfermé sur lui-même et auquel on consent sans souffler mot (sauf dans les brefs chapitres cités en exergue) n'est pas mince face à un lecteur non averti, voire raciste et cherchant une justification à son idéologie.<sup>36</sup> Même un roman comme *Push* (1996), de Sapphire, où toutes les turpitudes du ghetto trouvent leur place (inceste paternel et première naissance à 12 ans, renouvelée deux ans plus tard) débouche sur l'espoir d'un avenir meilleur grâce au système éducatif et aux services sociaux. On pense aussi à *The Good Negress* (1998) de A. J. Verdelle où la jeune Denise, récemment urbanisée, trouve le chemin d'une vie stable... sans un final en conte de fées. Nous allons à présent aborder *A Killing in this Town* afin d'étudier la façon dont il pallie le danger de la stéréotypie raciste en revenant vers la norme protestataire.

### L'imaginaire politique de *A Killing in this Town* : glissement vers la norme ?

Les recherches historiographiques autour du « sensible » entreprises par Alain Corbin, Christophe Prochasson et Jacques Rancière ne sont pas détachés de la réflexion contemporaine sur la fiction. Selon Rancière, le réel n'a aucune existence en dehors de la conscience, ce qui est résumé dans la traduction de son œuvre en : « the real must be fictionalized before it is thought. »<sup>37</sup> Gilles Deleuze tenait le même propos sous une autre forme, quelques années plus tôt, dans *Critique et Clinique* : « Toute œuvre est un voyage, un trajet mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert. » (p. 10) Pourquoi imaginer une fiction, pourquoi la lire ? Jean-Marie Schaeffer lui aussi voit en la fiction la facette la

36. On pense au sketch de Sophie Daumier et Guy Bedos, « Marrakech » qu'il fallut faire précéder d'un avertissement : qu'il ne s'agissait pas d'un éloge du racisme, mais, au contraire, d'une parodie du racisme ordinaire.

37. « Le réel doit être fictionnalisé avant d'être pensé. »

plus importante reliant l'individu au monde réel. Les enjeux esthétiques de la fiction ne peuvent faire oublier que la construction d'un monde par mots interposés résulte de la rencontre d'éléments exogènes – éléments extérieurs imposés tant à l'écrivain qu'au lecteur – et d'autres endogènes, c'est-à-dire dépendant du paysage mental de chacun. (p. 325)

La fiction afro-américaine a toujours été, par obligation, protestataire. Notre auteur entre dans cette norme quand elle déclare à Dee Stewart l'interrogeant sur son engagement qu'il est « beautiful to carry a shout in your head »<sup>38</sup> (p. 5), et nous avons constaté combien son imaginaire emprunte des routes différentes dans ses deux premiers romans où elle se fait l'interprète de la douleur noire. Ces œuvres ne s'inscrivent pas dans une période précise mais appartiennent aux années où l'espoir, la lutte pour les droits civiques, n'osaient encore s'exprimer dans un Sud rural résolument ségrégationniste.

*Eden* représente un monde blanc malveillant qui méprise, exploite, condamne, exécute, assassine même. *Logic*, au contraire, en un seul chapitre, évoque des relents de racisme ordinaire sans donner à voir une hostilité marquée. Le parcours du sens de cette œuvre paraît pourtant clair au lecteur la reliant aux autres écrits de l'auteur : exprimer un enfermement des Noirs dans le mal immuable, inexorable, *logique* comme le souffle le titre. La particularité de ce livre est de ne pas solliciter l'apport exogène du lecteur, le souvenir de situations et d'actes racistes avérés. *Logic* repose donc sur un autre imaginaire, l'imprégnation textuelle d'un cauchemar racial dont on ne voit pas la fin. Pareille marginalisation affaiblit-elle le discours militant ? Peut-être bien si elle heurte le sens du réel en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, où les récentes mutations de la société étasunienne se sont concrétisées dans les urnes. Mais, surtout, elle le personnalise ; et le lecteur tendra à oublier que le malaise est chez les Blancs aussi. Un malaise persistant – héréditaire – comme le suggère la découverte du corps de « the Missis », déjà gonflé, dans la baignoire où sa mère est décédée. Un suicide est vraisemblable à en croire ses pleurs dans le bureau de l'assureur dont *Logic* est témoin en ville.

*A Killing in this Town* est entièrement différent. Si *Logic* est le livre d'une douleur intérieure, cette « ruée » dont il est parlé en introduction, *A Killing in this Town*, lui, est le livre où la douleur se

38. « Il est beau de porter un cri dans la tête. » Cette formule rappelle les exégèses placées au début de notre essai.

teinte de colère et de peine. « Qu'advient-il d'un rêve retardé, » demande Langston Hughes dans un célèbre poème ? « Se dessèche-t-il ? S'infecte-t-il tel une blessure ? Pue-t-il comme de la viande avariée ? Se recouvre-t-il d'un glaçage sirupeux, ou pèse-t-il comme un lourd fardeau ? Ou bien explose-t-il ? »<sup>39</sup> *A Killing in this Town* emprunte ce dernier chemin. C'est un livre dont l'imaginaire politique vous explose au visage. Un livre qui grave le poids du passé dans le présent en dénonçant le racisme inscrit dans les gènes des Blancs, « the symptoms of history trailing behind him »<sup>40</sup> (p. 30) pense Sonny à propos de Gill. Ou bien encore, au féminin, la tache de naissance de Lenora Bullock (la couturière confectionnant les tenues du Ku Klux Klan) « bearing the resemblance of a singular, disjointed gene »<sup>41</sup>. (p. 40)

Dans un courriel personnel en date du 15 avril 2009, l'auteur affirme que ses récits lui sont soufflés par des « images » (on peut traduire par « visions »), non par les souvenirs d'événements, et qu'on ne peut saisir ses textes autrement. Il incombe malgré tout au commentateur de rassembler les fils de sa lecture car le surgissement d'un événement réel, bien sûr remodelé par le récit, n'implique pas une conscience créatrice claire. Il n'y a rien là de contradictoire avec la méthode confiée à Dee Stewart qui consiste à « écouter les personnages parler de l'injustice du monde » et créer la visée discursive<sup>42</sup>. Malgré ce qu'en dit l'auteur, donc, deux événements paraissent entrer en résonance dans le roman : les lynchages d'Emmett Till en 1955, au Mississippi, et de James Byrd en 1998, au Texas. Le souvenir du jeune Emmett est plus discret que celui de James Byrd, mais sa présence est plus obsédante. Rappelons quelques faits : Emmett, adolescent de Chicago fut lynché pour avoir « sifflé » une blanche (ancienne reine de beauté) à Money où il était venu en vacances dans sa famille maternelle. Les deux assassins, le mari et le frère de l'accusatrice, furent jugés et acquittés – moyennant quoi, ruinés par le boycott de leur commerce et désormais hors d'atteinte puisque la loi interdit d'être jugé deux fois pour le même délit, ils avouèrent leur forfait dans une interview rétribuée par le magazine

39. What happens to a dream deferred ?

Does it dry up/like a raisin in the sun ?/Or fester like a sore—/And then run ?/Does it stink like rotten meat ?/Or crust and sugar over—/like a syrupy sweet ?

Maybe it just sags/like a heavy load.

Or does it explode ? (Rampersad, 426)

40. « ...les symptômes de l'histoire traînant derrière lui. »

41. « ...ressemblant vaguement à un gène singulier, incohérent. »

42. Se reporter ci-dessus à la note n° 2, p. 2.

*Look*<sup>43</sup>. Le souvenir d’Emmett surgit dans *A Killing in this Town* lorsque Lenora, frustrée de ce que Curtis Willow ait repoussé ses avances s’écrie « a nigger, he whistled »<sup>44</sup> (p. 179). Il est également présent par de nombreuses allusions (pp. 6, 31, 43, 136, 190, 228, 232) à l’œil manquant de la victime : lorsque le corps martyrisé et méconnaissable du jeune garçon fut sorti de l’eau, l’œil gauche manquant et l’œil droit pendant sur la joue marquèrent les esprits scandalisés.

Le lynchage de James Byrd impliqua trois individus qui, sans raison aucune, au hasard d’une rencontre, offrirent à un Noir handicapé rentrant à pied chez lui après une soirée entre amis de le reconduire. Au lieu de cela, ils le rouèrent de coups et l’attachèrent à leur camionnette par les chevilles (comme dans le roman) avec une chaîne de bûcheron et le tirèrent jusqu’à ce que mort s’ensuive, abandonnant le corps disloqué à proximité d’un cimetière noir<sup>45</sup>. Nous allons voir comment ce meurtre délocalisé dans l’espace et dans le temps, nourrit l’imaginaire politique de *A Killing in this Town*.

Paul Ricœur a beaucoup réfléchi sur la phénoménologie de la mémoire et l’entrecroisement entre l’histoire et la fiction. Il écrit dans le troisième volume de *Temps et Récit* des mots particulièrement pertinents par rapport aux folies meurtrières décrites ci-dessus : « L’horreur s’attache à des événements qu’il est nécessaire de ne jamais oublier. Elle constitue en cela la motivation éthique ultime de l’histoire des victimes. » (p. 340) Ricœur avait à l’esprit les victimes

43. Ce triste épisode indigna le pays et fut un des éléments moteurs du déclenchement de la campagne pour les droits civiques. On en trouvera une étude plus détaillée dans : Claude Julien : « The Emmett Till Case and Fiction Writing », in *Incidences de l’événement : Enjeux et résonances du mouvement des droits civiques*, Tours, PUF, CRAFT n° 5, pp. 107-129. Le dernier développement de cette affaire se joua au mois de février 2007 : un grand jury déclara impossible de mettre la veuve de Rob Bryant en accusation au motif qu’il n’y avait aucune preuve qu’elle était bien la personne assise à l’arrière de la voiture et ayant désigné Emmett comme l’auteur du coup de sifflet.

44. « ...un négro, il a sifflé. » Voir aussi, p. 61, une version abrégée de cette même scène.

45. Trois procès séparés menèrent à la condamnation à mort de deux des hommes (si fiers de leur acte qu’ils s’enrôlèrent dans le Ku Klux Klan depuis leur cellule) et à la prison à vie pour le troisième. Les deux condamnés sont toujours dans le couloir de la mort au moment où ces lignes sont écrites. Il n’existe pas de livre sur cette atrocité. On en trouve de nombreux commentaires, souvent passionnés, sur internet. Mieux vaut donc consulter les archives du *New York Times* dont les compte rendus concernant les faits et le procès sont dépassionnés. Pour faciliter la recherche : la date du lynchage est le 13 juin 1998.

de la seconde guerre mondiale dans un récit véridique. La victime noire dont il est parlé dans *A Killing in this Town*, Curtis Willow, est un être de fiction, mais chargé d'un passé si réel que la démarche éthique du philosophe s'applique.

Notre hypothèse de lecture voit en *A Killing in this Town* une transposition du lynchage de James Byrd rappelant du même coup le paroxysme de violence propre aux années vingt et trente. Au XIX<sup>e</sup> siècle les lynchages s'accomplissaient traditionnellement par pendaison, quelquefois parachevée par des tirs sur le supplicié dans ce cas souvent tué par le plomb avant d'étouffer. L'inventivité des bourreaux ne connut guère de limite lors de la résurgence du Klan après la première mondiale et poursuivie lors de la Grande Dépression. Mais jamais aucune victime ne fut tirée derrière un cheval ou une automobile avant James Byrd. Car le rituel devait s'accomplir en public, satisfaire les fantasmes – voire réjouir les foules. Combien de visages hilares, jeunes ou vieux, voit-on sur les photographies prises sur le vif pour immortaliser l'événement – certaines transformées en cartes postales où quelquefois le participant signalait sa présence d'une croix?<sup>46</sup> L'imaginaire du roman se place donc dans un contexte précis, un cauchemar vraisemblablement bien connu de l'auteur, un cas d'école (tout comme l'affaire Till) appartenant à son passé d'étudiante en droit criminel. Dire cela n'est pas nier la vision d'une « image » poussant le romancière à écrire. Car l'écriture est fruit de l'imagination. Et l'imaginaire se construit sur la mémoire.

*A Killing in this Town* n'est pas daté de façon précise. Le contexte, l'absence d'électricité ou d'automobiles en ce milieu rural, le situe dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire se déroule à Bullock, un nulle part au Mississippi portant le nom de son fondateur et encore dominé par ses descendants. Ce lieu fermé sur lui-même est traversé par une ligne de chemin de fer menant à Memphis, un ailleurs jamais découvert : on attend le train dans la gare, mais de voyage il n'y a point. Bullock a autrefois dû sa prospérité à une usine responsable d'une affection pulmonaire dont

---

46. Voir l'exposition photographique reprise sous forme de livre, *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Twin Palm Publishers, 2000. Voir aussi : Cameron, James, *A Time of Terror. A Survivor's Story*, Baltimore, Maryland, Black Classic Press, 1982 ; Ginzburg, Ralph, *One Hundred Years of Lynching*, Baltimore, Maryland, Black Classic Press, 1988 : ce livre est un montage d'articles de presse rapportant de nombreuses exécutions. Voir enfin : Brundage, W. Fitzhugh, *Lynching in the New South, Georgia and Virginia, 1880-1930*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

souffrent tous les Blancs, bien qu'ils en nient l'existence. Le pasteur noir a tenté de les informer du danger encouru, et la fermeture de l'usine lui vaut une haine encore tenace treize ans plus tard. Rien ne va parmi les Blancs vivant dans la poussière caractérisant cet endroit. Leurs vies ne sont que quintes de toux masculines et haine des maris pour leurs épouses qui le leur rendent bien. Leur unique motivation est le maintien du Ku Klux Klan dont les commandements redondants sont gravés dans leur quartier général, la grange de Hoover Pickens :

We are white men, born unto the earth  
 And Land, which is ours and belongs to us, as  
 Free and automatic white men.  
 All niggers must be obedient.  
 They are not part of the human thread,  
 But are animals and must be dragged from  
 Their properties and stricken from the  
 Blood of the nation.  
 The same goes for hypocrites<sup>47</sup>.

Ironiquement, les chefs du Ku Klux Klan, les Bullock dont le patronyme signifie « bœuf », n'ont pas de descendance. Car rien ne motive davantage les maîtres du Klan que de perpétuer un rituel local : tout jeune blanc aspirant au statut d'homme doit, arrivé à l'âge de treize ans<sup>48</sup>, revêtir une tenue tout spécialement confectionnée par l'épouse du chef, aller « appeler » un noir chez lui, l'attacher par les pieds à une poulie et, après avoir incendié la maison du supplicé, le traîner puis rapporter le corps sans vie dans une brouette. La victime désignée est le pasteur Earl Thomas, porteur autrefois de cette lettre émanant des services sanitaires ordonnant la fermeture de l'usine. L'exécuteur désigné est Adam Pickens (le premier homme, comme le suggère son prénom ?) peu enclin à célébrer ainsi son accession au statut d'homme. Est-il l'auteur de la disparition de l'aiguille à bâtir de la couturière ? Peu importe cette zone d'ombre. Gill Mercer va l'aider (peut-être malgré lui d'ailleurs car on ne les voit jamais mettre un complot au point) à ne pas accomplir son destin d'aspirant Klansman. Gill est revenu,

47. « Nous sommes des Blancs, nés pour cette terre / Et ces terres sont à nous et nous appartenent, en tant / Que Blancs libres et automatiques. / Tous les négros doivent être obéissants. / Ils n'appartiennent pas à la veine de l'humanité, / Mais sont des animaux et doivent être tirés / De leur propriété et éliminés de / La descendance de la nation. / La même chose s'applique aux hypocrites. »

48. S'il y avait eu création consciente et documentée, l'ombre d'Emmett Till aurait été rappelée par un autre chiffre, car il venait d'entrer dans sa quatorzième année.

tourmenté par son rôle dans le lynchage de Curtis Willow treize ans plus tôt. Curtis a été exécuté après la dénonciation de Lenora Bullock, l'épouse sexuellement frustrée du chef du groupe local du Ku Klux Klan, désignant en Curtis l'homme qui aurait osé la siffler. Le suicide de Lenora dans la grange du groupe souffle à Gill le stratagème suivant : accuser Earl Thomas d'assassinat, le désignant ainsi à coup sûr comme la victime qu'Adam devra tirer jusqu'à ce que mort s'ensuive. Mais Gill ne veut pas de nouvelle victime noire. Il assomme Hurry Bullock, enveloppe son corps de gaze et le substitue ainsi à Earl Thomas. Adam obéit aux injonctions de son père et accomplit le rituel.

Ce résumé simplifie le cours du roman en instaurant une chronologie absente d'un texte progressant par à-coups, en arrière ou en avant. D'autre part, il masque des personnages secondaires comme la mercière chez qui Lenora vient fébrilement chercher l'aiguille appropriée, puisque la perte de son outil ne saurait rompre la tradition. Cette femme qui a écourté l'agonie de son époux, acte d'amour hors normes pour le lieu et l'époque, semble n'avoir qu'une fonction fugace de contre-exemple. Le résumé élude une autre ombre isolée, le pianiste qui désapprouve les agissements du Ku Klux Klan mais n'exprime pas son désaccord. Il ne décrit pas non plus les lieux, par exemple la maison des Pickens, leur table du petit-déjeuner vermoulue ; ni la morgue tenue par un des frères Bullock ; ni les maisons des Noirs de l'autre côté du bois les séparant des Blancs. Il ne dit rien des animaux : de Midnight le chien guérisseur dont Hurry Bullock refuse le secours, ni de Blade le cheval sacrificiel, ni de l'oiseau sans nom. Ni de l'arbre dont Earl Thomas tombe. Le pasteur se blesse à la tête lors de sa chute – comme Logic– et Midnight insuffle la vie dans son corps inanimé. Ce lieu est magique. C'est l'endroit où les sacrifices se terminent rituellement.

Allons à l'essentiel. Le plan de Gill est mené à bonne fin. Le corps emmaillotté, les os de sa colonne vertébrale affleurant, est rapporté dans la brouette. Hoover Pickens administre force coups de pied au cadavre, déplaçant une côte. Doit-on saisir cela comme une allusion de plus au lynchage de James Byrd ? On discuta longuement au tribunal des coups de pied au thorax que Shawn Berry (celui qui échappa à la peine capitale) aurait donné à la victime... de sorte que ses amis – le noir étant, selon ses dires, assez « puni » – ne mettent pas leur plan à exécution. Les côtes tiennent beaucoup de place dans le roman de la plus banale à la plus extraordinaire. Elles sont douloureuses lors des quintes de toux (p. 51) ; Lenora s'en brise une

en tombant de l'échelle appuyée contre les commandements du Klan sur laquelle elle se suicide (p. 220); enfin, on voit la côte d'Earl Thomas flamboyer dans la nuit dans l'attente du retour d'Emma New. (p. 71)

Différents aspects relevés dans notre lecture concourent à asseoir l'hypothèse d'un imaginaire politique fort, fondé sur la douleur, peut-être mêlée de colère, devant la persistance d'actes racistes dont on pouvait espérer, en 1998, qu'ils appartenaient à une époque révolue. Implanté à l'époque des lynchages les plus cruels, mais parlant du présent, le monde de *A Killing in this Town* présente une dichotomie sans compromis: des couples blancs reposant sur l'habitude du mépris et de la détestation mutuelle tandis que les couples noirs sont harmonie et amour. À preuve l'habitude de Curtis Willow de dire chaque matin "Now I know why the garden of Eden was so beautiful. There was a woman in the middle of it."<sup>49</sup> (p. 30) Gill et Adam entrant en résistance au Ku Klux Klan signalent-ils un nouveau départ? Rien n'est moins sûr. Certes, Hoover Pickens s'aperçoit de la substitution en découvrant la croix gravée au nom de Horry Bullock que Sonny a placée dans la brouette, et comprend que, treize ans plus tôt, le pasteur était venu pour les sauver. Mais le texte ne va pas plus loin. Nul remords n'est exprimé. Nul soulagement de la part de Gill, nulle trace de vengeance non plus. Gill et Adam conduisent Sonny, la veuve de Curtis, le pasteur et son épouse à la gare. Earl Thomas espère trouver au bout de la ligne un monde exempt de racisme, (p. 237) mais la hiérarchie règne dans la salle d'attente et on n'assiste qu'à un bref mouvement de charité lorsque le vendeur d'accordéons offre finalement un instrument à l'accordéoniste muet. L'avenir est dit de façon fort cryptique: tous les voyageurs attendent «a pregnant train» (p. 240), formule difficilement traduisible sauf à parler d'un «train fécond».

Marcel Proust écrivit dans *Contre Sainte Beuve*: «On aurait voulu que le livre continuât [...] ne pas avoir aimé en vain, pour une heure, des êtres qui demain ne seraient plus qu'un nom sur une page oubliée.» (pp. 35-36) L'épilogue nous dit que le pasteur et son épouse de même que la veuve de Curtis Willow réalisent leur souhait de toujours, partir. Nous les voyons attendant le train de Memphis en compagnie de personnages aperçus, déjà dans la gare, treize chapitres auparavant: une femme obèse flanquée de son bébé, nu, et urinant en public, un vendeur d'accordéons que la femme n'intéresse

49. «Je sais maintenant pourquoi le jardin d'Éden était si beau. Il y avait une femme au milieu.»

pas («too fat» – «trop grosse» [118]), un accordéoniste muet et dont l'instrument est brisé, enfin un médecin soignant le bébé et offrant à la femme son billet «for penetration» – «contre une pénétration» (p. 121). Qu'apportent ces personnages au cours du roman ? Une image de la misère et de la vénalité parmi les Blancs ? Que comprendre lorsque le texte évoque «the umbilical heat of dust and cloud» ou encore («the atmospheric pressure of the Negro porter's face»<sup>50</sup> [p. 125]) ? Quel avenir attend ces personnages dans ce Memphis qui, chez Faulkner, est la ville de tous les dangers ? Décidément, l'œuvre singulière d'Olympia Vernon déstabilise les attentes. «Cours dire à quelqu'un», commence le premier exergue ; «Courir et dire à qui ?» demande le second.

Nous voici arrivés au terme de cet essai sur une fiction que la douleur noire, au féminin surtout mais également au masculin, pousse vers les marges formelles et existentielles. Que la romancière étudiée ici écrive en «pays dominé» est bien clair, car rien ne vient soulager un imaginaire racial construit sur la blessure. Blessure il y a, mais nulle trace d'un esprit de vengeance dans *A Killing in this Town* ni aucune autre œuvre. Car, cela est dit et redit, les Blancs ont hérité d'un passé. Le racisme court dans leurs gènes, ils sont «automatiques» selon les termes de leur devise. Cela dit, quoique situé comme ses prédécesseurs dans un paysage cauchemardesque («effacé» dit Chamoiseau à propos de Villon), le dernier roman en date de notre auteur retourne partiellement vers la norme de la fiction afro-américaine en désignant nettement bourreaux et victimes (ce que son second livre ne fait pas) tout en maintenant une écriture personnelle qui affirme sa singularité. Des auteurs de compte rendus parlent de cette œuvre en termes de «réalisme magique», mais cette norme-là, par exemple représentée parmi les écrivains afro-américains par Randall Kennan avec *A Visitation of Spirits* (1989) ou *Let the Dead Bury their Dead* (1992), est aussi dépassée dans les deux derniers romans en date. Le concept de «réalisme magique» peut s'y appliquer aux paysages qui mutent et s'effacent, mais la magie y prend nettement le pas sur le réalisme. À preuve dans *A Killing in this Town* cet arbre-danger témoin du bien comme du pire des maux, ou ces chevaux qui détestent l'habit du Ku Klux Klan (p. 112) et ce chien bâtard nommé Midnight (serait-ce parce qu'il représente l'aube d'un jour nouveau ?) qui insuffle la vie dans Adam,

50. «La chaleur ombilicale de la poussière et des nuages». «La pression atmosphérique du visage du porteur noir.»

nouveau-né promis à une mort certaine. Ce chien déteste tant le Ku Klux Klan lui aussi qu'il se fait complice du plan de Gill... Comme elle le dit à Lance Reynald et Dee Stewart, Olympia Vernon n'avait pas lu les grands auteurs avant d'écrire, et n'a depuis lu Toni Morrison, Alice Walker, par exemple, que partiellement. Elle ne se connaît pas d'ancêtre littéraire. Son œuvre est singulière.

## L'« outrelangue » comme expression de la tradition orale dans *The Indolent Boys* de N. Scott Momaday

Anne GARRAIT-BOURRIER

Hormis l'ancrage dans le réel historique, toujours présent chez N. Scott Momaday, le vrai message du texte, quel qu'en soit le genre, en est cette autre lecture mythique souterraine – « outrelangue » – chère à l'auteur : la lecture des symboles véhiculant la culture indienne, et celle, parallèle, des mythes fondateurs de cette même culture commune à tous les Indiens des États-Unis.

Il existe entre mythe et symbole la même différence et le même lien sans doute qu'entre parole et langage : si le mythe est l'expression d'une parole sacrée – par-delà la définition de « récits populaires » ou de « fables » qui en est souvent donnée dans les encyclopédies –, cette parole doit être portée par un langage commun, le rituel, qui, lui, se construit à partir des signes de reconnaissance culturelle que sont les symboles. Roland Barthes est à cet égard très clair :

Le mythe est un système de communication, c'est un message. [...] Puisque le mythe est une parole, tout peut-être mythe qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles.<sup>1</sup>

---

1. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 194.

On en trouve une représentation du mythe chez Momaday dans la définition que Tosamah donne de la tradition orale telle qu'elle lui fut transmise par sa grand-mère : « Elle avait beau ne savoir ni lire ni écrire, vous voyez que cela ne l'a pas empêchée de m'enseigner à vivre parmi les mots, à écouter et à charmer un auditoire » (*La Maison de l'Aube*, 146). Le message mythique de Momaday, vise toujours, comme on le comprend grâce à Barthes, à offrir une vision de la tradition orale détachée de tout sentimentalisme ou de toute intellectualité – analyser le mythe et le temporaliser serait destructeur – car le « mythe purifie [les choses], les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat ». <sup>2</sup> Lors de sa course finale, Abel, personnage principal du célèbre roman de Momaday *La maison de l'Aube* porte les mythes de ses ancêtres en lui, il a la parole sacrée en lui, même s'il n'a pas encore la maîtrise rituelle du langage symboliste, probablement ici la prière navajo de la guérison du *Night Chant*. La parole est là, néanmoins : « Nul son ne se faisait entendre et lui-même n'avait pas de voix. Il n'avait que les paroles d'une chanson. Et il continua de courir, porté par la chanson. *Maison faite de pollen, maison faite d'aube. Qtsedaba* » (*LMA*, dernière ligne). Au moment où Momaday clôt symboliquement le récit avec la parole rituelle de fin chez les conteurs jemez, Abel se redit en sourdine les paroles sacrées de la chanson de l'aube que son ami Benally lui a offertes en héritage. Il clôt de la même façon une première étape de son initiation, qui est la mise en contact avec les mythes par l'entrée en nature, avant d'aborder une seconde étape – dont nous ne serons pas témoins – qui est la maîtrise du langage mythique et la fusion au sacré. C'est au cœur de ce partage sacré d'une parole commune entendue de la seule communauté à laquelle elle s'adresse, que Momaday crée cette « outrelangue » mineure dont le but est de transmettre la tradition orale de la manière la plus large possible, sans pour autant risquer de la voir dégradée, corrompue ou détruite par la langue dominante dans laquelle elle creuse son sillon narratif. Sa mission littéraire est de préserver la mémoire ancestrale par la réactivation des mythes panindiens. Convaincu que seule la maîtrise d'un langage universellement archaïque pourra mener à cette préservation, Momaday consacre sa vie à tisser dans son œuvre des réseaux langagiers complexes qui abritent, dans un hypotexte mythique vigoureux et vivant, cette mémoire de l'avant. Il conviendra en premier lieu de distinguer chez

2. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 230.

cet artiste complet (écrivain, poète, peintre), reconnu par un prix Pulitzer en 1969 pour son roman *House Made of Dawn*, une stratégie textuelle tout à fait originale. Nous découvrirons que cette dernière permet une résistance du texte au discours normé du «western canon» bloomien, dont il se revendique par ailleurs, ainsi que l'expression d'une langue «mineure» au sens deleuzien du terme, creusée au cœur même de ce discours canonique dominant.

## The Indolent Boys

Deux niveaux de lecture sont en effet à l'œuvre dans chacun des genres littéraires abordés par Momaday : la lecture de l'explicite et la lecture de l'implicite. L'explicite est de deux ordres. Ou bien il est clairement identifiable car rattaché au réel historique américain et forme alors une sorte de point d'ancrage à la narration fictionnelle, ou bien il est d'un autre ordre. En effet, l'explicite – ou «les conventions de la réalité»<sup>3</sup> – peut chez Momaday être teinté d'un réalisme empreint de magie<sup>4</sup>, caractéristique de la littérature amérindienne et signant donc l'ethnicité du récit. Le lecteur pourra être surpris de découvrir des situations extraordinaires ou surnaturelles narrées sur le mode réaliste. Malgré le sentiment d'étrangeté qui se dégage des situations décrites, il peut reconnaître ce qu'il observe et en comprendre la portée symbolique. L'implicite s'inscrit en filigrane dans le texte et impose au lecteur un déchiffrement des codes (symboles, métaphores, mythes...). Cette dimension est essentielle et renvoie à une mémoire collective indienne qui confirme l'identité du récit et que nous pouvons nommer après Alan R. Velie le «réalisme magique» momadéen. Elle requiert une participation active du lecteur, dont l'imagination est sollicitée. Qu'il connaisse ces codes ou non, le lecteur s'interrogera sur le sens de cette magie et contribuera à compléter l'histoire. Nous nous attacherons donc à montrer les jeux et les enjeux qui relient l'explicite à l'implicite dans la pièce de théâtre *The Indolent Boys* et qui font de Momaday un écrivain américain «résilient».

L'«outrelangue», que nous devons donc comprendre comme la langue de l'implicite, se situe toujours chez Momaday «en dehors» des limites du texte et elle «consiste à entraîner tout le langage, à le

---

3. Cette expression est utilisée par Alan Velie dans son article «Recent Trends in American Indian Fiction», in *Angloamericana*, 1998, n° 72. Nous traduisons.

4. *Ibid.*, p. 32 (l'expression américaine est «magical realism»)

faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique»<sup>5</sup>. *L'esprit du langage* qui habite cette «*outrelangue*» naît chez Momaday du culte de l'esprit de l'enfance comme source de l'imagination la plus pure, et de la force du regard «*déchiffreur*» de son lecteur. La lecture mythique est la seule lecture totalement unifiante de l'œuvre de Momaday car elle ne relève pas de l'interprétation mais bien de la connaissance d'une tradition ancestrale que Momaday mélange, fait fusionner et diversifie en mêlant les mythes navajo, pueblo et kiowa. Il présente ainsi une compilation de références culturelles en surimposition qui mènent à l'unité, figure majeure de l'écrit traditionnel amérindien comme Paula Gunn Allen le souligne :

Comme dans les contes de la tradition orale, la fiction amérindienne glisse du réel au surréal en un instant alors que l'unité de la personne, du décor, de l'événement et de l'issue est maintenue.<sup>6</sup>

La circularité même des récits, ce que Momaday lui-même nomme la «*symétrie*» de la diégèse, annihile le temps historique – pourtant omniprésent en filigrane – pour ramener l'histoire au niveau du mythe. Une telle circularité, caractéristique des écritures amérindiennes, renvoie à l'image du cercle, référent panindien récurrent, très utilisé au niveau du réseau symbolique narratif des œuvres de l'auteur. Cette interaction des temps, pourrions-nous dire, est un véritable tour de force de la part de Momaday, qui acquiert là un statut de créateur d'un style totalement novateur où le silence et l'économie de la langue auctoriale sont autant d'éléments révélateurs du message momadéen. Comme il le fait dans ses romans, l'auteur va s'atteler dans sa pièce de théâtre *The Indolent Boys*, à la même tâche d'encodage d'un récit à deux niveaux de lecture.

À cet égard, il nous semblait particulièrement éclairant d'envisager une ébauche d'exégèse de la pièce momadéenne *The Indolent Boys* (*Les garçons indolents*), pièce finalement publiée en 2006, très peu jouée, confession intime d'un auteur qui croit en la force de résilience des mots. Rattachée au domaine mystérieux et magique de l'enfance et de l'innocence, domaine ici violé et souillé par les adultes, cette pièce délimite un territoire littéraire sacré où

5. Gilles Deleuze. *Critique et clinique*, p. 94.

6. Paula Gunn Allen. «Chee Dostoyevsky Rides the Reservation» published as «American Indian fiction, 1968-1983» in *A Literary History of the American West*, The Western Literature Association, Fort Worth, Texas University Press, 1987, p. 5. Nous traduisons.

l'écrivain peut creuser dans la langue une expression langagière étrangère. Les thèmes de l'innocence enfantine en tant que genèse de la tradition et de l'imagination sont bien entendu omniprésents dans le reste de son œuvre mais ils trouvent ici un support idéal pour s'exprimer à nouveau. Moins connu du grand public que ses autres productions littéraires pour des raisons évidentes de repli éditorial, ce récit dramatique offre un éclairage nouveau sur la personnalité attachante de cet écrivain ainsi que sur sa recherche permanente d'un espace d'écriture «différent» et toujours sacré... d'une autre voix/voie pour traduire la tradition orale.

### **L'outrelangue ou la voix mythique : le théâtre au service de l'implicite**

Scott Momaday est indolent, parfois peu enclin au travail acharné. Il aime les voyages, les plaisirs de la vie et ne s'astreint pas à l'écriture ou à la peinture huit heures par jour si le désir n'est pas présent. De plus, souffrant depuis de nombreuses années d'un diabète qui l'épuise, il a besoin d'un repos complet à intervalles réguliers. L'indolence est sa thérapie, son refuge, bien qu'elle ait parfois voué certaines de ses créations à l'oubli, l'auteur ayant lui-même négligé de les en sortir. Cependant le terme d'«indolence», souvent utilisé dans cette pièce, n'a pas le sens de «nonchalant» et de «rêveur» qui pourraient qualifier l'auteur. L'indolence est, dans la pièce, le plus horrible des défauts, la caractéristique des Indiens refusant la civilisation. Ce terme recouvre tout le mépris des «civilisateurs» qui au XIX<sup>e</sup> siècle ont tenté aux États-Unis, dans des institutions fédérales construites à cet effet, de transformer les petits Indiens des réserves, «fainéants et incultes» – «indolents», dit la pièce – en bons Américains. «Tuer l'Indien pour sauver l'homme»: telle fut la devise de Richard Henry Pratt, inventeur des pensionnats disciplinaires indiens (le premier prototype d'école indienne carcérale fut l'école de Carlisle en Pennsylvanie, créée en 1879). C'est là le sens premier qu'attribuent les personnages adultes de cette pièce au mot «indolent», pièce dont la source réelle est un horrible fait divers: la mort de trois enfants indiens, ayant fui leur pensionnat en plein hiver.

À l'exception des trois silhouettes ectoplasmiques des fugitifs, omniprésentes en hors champ, la pièce comporte cinq autres personnages bien réels: Mother Goodeye, la plus vieille femme du

campement kiowa ; G. P. Gregory, le proviseur de l'école ; Barton Wherritt, enseignant chargé de la discipline ; Carrie, enseignante ; John Pai, un élève kiowa ; Emdotah, le père kiowa de l'un des trois fugitifs. Avant de dresser un portrait de chacun de ces personnages, il importe tout d'abord de mieux connaître les trois «garçons indolents» échappés du pensionnat car ils appartiennent depuis cette tragédie à la mémoire collective des Kiowas et donc, de l'auteur : «L'accident des 'garçons morts de froid' est indiqué d'une marque dans le calendrier pictographique des Kiowas», écrit l'auteur dans sa présentation liminaire de la pièce.<sup>7</sup> Tous trois possèdent deux noms : celui de leur nation d'origine, qui a un sens et leur confère identité et vie dans la mémoire collective, et celui que les maîtres blancs leur ont donné à l'école, dans l'espoir de les civiliser. Nommer, c'est donner la vie pour les Indiens, concept que Momaday a cent fois remis sur le métier afin de lui donner consistance, dans un processus identique de maïeutique onomastique. Reprendre le nom et en donner un autre fut pour les Blancs un moyen de «tuer» l'Indien, en le nommant à l'américaine. Dès le prologue, Mother Goodeye (Mère Bonœil, si nous devons traduire le sens de ce nom là et expliciter l'implicite dans une autre culture que celle de l'auteur, est celle qui voit de façon «claire et perçante»<sup>8</sup>) apparaît comme un être mythique, elle possède *la vision* dont nous avons parlé plus haut et permet le passage à la langue mineure. Elle présente aux spectateurs, avec deux voix différentes, l'histoire des noms des trois «garçons indolents». Sa première voix, que les lecteurs initiés de Momaday connaissent bien, est celle du conteur possédant la culture traditionnelle de son peuple, cette voix auctoriale toute puissante qui, comme l'œil intérieur et unique de Mother Goodeye, plonge dans le passé. Le «trou dans la tête», comme elle nomme son orbite vide (prologue), est un point commun qu'elle partage avec le chef Sitting Bear/Set-angya et avec la blessure qui trouait le crâne du jeune Seta, leader du groupe des trois fugitifs : tous trois sont donc, dès le prologue, présentés comme des êtres d'exception, marqués par cette trace physique, ainsi que par la blancheur de leur chevelure. Gilbert Durand écrit : «Le sacrifice oblatif de l'œil, que l'on retrouve dans l'*Évangile*, est

7. Toutes les citations qui seront faites dans la partie consacrée à la pièce «Les garçons indolents» sont tirées du tapuscrit de l'auteur et sont donc des propos totalement inédits.

8. Prologue, didascalies, arrivée du personnage de Mother Goodeye.

surdétermination de la vision en voyance».<sup>9</sup> L'œil de Pluton, unique et particulièrement brillant dans le conte *The Black Cat* d'Edgar Poe, scrute l'âme du héros et voit sa noirceur. Cette vision terrifie celui qui ne voit pas, qui a peur de la «minorité». Freud écrit dans *L'inquiétante étrangeté* : «Une des formes les plus répandues et les plus étrangement inquiétantes de la superstition est la peur du mauvais œil».<sup>10</sup> De la même façon les orbites vides de Mother Goodeye, de Set-angya, autant que le trou dans la tête du jeune Seta, sont le signe de leur pouvoir magique de pénétration de l'apparement invisible. Peu importe leur âge réel – puisqu'ils n'ont pas d'âge – ils sont vénérables et sages. Ils savent et ils voient. Seta, le troisième enfant-sage/rebelle, sait qu'il faut fuir et emmener avec lui deux enfants qui – du temps de leur vivant et dans un cadre historique réel – n'auraient pu supporter l'acculturation : il fallait les sauver de la perte d'identité en les libérant du joug de l'école. Il importe donc pour Seta – sorte d'enfant-médecine – de les faire sortir de l'Histoire pour les faire entrer dans le Mythe. Il les accompagne, suivant les rituels kiowa, dans un royaume qui accueille les guerriers vaincus et qui est celui de la mort. Mother Goodeye, grand-mère spirituelle des trois enfants, évoque, dans un présent de narration qui traduit la stase et l'arrêt du cours du temps, la fuite devenue mythique des enfants (utilisant une formule que l'auteur avait déjà utilisée, sans en expliquer la source, dans d'autres textes antérieurs) :

Ils ont le mal du pays,  
Ils vont vers leurs campements  
Ils campent.

Chaque parole comportant une vérité ancestrale, chaque parole mythique est précédée ou suivie de la formule «Eh neh neh neh !», sorte d'incantation chantée qui marque la transition entre le profane et le sacré. Elle la prononce, par exemple, lorsqu'elle pénètre le rêve le John Pai et y voit les trois enfants morts : «Eh neh neh neh ! Regarde Emdotah, il les rêve» (I, sc. 4). Sa seconde voix, plus moderne, plus spontanée, n'est pas sans évoquer la seconde voix de Tosamah dans *House Made of Dawn*, tour à tour mythique et prosaïque. Elle en use pour communiquer directement avec le public, en le fixant, et en adoptant une gestuelle l'obligeant à répéter certains noms avec elle,

9. Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993, p. 173.

10. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985, p. 163.

afin de lui raconter qui étaient les enfants qu'elle semble avoir bien connus. En faisant répéter le nom du premier enfant, «Elle fait signe au public ; il dit le nom. 'Mo Sat Se'» (Prologue, didascalies), elle convoque le souvenir des trois enfants et tisse le lien entre vivants et morts, ce que seule une vieille femme chamane peut faire. Elle sait, avant que la pièce ne s'ouvre sur une conversation entre le proviseur et l'enseignant, que les enfants sont morts. Elle les présente l'un après l'autre. Le plus jeune est Mo Sat Se, petit Mexicain dont le père fut tué par les Kiowas qui l'adoptèrent alors et le nommèrent ainsi. Il devint «Jack» à son entrée à l'école à l'âge de 10 ans. Puis vient Koi-khan-hodle (nom d'un homme connu par l'auteur dans son enfance), 12 ans, qui signifie «Libellule» en Kiowa, et qui devint «Arch» selon la volonté des Blancs. Puis enfin Seta, 15 ans, au nom construit à partir du mot «set», l'ours, celui qui porte le savoir et la force des Kiowas : rebaptisé Sailor par les Blancs, Seta est le garçon «aux cheveux blancs», sage parmi les sages, celui que Mother Goodeye nomme «Oh, mon garçon ! Mon garçon de l'origine» (Prologue). Tous ces noms portent une vérité implicite, une trace de l'identité de l'enfant : le rire pour Mo Sat Se, la légèreté pour Koi-khan-hodle ou au contraire, la force mythique pour Seta. Koi-khan-hodle est un nom «comme un bouclier» (Prologue), un nom de guerrier, de cavalier, un nom qui prédestinait le garçon qui le portait à être fort et valeureux : ce qu'il fut en s'enfuyant. Par opposition, le nom du professeur chargé de la discipline, Barton Wherritt, ne signifie rien et renvoie à des sonorités malfaisantes et grotesques : il ne peut s'agir d'un «homme bon», en conclut Mother Goodeye. La vieille femme, qui sait exactement pourquoi les enfants sont partis car elle «voit» la vérité avec son œil unique, accuse Wherritt d'avoir fouetté Seta avec une ceinture de cuir. Elle dit alors : «Barton ?... c'est peut-être le vomit de l'ours. Un «wherritt» est un petit oiseau laid et puant, je crois. Et il fait un son comme le bruit d'une ceinture de cuir sur le dos d'un enfant» (fin du prologue). Dans le monde indien, tout a un sens et une place, y compris le mal. Les sons nés des noms sont sources d'informations précieuses sur ceux qui les portent. Wherritt est donc un être malsain. Les choses sont claires dès le début de la pièce et tout corrobore cette première présentation. Imbu de lui-même, convaincu de son bon droit puisque son «devoir», mot récurrent dans sa bouche, est de «civiliser» les Indiens et de les «discipliner», il ne doute jamais : «la discipline est de mon devoir» (I, sc. 1), ce qui sous-entend ici que c'est par la discipline que l'«indolence» sera combattue. Lorsqu'il se laisse aller à dire le fond de sa pensée, il n'exprime que mépris et suffisance à l'égard des Indiens, «enfants» incultes et

irresponsables dont il ne comprend ni la culture, ni les mœurs, ni la résistance à son autorité. Sa seule réponse aux tentatives de fuite des élèves est : « On en peut rien empêcher. On ne peut que punir » (I, sc. 1). Le cœur sec, il ne ressent que la peur des représailles une fois l'annonce du décès des enfants faite auprès des familles : représailles de l'administration qu'il cherche à contrer en écrivant des rapports et en cherchant l'appui et le soutien de son supérieur Gregory ; représailles des Kiowas. Secrètement amoureux de sa jeune collègue Carrie, il ne comprend ni sa fougue à essayer de comprendre les « sauvages » ni sa distance à son égard. La remise en question n'est guère son point fort et en ce sens, il incarne un système : celui de l'acculturation. Le seul bémol qu'il semble apporter à cette caricature de lui-même est une forme de critique du système tel qu'il fut créé par Richard Henry Pratt à Fort Marion, puis à l'école de Carlisle, où plus de dix mille jeunes Indiens furent incarcérés entre 1879 et 1918. Cette critique ne porte pas sur le fond ni sur les méthodes disciplinaires, mais sur l'aspect carcéral et sur le temps que Pratt souhaitait consacrer à la conversion de ces jeunes Indiens « bons Américains » : c'est-à-dire, le moins de temps possible. Wherritt semble comprendre que le temps est un élément majeur dans l'évolution de l'homme et que vouloir la civilisation du jour au lendemain n'est pas réaliste : « Peut-on faire mieux [que ce que l'on fait] avec les enfants, M. Gregory, du jour au lendemain ? » (I, sc. 1). Pour accélérer le temps, la punition et les sévices sont les seules armes que Pratt met à disposition des éducateurs, et Wherritt s'y plie de bon cœur. G. P. Gregory dirige l'école d'Anadarko. Il épouse souvent l'avis du dernier qui a parlé. Il accepte l'idée de faire un rapport calquant celui de Wherritt afin de se protéger également d'éventuelles retombées administratives suite à la mort des enfants (II, sc. 1). Il refuse de faire face à ses responsabilités tant qu'il est convaincu d'être dans l'esprit « missionnaire » de civilisation des « sauvages ». Le dernier à avoir des certitudes étant Wherritt, il lui apporte toujours son soutien jusqu'au moment où ce dernier, terrorisé à l'idée d'être tué par les Kiowas qui attendent devant l'école, part se réfugier dans les combles de l'école, à la grande honte du reste du personnel. C'est à ce moment précis, à la fin de la pièce, que M. Gregory semble entrevoir qui est cet enseignant et l'erreur qu'il a commise en lui faisant confiance. La violence des Kiowas qui cherchent à venger leurs morts le confortera dans le racisme latent qui était le sien mais qu'il tentait de dissimuler derrière des propos chrétiens de missionnaires – « Vous savez, Barton, lorsque je suis arrivé ici, au début, j'avais tellement d'espoirs. Oui, une sorte de zèle missionnaire. Je voulais civiliser les Indiens. Bon, je ne suis

pas un religieux, certainement, mais je voulais aussi sauver leurs âmes» (I, sc. 1) – mais lui fait entrevoir les failles du système disciplinaire de Wherritt. Ce dernier s'étant enfui, comment alors accorder crédit à ses propos sur le courage et la maturité? Face à la débâcle de Wherritt, le bilan est difficile à faire :

Notre enseignant en charge de la discipline s'est caché dans les combles pendant que je faisais face à la horde endiablée. Je n'ai pas peur de vous le dire, Carrie, j'ai été, ah, déçu. [...] De toute façon, Barton est redescendu de son perchoir. C'est le pire, bon sang. Il n'est plus là haut. J'ai cherché. Franchement, Carrie, je pense qu'il s'est enfui.<sup>11</sup>

La réaction de Carrie, jeune enseignante idéaliste et naïve, en dit long sur son personnage :

Mon Dieu, ne me dites pas qu'il y a un autre fugitif! Nous sommes en train de nous faire une sacrée réputation. [...] Les Kiowas vont-ils continuer à nous envoyer leurs enfants? (II, sc. 4).

Ignorante du fait que les Kiowas n'ont pas le choix mais que seul le Bureau des Affaires Indiennes décide de l'avenir des enfants dans la réserve, Carrie fait ici la preuve de sa naïveté. M. Gregory répond de manière évasive : « Quant aux Indiens et à leurs dispositions, je fais confiance à l'agent Adams pour évacuer cette triste affaire de leurs esprits, si ce n'est de leur cœur » (II, sc. 4). Il ne souhaite pas perdre cette jeune enseignante qui a si bien su convaincre le jeune élève John Pai de travailler dur et d'accepter le poste de séminariste qui lui a été offert. Carrie est, en effet, totalement dévouée à la cause qui est la sienne, l'enseignement. Elle seule connaît les rudiments de la culture kiowa parmi le personnel de l'école – elle a d'ailleurs tenté de les inculquer à Wherritt – et le sens de quelques symboles, comme celui de la roue par exemple, qui, tracée sur une peau d'animal, décore la scène et qu'elle offrira à John Pai, sans vraiment comprendre qu'il n'est pas, des deux, celui qui en a le plus besoin (un lien sémantique est à faire ici avec l'orbite vide et le trou par blessure qui incarnent la *vision*). Momaday reprend pour ce personnage un prénom qu'il avait utilisé à l'état embryonnaire, pourrions-nous dire, dans *House Made of Dawn*. Carrie est en effet le prénom de la petite fille décédée du personnage emblématique de Milly, la jeune femme blanche si compréhensive – bien que ne comprenant pas vraiment cette « culture de l'Autre » – et proche des

11. Acte II, scène 4.

Indiens, car amoureuse de l'un d'entre eux. Carrie est, dans cette pièce, comme la fille ressuscitée de Milly, une fille qui aurait pris de sa mère fictive le goût de la vie malgré le malheur, et le respect des textes et des règles administratives. Carrie s'intéresse de très près à l'avenir de John Pai, son protégé, tout comme Milly se consacre émotionnellement et socialement à l'«insertion» d'Abel dans le monde des Blancs. John Pai lui rappelle souvent que c'est elle qui a fait les démarches et rédigé les dossiers pour son inscription au séminaire: «Ta candidature était excellente, ont-ils dit, ta candidature. Ils parlent de ton originalité, de ta maîtrise du langage, de ton éloquence», ce à quoi John Pai répond, «La vôtre. Ce sont vos mots que j'ai mis sur le papier. Je ne pourrais pas...», un discours qu'elle interrompt alors, agacée (I, sc. 2). Carrie a choisi de ne pas voir la vérité de John et de donner à son désir de retour à sa culture propre le nom d'«impertinence», mot qu'elle utilise souvent avec tendresse à son égard. Dans une même démarche d'aveuglement volontaire, elle donne à son usage systématique des symboles le nom de «devinettes»: «Tu ne peux pas t'empêcher d'être impertinent! Ton goût des devinettes est...» (I, sc. 2). Carrie est attirée par le jeune homme et elle tente, sans difficulté, de le séduire. Toutes les indications scéniques soulignent ses effets de jupe, le choix de ses gestes et de ses mouvements lorsqu'elle est en présence du jeune Indien. Elle partage parfois ses jeux... de mots, comme une connivence presque sensuelle avec lui: «J'aime les jeux de mots avec toi. Tu le sais. J'aime que tu joues avec moi... aux mots. Mais parfois je crois que j'ai eu tort de t'encourager» (I, sc. 2). Carrie se veut légère et gaie, elle évacue les difficultés en voulant absolument voir le monde en rose. Le monde est un «pique-nique» pour cette jeune femme accrochée à ses rêves: un pique-nique merveilleux qui a déjà eu lieu une fois avec l'école, sous le soleil du printemps, et qu'elle rêve de revivre à nouveau. Elle y portait une jolie robe envoyée par sa mère, elle y était observée par John Pai. Elle s'y était sentie comme une princesse, comme une petite fille. Au cœur du drame, des familles en deuil et de la détresse de John, elle tente encore de justifier son attitude:

Ces derniers jours ont été si tristes! Je voulais tellement être légère et gaie pour ton départ, heureuse pour toi. C'était une occasion telle, quelque chose dont tu te souviendrais gaiement toute ta vie (II, sc. 2).

Le pique-nique auquel elle repense sans cesse dès qu'elle est seule, et dont elle promet toujours à John qu'il aura à nouveau lieu,

est la vision idyllique d'un monde gai et lumineux où tous seraient joyeux, comme avant la mort des enfants : un univers enfantin de jeu et de légèreté. L'Arcadie. Carrie est jeune et lumineuse, elle débute dans la profession, mais appartient toujours au monde du rêve et en ce sens, elle est un personnage totalement momadéen. Son idéalisme professionnel rejoint celui de M. Gregory, dont elle se sent plus proche que de Wherritt. Mais elle demeure une émule, parce que l'époque l'y oblige, des principes de Pratt, principes qu'elle ramène à une mission chrétienne visant à sauver des enfants en les faisant échapper à un triste destin. Elle a foi en son métier et en cette mission dont elle n'entrevoit pas une seconde les aspects humiliants et déshumanisants. Dans son dernier dialogue avec Gregory, Wherritt s'étant enfui, elle a cette phrase tout en même temps naïve et terrible à propos de John Pai : « Avons-nous tué l'Indien et sauvé l'homme ? » (II, sc. 4). À John, elle dit ensuite « Tu es le triomphe de la foi chrétienne. Porteras-tu notre bannière à l'extérieur ? » (II, sc. 4), ne comprenant pas que John Pai n'est pas chrétien par choix mais bien Indien et qu'il n'a qu'une idée, fuir et oublier cette école meurtrière. Ce que retient le spectateur, malgré l'impression très positive qui se dégage tout au long de la pièce de ce personnage frais, est son incompréhension de la situation réelle, son refus de voir la détresse des enfants. Honnête, Carrie souffre d'une cécité symbolique, d'une inaptitude à la vision ou au décodage, qui affectait aussi Milly dans *House Made of Dawn* mais dont elle guérit progressivement par amour. C'est un peu ce qui se produit dans la pièce pour Carrie. L'auteur module en effet cette impression de « cécité » face au réel lors de l'épilogue en sauvant Carrie de la norme et en laissant son corps exprimer le soulagement qu'elle ressent. Apprenant que John Pai n'a pas pris le train pour le séminaire, M. Gregory et Carrie, réunis sur la scène et plongés dans une lumière tamisée, réagissent physiquement à cette nouvelle : « Gregory et Carrie se tiennent là, respectivement abattu et exaltée » (Épilogue). Cette ultime indication scénique signale que M. Gregory campe sur ses positions mais que Carrie se voit offrir une forme de rédemption par l'auteur puisqu'elle est capable de se réjouir de la fuite de John Pai, de son retour à la marge : le choix de John Pai semble la rassurer sur l'homme, ainsi que sur la force de l'Indien, qu'elle n'a donc pas contribué à mettre à mort. Il s'avère donc qu'elle joue également un double rôle dans cette pièce, celui de l'enseignante qui respecte les principes qu'elle est censée appliquer, et celui de la jeune femme libre et amoureuse qui veut le bonheur de John Pai. En ce sens, elle est ce monde blanc qui, parce qu'il ressent

une forme de culpabilité, développe de l'empathie pour les communautés qu'il a pourtant contribué à détruire : elle peut être sauvée par l'amour mais reste entachée par l'Histoire. Momaday tisse avec ces personnages féminins en marche vers une forme de pardon collectif – des Amérindiens pour les Américains –, un lien double fait de distance, de défiance et d'attraction (il en sera de même avec le personnage de Lola, jeune américaine amoureuse du protagoniste principal Set, dans *The Ancient Child*).

John Pai, quant à lui, n'a que mépris pour l'institution dans laquelle il évolue et qu'il a lui-même tenté de fuir une fois. La narration de cette fuite n'est pas sans rappeler le conte piégan sur le « garçon ours » qui apparaît dans le camp puis disparaît aussitôt au grand désespoir de tous : ici, repris par la police de l'école, John Pai ne reviendra pas au campement et ne connaîtra plus le bonheur de se fondre aux couleurs de son peuple. Il raconte cette histoire poignante à Carrie, en qui il a intuitivement confiance (I, sc. 2). Il apparaît dès lors, pour le lecteur initié, comme « le garçon » des traditions kiowa, piégan et autres cultures des Plaines : cette innocence volée, perdue, arrachée. Jamais il n'abandonnera son combat identitaire et il choisira de jouer, comme il le fait avec les mots, la carte de la fausse assimilation jusqu'à ce que l'heure de la fuite arrive. Il est fugitif et accompagne les trois garçons décédés jusqu'au royaume des morts en rêvant d'eux. Comme Seta, il est doté d'un pouvoir de vision qui le rattache intimement à son peuple même s'il est également capable d'aimer Carrie, de se confier à elle, et d'avoir plaisir à rêver d'un autre « pique-nique » – euphémisme pour l'acte sexuel – avec elle. Discipliné par Wherritt, il reste indien avant tout, c'est pourquoi il utilise à son égard l'image des jumeaux mythiques kiowas, ceux de la Création, qui furent coupés en deux par le cerceau avec lequel ils jouaient.<sup>12</sup> C'est au début de la scène deux de l'acte I, que John Pai, dans un magnifique monologue, se livre aux spectateurs dans toute son authenticité :

J'aime l'idée de vivre à « côté de moi-même ». Nous les Gaigwu, nous les Kiowas, avons une histoire, une vieille histoire sacrée sur les héros jumeaux. Un garçon envoya un cerceau en l'air. Il retomba et le coupa en deux. Il fut alors deux, jumeaux. Il se tint alors à côté de lui-même, vous voyez ? (I, sc. 2).

12. Scott Momaday raconte l'histoire des jumeaux mythiques kiowas dans *Les Enfants du Soleil*, chapitre « Les jumeaux », Seuil, 2003 (l'ouvrage n'est pas paginé).

S'adressant solennellement à la photo du président Lincoln, il annonce qu'il ne cèdera jamais à la philosophie assassine de Pratt, car « l'école est un campement sans mémoire » (I, sc. 2) où on lui enseigne « à ne plus se souvenir et à se couper de lui-même » (« I am taught not to remember but to *dismember* myself », souligné par l'auteur). Sa rébellion est claire et assumée : son parti pris politique et humaniste est le combat, et, à ce titre, il prend la place de l'auteur révolté et insurgé.

Emdotah incarne le peuple kiowa dans son humanité et dans son désespoir. Il est le père de l'un des trois fugitifs, il est passeur et guide. Comme Seta, Mother Goodeye et John Pai, il a cette faculté que n'auront jamais les Blancs d'entrer en contact avec les esprits et de célébrer les morts se rejoignant dans la prière. Dans la scène quatre de l'acte II, il tisse avec Mother Goodeye et grâce au rêve de John Pai, assis sur une chaise en fond de scène, un lien unique avec les trois petits cadavres étendus sur la scène « trois formes endormies dans des couvertures. Ils sont comme des momies ou des sacs mortuaires, amollis » (I, sc. 4, didascalies). Le monologue d'Emdotah a pour but de les accompagner par les mots dans le monde des ancêtres et de les faire entrer dans la tradition orale. Il prie alors et est rejoint dans sa prière par Mother Goodeye, John Pai et les petits élèves kiowas également assis à leurs pupitres dans l'obscurité du fond de la scène, qui disent alors d'une même voix : « Aho », « merci » en Kiowa. Le passage a eu lieu. La célébration du passage est ensuite consacrée par le chant de mort qu'entonne Emdotah et qui conclut l'acte I de la pièce.

L'émotion est forte et l'atmosphère élysienne extrêmement lyrique. Mother Goodeye clôt alors l'acte I par la formule rituelle « Eh neh neh neh ! » qui sacralise la célébration à laquelle le public vient d'assister. La douleur est palpable même si les âmes des enfants ont rejoint celles de leurs ancêtres. La mort n'est pas une fatalité et celle des enfants est monstrueuse et anormale, pour les Indiens comme pour tous les autres peuples. Emdotah revient sur scène à l'Acte II scène 3, pour entrer à nouveau en contact avec les enfants. Il s'apprête à danser la Danse des Esprits et a revêtu son costume traditionnel. John Pai, l'esprit relais, est à nouveau endormi afin de convoquer la vision des enfants. Par le chant en Kiowa, Emdotah communique alors avec les enfants devant le public, John Pai traduisant en anglais les paroles originales, tout en restant endormi. Cette nouvelle célébration regroupe dans un même panthéon les apôtres – Matthieu, Marc, Luc, Jean – et les enfants kiowas morts en saints, Mo Sat Se, Koi-khan-hodle, Seta. John Pai

seul peut permettre cette fusion, car il a été christianisé par les Blancs et démontre que la mort ne connaît pas de barrière culturelle mais fait se rencontrer toutes les bonnes âmes entre elles. Dans un enchaînement de prières à trois voix, John Pai, Emdotah, et Mother Goodeye vénèrent les trois enfants et leur font honneur. Emdotah pleure et souffre de ce qu'il nomme «sa couardise» face au courage de son fils. La souffrance est tellement intense que la vision arrive alors, comme après une transe. Le bruit de pleurs d'enfant se fait entendre sur le son de la flûte et Emdotah décrit alors la scène de leur mort. Il est celui qui a retrouvé les corps et qui seul peut retracer le chemin parcouru jusqu'à la mort. Il réhabilite Seta, dont les Blancs avaient dit qu'il était un pleutre et avait pris les vêtements des plus jeunes pour se couvrir, et le voit se sacrifier pour eux. Les enfants sont décrits comme des guerriers, malgré les doutes émis par John Pai dont la colère n'est pas apaisée par la vision des trois petits cadavres et de leur ultime combat. La marge est rendue visible de tous.

Cette avant-dernière scène, portée par Emdotah, annonce la rébellion des Kiowas et leur incapacité à accepter le sort affreux de leurs enfants, frappés, humiliés, coupés de leurs racines. Elle a donc un rôle capital, car le lecteur comprend que l'harmonie est brisée, ce que la fin de la pièce confirme avec l'annonce de l'épidémie de variole qui dévastera l'école l'année suivante et la ruinera. Néanmoins, comme il faut un retour à l'harmonie dans la tradition, les dernières paroles sont prononcées par Mother Goodeye qui, dans un sursaut dramatique, démystifie soudain la scène des funérailles en narrant la mésaventure de celui qui conduisait la calèche mortuaire et dont le costume s'est accroché à un frein, le laissant pendre à l'extérieur du convoi tel un pantin grotesque. Le rire réflexif né du grotesque reprend quelques secondes le dessus sur les larmes, comme pour conjurer le mauvais sort et faire fuir la misère avec élégance.

### *La marge : lieu de dissidence*

Cette pièce est annoncée comme une «tragédie» sa source étant un fait divers éminemment tragique, ce que les scènes indigènes de deuil soulignent. D'un point de vue générique, elle est conçue de manière très originale, comme toutes les œuvres de l'auteur, sans respecter les canons d'un genre spécifique donné tout en s'en approchant par certains aspects. La voix mythique de la grand-mère Goodeye, qui annonce prophétiquement les faits puis résume leur

impact sur la culture kiowa qu'elle incarne, est une version indigène des chœurs grecs dans les tragédies antiques. Or, construite en deux actes contenant chacun quatre scènes de plus en plus courtes – la quatrième étant très brève et mettant en scène la grand-mère – la pièce, encadrée par un prologue et un épilogue, apparaît plutôt comme un conte étiologique indien qui mêlerait à sa narration des événements réels et des personnages blancs. La présence des Blancs dans ce conte à l'indienne revisité par Momaday est la marque d'une critique de l'acculturation, d'un contournement du projet de Richard Henry Pratt : à vouloir tuer l'Indien, les écoles fédérales indiennes ont permis l'émergence d'un art indigène rebelle à tout esprit de conformité, d'une langue incompréhensible des Blancs, ce que le titre lui-même, conçu sur le double sens du mot « Indolent » annonce prophétiquement. La pièce met cette « *outrélangue* » en scène en se riant des maîtres, rôle du *trickster* comme du *jester* – le bouffon – et en rendant aux Esprits, omniprésents en arrière-plan, leur liberté bafouée tout en leur offrant un accès à la parole. Momaday est l'une de ces voix rebelles nées de l'acculturation. Les personnages qui semblent, en creux, « diriger » l'action de la pièce sont en fait dirigés vers leur perte morale par la « leçon » que donnent les trois fugitifs ; ils portent en eux l'échec des principes éducatifs qu'ils valorisent, alors que le troisième garçon pris dans les glaces incarne la sagesse du fait même de sa chevelure extraordinairement blanche. L'auteur joue sur le double sens des mots et des valeurs (ici la « blancheur » des intentions des maîtres et la « blancheur » de l'âme des enfants sacrifiés sont mises en opposition) et sur l'ironie des concepts pédagogiques et éducatifs véhiculés par les maîtres de cette école. Le genre même de la tragédie est perverti puisqu'il véhicule toute une déclinaison de perversions bien plus importantes que le cadre formel dans lequel elles s'inscrivent. Une fois encore, Momaday indique que la forme, pour importante qu'elle soit, n'est qu'un support et que le genre – lorsqu'il est pure convention – doit être manipulé pour servir le propos. À la tragédie se mêlent donc la comédie, le merveilleux et le mythique, dans un cadre dramaturgique en deux fois quatre temps, décompte d'essence navajo induisant l'harmonie. La perversion des mots, présente dans le terme « indolent » observé plus haut, autant que dans la notion d'« enfance », illustre celle du système déshumanisant de destruction de la culture originale pour la remplacer par la culture dominante. John Pai a lui-même recours au double sens des mots et des gestes pour se sauver de cette acculturation mortifère : il sait utiliser les armes des Blancs avec maturité et à propos... pour finalement retourner dans son

campement, une fois son «éducation» terminée et sa voie de séminariste toute tracée. Wherritt dit à propos des Indiens : «Ils sont tous des *enfants*. Nous avons affaire à des enfants, M. Gregory. Les Indiens sont des enfants» (Acte I, sc. 1, souligné par Momaday). Il contourne toujours la valeur sacrée de pureté et de sagesse que recouvre l'enfance chez les Indiens eux-mêmes, et qu'elle devrait également recouvrir chez des pédagogues, ici présentés comme des missionnaires dogmatisés et embrigadés. Gregory, plus réfléchi et connaissant mieux la culture indienne, s'interroge alors sur le statut des grands chefs indiens. Étaient-ils aussi des enfants, comme semble le prétendre Wherritt ? Ils étaient pourtant sages et bons. Il semble alors soudain comprendre toute la portée des accusations de Barton Wherritt et fait semblant de ne pas comprendre :

Mais vous étiez ironique en disant cela, n'est-ce pas, Barton ? Je vois. Eh bien, si vous parliez en fait de maturité, de maturité intellectuelle, de sophistication, de sens de la responsabilité, responsabilité morale, j'entends... eh, bien, Dieu sait combien Sailor en manquait. Mais qu'en est-il de certains autres ? Qu'en est-il de John Pai ? (I, sc. 1).

Wherritt confirme alors ce que le système de l'époque ne pouvait qu'accréditer : il n'y a pas d'exception à la règle de la sauvagerie. Il faut tuer l'Indien – fût-il «enfant» – pour sauver l'homme car justement *tous* les Indiens sont de dangereux «enfants». Dans ce contournement du concept de l'«enfance», les tortionnaires trouvent la justification de leurs actes. De la sorte, il n'est donc pas criminel de séparer les plus jeunes de leurs familles, de les humilier en leur infligeant de nouvelles règles de vie et d'hygiène, de les battre pour les faire grandir car «grandir» signifie s'adapter au monde civilisé des Blancs. Couper les cheveux des enfants indiens sous couvert d'hygiène, a pour ces derniers un sens culturel terrible : les Indiens des Plaines avaient pour coutume de couper leurs cheveux pour manifester leur douleur à la perte d'un être cher, ils se coupaient également des phalanges ou bien encore pouvaient se scarifier (dans *The Ancient Child*, la vieille femme kiowa qui raconte l'histoire de l'«enfant disparu», se coupe deux doigts de la main gauche pour exprimer sa douleur). Cette amputation renvoie donc violemment les enfants à la mort de leur vie antérieure, de leur identité et les envahit d'une tristesse incommensurable. Wherritt répond de façon stéréotypée et raciste à la question de Gregory concernant John Pai, qui est la plus grande réussite et la fierté de l'école d'Anadarko, une réponse qui le surprend lui-même et qu'il

module plus loin, ramené à la raison par le regard désapprobateur de son supérieur hiérarchique :

Il est indien. Les Indiens sont des enfants. Tous sont des enfants... Sailor, John Pai, Rachel, Emdotah... des enfants ! Mais pourquoi tous ces voleurs indolents, tous ces mendiants, tous ces rêveurs qui traînent dans les campements, pourquoi tous ces pauvres danseurs des Esprits emplumés et peints pour la guerre sont-ils donc des enfants ! Et les vieux, endoloris, pitoyables, avec leurs yeux embrumés et leurs nez qui coulent – ces « hommes sages » ne sont rien d'autre que des enfants ! Mais vous ne voyez donc rien !<sup>13</sup>

Cette tirade, violente, cruelle, est sans doute la plus réaliste de la pièce. Elle est d'essence tragique car elle ramène à une réalité bien américaine et démontre que face à une telle conviction, à un racisme tellement ancré dans l'illusion, l'apparence et le mépris de la culture de l'autre, rien ne peut être entrepris : l'impasse est totale. Seule reste la fuite, la « ligne de fuite » dont Deleuze fait le fondement du discours mineur.

La fuite, physique pour les trois fugitifs, est relayée dans le texte par une fuite plus symbolique visant également à alléger le propos : la comédie et le jeu de mots, grande spécialité de l'auteur. Toujours empreinte de tristesse, cette tonalité plus humoristique ramène cependant à la force que les Indiens portent en eux. Ainsi donc, le genre de la tragédie, déjà contrarié par la construction scénique, l'est un peu plus par le ton humoristique de nombreux passages et le rôle attribué à certains personnages, tels que John Pai avec son double langage fait de subtilités et de séduction, Carrie, la jeune enseignante naïve, amoureuse de son élève, et Wherritt, le couard.

Dès le prologue et la première entrée en scène de Mother Goodeye, le ton est donné. Du sérieux mythique, la vieille femme glisse au ton de connivence qui lui permet de confier au public des pans de la vie quotidienne des Kiowas. Lorsqu'elle évoque l'origine du nom de Mo Sat Se, à consonance indienne, elle dévoile que son père était un prisonnier mexicain, « un homme volé », dont les Kiowas – les Gaigwus – ne purent comprendre qu'un seul mot « Moo Cha Cho », mot qu'ils ne parvinrent pas à prononcer correctement. Pensant qu'il s'agissait là de son nom, ils l'adaptèrent à leur langue et nommèrent le petit qui accompagnait l'homme « Mo Sat Se » : « C'est un drôle de nom. C'est un nom qui est comme un rire », dit la grand-mère dans le prologue. Comme le veut la tradition,

13. Acte I, scène 1.

le campement adopta alors l'enfant de l'homme dont on comprend qu'il fut tué – « Ces Mexicains sont courageux, et forts. Ils se battent comme des Diables ! Et bon sang, comme ils sont difficiles à tuer » (prologue) – et que son cri final fut le mot « Muchacho », « enfant » en espagnol, qu'il adressa comme un adieu à son petit. L'enfant adopté a donc un nom qui n'a pas de sens en Kiowa alors qu'il est l'expression même de la terreur de son père, mais qui possède une sonorité amusante. Ce nom fait de l'enfant un Kiowa gai, enjoué, contrairement au prénom que lui donnent les Blancs à l'école, dont Mother Goodeye, dit qu'il sonne « comme une toux » (prologue). Dans ce descriptif des us et coutumes kiowas – le vol, la conquête, le meurtre – ressort toute la violence d'un peuple guerrier pour lequel la survie était combat : « Nous sommes les meilleurs voleurs de chevaux dans le monde », s'exclame fièrement la vieille femme. Momaday fait de cette fierté de guerrière le ressort d'un ton comique fondé, une fois encore, sur l'autodérision de l'auteur car le public, essentiellement blanc et chrétien, va nécessairement juger ces coutumes païennes et en rire. Momaday, comme dans *The Ancient Child*, grossit le trait et utilise l'humour grinçant pour apporter des informations sur la réalité culturelle de son peuple et déjouer la moquerie. John Pai est un autre exemple de la force des Kiowas et de leur aptitude à résister. Peut-être peut-on voir en lui Momaday lui-même : écoutant ses « maîtres » à l'université, il devint véritablement un écrivain, sans école, si ce n'est l'enseignement reçu puis transformé, et dans le rejet des dogmes. Le double sens de ses mots et l'ironie qui caractérisent John Pai en disent long sur sa personnalité. Totalemment bilingue Kiowa-Anglais, il vit entre deux univers. Mais son choix culturel est fait : il est Indien et ne l'oublie jamais. Son éloquence en anglais lui permet de jouer avec les individus qui l'entourent. Il répète à l'envi les petites phrases de Wherritt et de Gregory, les rassurant sur leur pédagogie et les confortant dans leurs certitudes. Avec Carrie, en revanche, il agit différemment, passant de l'anglais « éloquent » grâce auquel il a été reçu au séminaire, à l'anglais symbolique dans lequel il revient subtilement à sa vérité culturelle. Entre eux deux, s'installe un jeu linguistique qui fait écho au jeu sensuel initié par Carrie, mais qui permet au spectateur de voir John Pai se dévoiler et de comprendre l'intimité de son lien avec Carrie. La scène 2 de l'acte I est à cet égard *éloquente*. À Carrie qui le félicite pour son niveau d'anglais, John Pai répond « Je suis né dans les mots, vraiment, Ma'ame, de très anciens mots, du temps où les chiens pouvaient parler », expression mythique kiowa que Momaday reprend souvent dans

son œuvre. Carrie choisit tout d'abord d'ignorer cette réflexion et elle enchaîne : « Vous ferez un excellent prêcheur, John. Vous diffuserez les évangiles, comme ils disent. Vous glorifierez la parole de Dieu ». John Pai répond alors par l'une de ses « devinettes » qui font enrager Carrie : « La parole du chien, oui... la voix de la tortue » (I, sc. 2). Carrie le sermonne sans grande conviction, lui rappelant qu'il est presque un homme « en soutane », alors que John poursuit son retour vers le centre :

Je me souviens bien de moi-même : j'étais un enfant du campement, un enfant de la soutane, oui mais une soutane de bazar. Je prêchais pour les Chiens... au nom de Sailor, au nom de la Libellule et du Muchacho. Amen !

Le blasphème ne fait pas peur à John, qui ne croit qu'aux Esprits et qui, sans cesse, retourne à eux par l'ironie d'un renversement des valeurs chrétiennes : Dieu devient multiple et la nouvelle trinité de John est constituée des trois enfants morts. Il sait qu'il choque Carrie, mais tente également de la faire réagir, ce qu'il parvient à faire sans qu'elle en laisse rien paraître en surface, sans même qu'elle s'en aperçoive. Le doute s'installe en elle et elle n'est plus très sûre de pouvoir justifier les actes de discipline de son collègue Wherritt. Par le biais d'un questionnement socratique, John Pai la fait « accoucher » de sa propre vérité, qu'il faut alors savoir entendre entre ses mots : « Vais-je être fouetté ? », lui demande-t-il ironiquement et Carrie répond, en perdant son sang froid, qu'aucun mal n'a été fait à Sailor : « Aucune douleur physique ne lui a été infligée. Barton Wherritt n'aurait pu frapper qui que ce soit ; il n'a pas le courage pour cela... ça n'était que... que symbolique ». Dans les hésitations même de la jeune femme, dans ses erreurs, s'entendent le doute et toute l'ironie que met John Pai à faire naître ce doute. L'attitude de Wherritt face à l'adversité est une autre situation burlesque où l'humour de l'auteur s'exprime pleinement. Maître de la discipline dans l'école, Wherritt est considéré par ses propres collègues – Carrie, en premier lieu – comme incapable de frapper quelqu'un, mais comme expert dans l'art d'humilier (ce en quoi ils se trompent d'ailleurs, puisque Mother Goodeye l'a « vu » frapper Seta avec une ceinture de cuir). Sa spécialité est donc l'humiliation publique de ceux qui lui résistent, à condition qu'ils soient faibles. L'ironie de ce personnage se matérialise dans sa peur, son angoisse profonde de la punition, de la réprimande et des représailles. Il vit donc dans un état de perpétuelle contradiction, prônant une rigueur et une discipline que par peur il ne peut appliquer sereinement

puisqu'il en craint les retombées. Ce point prouve clairement l'absence de bien-fondé de ses théories disciplinaires : elles ne sont pour lui que l'application d'un devoir qu'il prend plaisir à assumer mais ne sont pas le fruit d'une conviction philosophique comme cela était le cas pour Pratt. Enseignant avant tout, Wherritt sait intuitivement qu'humilier et discipliner ne relèvent pas d'une démarche de type pédagogique. Il craint que d'autres s'en aperçoivent. Lorsque les enfants sont découverts morts, il plonge alors dans une angoisse non pas faite de culpabilité – ce qui serait déjà une amorce de rédemption – mais de lâcheté. Wherritt est obsédé par ce que les autres pensent de lui, signe d'un profond trouble de la confiance qui le rend ridicule : « Parle-t-il en bons termes de moi, d'après vous », demande-t-il à Carrie à propos de John Pai, et ce à deux reprises (II, sc. 2). Amoureux transis de la jeune femme, il est repoussé par elle dans cette même scène sans que naisse le moindre sentiment d'empathie de la part du public : sa punition, cette punition tant crainte, semble commencer à lui être infligée par le destin. Il perd son sang froid. Il fait auprès de John Pai une démarche pitoyable visant à savoir s'il doit craindre des représailles de la part des familles, sans bien sûr oser le formuler clairement. S'ensuit un dialogue savoureux où la double ironie de John Pai – premier degré d'expression visant à rassurer Wherritt, doublé de signes visant à le terrifier – s'exprime pleinement :

Wherritt :

Il est clair que Sailor a agi imprudemment, irrationnellement. Il... bon, il a agi lâchement, c'est triste à dire. Nous devons tous être d'accord qu'il est bien celui qui a dirigé cette petite expédition dans... dans...

Jon Pai :

Dans la Vallée de l'Ombre de la Mort. Une *expédition*, comme vous dites, oui, j'aime bien cette idée. Oui, ils formaient un groupe de guerriers de la Société des Lapins... c'était une croisade d'enfants. C'est ça.

[ ... ]

Wherritt :

Il est très important pour moi que vous compreniez combien je suis désolé et combien je compatissais et que vous le disiez aux vôtres. Très important.

John Pai :

Je crois que j'ai compris. M. Wherritt est un homme *sincèrement désolé* (II, sc. 2, souligné par l'auteur).

Wherritt atteint le sommet du grotesque lorsqu'il s'enfuit à l'arrivée des Kiowas et se cache dans les combles de l'école avant de fuir. Une belle illustration du courage qu'il ne cessait de mettre en avant pour autrui.

### ***Place de la pièce dans l'œuvre de l'auteur : marge et ethnicité***

La place qu'occupe cette pièce dans l'œuvre de Momaday est marginale. Connue de la communauté amérindienne, jouée assez rarement mais dans de hauts lieux américains d'art dramatique (le théâtre de Syracuse à New-York, le théâtre d'Albuquerque, le théâtre radiophonique de Wells Fargo), ainsi que par plusieurs petites compagnies dans des universités et écoles indiennes (non fédérales, car depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> elles sont installées et gérées par les tribus sur leurs territoires propres), elle est elle-même entrée dans la « tradition orale » amérindienne et dans cette expression mineure qui caractérise l'auteur. Momaday ne l'a pas publiée. De fait, et par un processus évident de reconnaissance et de diffusion par le mot, elle a fait son chemin au sein de la communauté dont elle émerge tout en touchant le public blanc qui a assisté à ses représentations ou écouté sa diffusion. Jusqu'en 2006, où l'auteur s'est enfin résolu à publier ce texte, elle n'est jamais sortie des frontières des États-Unis et n'a même jamais atteint certains États, qu'il n'était de toute façon pas utile d'essayer de sortir de leurs préjugés. Il n'est pas excessif de dire que cette pièce est longtemps restée une illustration, une mise « en scène » des principes de transmission de la tradition orale par la transmission du mot. Cette pièce entre de plain-pied dans l'art poétique créé par Momaday tout au long de sa carrière. Les thèmes lyriques de l'enfance bafouée dans sa pureté, dans son innocence et de la douleur de la mort, injuste, inexplicable lorsqu'elle s'abat sur l'enfant, renvoient aux grandes interrogations de la poésie momadéenne. Contrairement aux poèmes, cependant, la pièce aborde ces thèmes de front et ne crée par d'« en-dehors » émotionnel : l'émotion transmet le message politique de manière très directe et sans polémique. L'« en-dehors » qui caractérise la pièce réside dans son statut même d'œuvre isolée et non incorporée à un corpus publié : elle est « *outrelangue* » car elle appartient de fait au *langage mineur* de la tradition orale dont elle est directement issue, et à laquelle l'auteur a souhaité qu'elle retourne en un perpétuel va-et-vient, celui du cercle (dont nous

savons qu'il incarnait pour les Indiens la vie, le cycle du vivant, le cosmos). Par ailleurs, la poésie elle-même est présente dans ce texte théâtral par le biais du chant et des incantations véhiculées par la voix de Mother Goodeye ou par les prières d'Emdotah à chacune de leurs apparitions sur scène. John Pai lui-même chante parfois, lorsqu'il est en état de transe :

L'ennemi le retenait, il s'enfuit,  
L'ennemi l'humilia, il fit sa chanson.  
La mort chanta avec lui. Les Guerriers chantent et meurent (II, sc. 3)

La musique, que Momaday a voulue indigène dans les didascalies qui précèdent le prologue («Une roue visible dans la lumière tamisée. Le son d'une flûte indienne et des voix assourdies, inintelligibles»), crée une atmosphère propice à la nostalgie et à la magie du souvenir. Elle précède la première arrivée sur scène de Mother Goodeye, la mémoire vivante du peuple kiowa au même titre que grand-mère Kope'mah dans *The Ancient Child*. Cette flûte indienne est un élément à la fois lyrique et poétique qui, plus que certains mots, contribue à la dimension poétique de la pièce, bien que le rêve cède ici la place au cauchemar lorsque les enfants morts sont évoqués. C'est encore au son de la flûte que se conclut la pièce, Mother Goodeye dansant après avoir conté les funérailles des trois élèves et les enfants – présents à leurs pupitres au fond de la scène depuis le début de la pièce – l'accompagnant dans cette danse mortuaire. La lumière, très changeante aussi, contribue à la poésie de ces scènes indigènes nostalgiques et lyriques. Alors que la lumière s'éteint et abandonne Mother Goodeye à sa danse, le dernier spot se fixe sur la roue. La vie n'est qu'un cycle, un cercle, une continuité pour les Indiens. Cette pièce apparaît donc bien comme une parfaite illustration de la littérature mineure deleuzienne à laquelle aspire l'auteur, une langue dans la langue, un genre protéiforme non canonique, offert à la communauté dont elle est issue... comme un cadeau.

## **L'«outrelangue» et la voix de l'Enfant : le conte, genre majeur au service du « mineur ».**

Écrire «pour» les enfants après avoir passé des décennies à écrire sur l'esprit de l'enfance et sur la magie de l'innocence, porteuse de sagesse, est comme l'accomplissement d'un projet poétique pour l'auteur : la transmission directe du message du

conteur à celui qui seul peut en saisir la pureté atemporelle sans avoir à opérer un travail de déchiffrement de cette langue singulière, l'*enfant*. Comme John Pai ou Seta dans la pièce *The Indolent Boys*, les enfants du monde entier – Indiens ou autres, acculturés ou intégrés à une culture inhospitalière – sont un relais médiumnique endogène avec une forme de vérité archaïque universelle. Ils ne sont pas « extérieurs » aux sentiments de l'amour, de la peur ou du partage – qui feront plus tard reculer les adultes les plus valeureux – mais les portent en eux comme un héritage matriciel antérieur même à l'apprentissage d'une langue d'expression. Leur parler dans l'« *outrélangue* » mythologique, c'est leur donner à entendre une vérité humaine qu'ils peuvent recevoir et entendre sans *a priori* culturel, racial ou linguistique, puisqu'ils ont l'intelligence de la nature et la capacité d'émerveillement que l'adulte a perdue. Ils représentent pour Momaday le meilleur vecteur de la tradition orale.

### *Le Cercle des merveilles*

Écrit en 1993 et publié en 1994 aux éditions *Clear Light*, Momaday publie une seconde édition de ce « conte de Noël amérindien »<sup>14</sup> en 1999 aux presses de l'université du Nouveau-Mexique. Ce conte puise sa source dans la mémoire de Momaday enfant, alors qu'il vivait parmi les Jemez. Arrivé à l'âge de douze ans dans cette communauté du Sud-ouest, il y découvrit un espace de « beauté singulière, d'émerveillement et de réjouissance ».<sup>15</sup> Il décrit en préambule au conte son premier Noël parmi les Jemez et se souvient de la nuit magique de cette célébration : « le ciel nocturne était radieux, le silence était vaste et serein ».<sup>16</sup> Ce conte est une réminiscence de ces premières sensations, devenues sensations primaires et originelles. De culture syncrétique, les Indiens Pueblos fêtent Noël dans un esprit de fusion avec la nature, et la naissance du Christ est assimilée à la naissance du jour et d'une année nouvelle, avec son cortège de nouvelles joies et de peines aussi. Les créatures de la nuit, de la nature, se mêlent donc à la symbolique chrétienne dans une osmose que le conte reprend. Anamnèse de l'enfance de l'auteur, ce conte est un conte de l'éternel retour du temporairement disparu, qui n'est pas « une inquiétante étrangeté » freudienne mais

14. Sous-titre choisi par Scott Momaday. Nous traduisons.

15. Scott Momaday, *Circle of Wonder*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, Prologue. Nous traduisons.

16. *Ibid.*, CW, prologue.

bien un retour léger et souverain, salvateur car structurant, celui de la mémoire. Le conte est dédié à Skye, la petite-fille de l'auteur.

Ce conte n'a pas à ce jour été traduit en français, comme la majorité des œuvres poétiques de l'auteur d'ailleurs, mais cela a peu d'importance en fait car l'enfant «français», pour évoquer cette expérience culturelle là, à qui l'on tend l'ouvrage, en comprend le sens à la seule observation de ses illustrations et au pouvoir qu'elles ont sur son imaginaire : accompagner ces images de quelques mots traduisant, dans la langue de l'enfant concerné, l'Esprit du conte suffit à le faire pénétrer dans l'univers de l'auteur. Avec sa couverture cartonnée illustrée, ce livre est intégralement décoré par Momaday dans une gamme chromatique de bleus, de verts, de jaunes et de rouges, couleurs mythiques de la nuit (voir le poème de Momaday «Les couleurs de la nuit»), qui se fondent les unes aux autres en des ombres merveilleuses. Comme à l'accoutumée, les traits ne dirigent pas l'interprétation mais la guident, comme les mots n'imposent pas le sens mais lui offrent un écrin. Sur la couverture : un paysage minirique, mi-identifiable... des montagnes majestueuses enneigées surplombées d'un soleil voilé à moins qu'il ne s'agisse d'une lune bienveillante ; en premier plan, une série de cercles concentriques et, pénétrant ce cercle, les deux silhouettes d'un adulte tenant un enfant par la main. Malgré les tons obscurs des monts qui occupent les deux tiers de l'espace de cette page de couverture, le rayonnement de l'astre protecteur et surtout des cercles emmêlés, qui passent du bleu nuit au rougeoiement, nul climat de peur ne naît de cette introduction graphique au conte : au contraire, le geste rassurant de l'adulte signifie à l'enfant que cet environnement magique et merveilleux ne lui est pas hostile, mais lui offre la vision d'un monde où il a sa place. Et cette place est au cœur du «cercle des merveilles».

L'histoire est celle du petit Tolo, «pauvre petit garçon muet» (CW, p. 7), qui vit une initiation mystique et mythique à la vérité naturelle. Dès la première page, le drame de Tolo est exprimé en termes simples : vivant avec ses parents au village pendant les beaux jours, il a depuis toujours l'habitude de passer l'hiver avec son grand-père au pied de la grande montagne. Ce grand-père adoré, conteur d'histoires merveilleuses et initiateur, meurt très tôt et Tolo se voit soudain amputé de cet amour et du lieu qui l'abritait, la plaine au pied de la montagne. Sa quête du souvenir commence alors dans le rêve et dans l'entreprise de remémoration d'une nuit particulière, vécue lors du dernier hiver passé avec son grand-père. Au crépuscule, ce dernier l'avait emmené au pied des montagnes et

ils avaient attendu, main dans la main, dans la lumière du couchant, entourés de pins et de cèdres. Ils avaient alors vu un aigle voler au lointain et, s'avançant vers eux, un majestueux élan, accompagné du cri d'un loup. De ce moment d'épiphanie, où Tolo, son grand-père et le lieu de l'origine du monde n'avaient plus fait qu'un, il ne reste à Tolo qu'un souvenir vif qu'il vit et revit dans la solitude et dans l'isolement car, dépourvu de voix, jamais il n'a pu le narrer à ses parents.

Le conte revient alors au présent de la narration. Il commence à la veille de Noël. Ses parents ont été choisis pour préparer la crèche du village et Tolo, moins triste que d'habitude, les y aide. Il ressent chaleur et partage dans la petite église, décorée de couleurs vives, comme les graphismes en rouge et jaune le soulignent. La cérémonie commence alors et, emporté par le confort du lieu, Tolo s'assoupit et rejoint alors son grand-père dans un nouveau rêve solitaire, mais plus étrange que les précédents. Tolo semble voir son grand-père dans l'église avec lui alors même qu'il entend toujours sa mère lui parler : le rêve et la réalité se confondent. Cherchant à créer un lien physique avec ce grand-père tant aimé, il le suit dans la procession qui quitte l'église et s'éloigne alors des autres. Il s'enfonce dans la nuit et rejoint le paysage de la couverture du conte.

Au bas des montagnes, à l'orée de la plaine, un grand feu est allumé. Tolo s'approche et s'accroupit, remerciant son grand-père pour cette merveilleuse surprise et pour le réconfort de ce feu lumineux et chaleureux. S'il ne voit plus le vieil homme, il entend s'approcher un animal et revit alors l'extraordinaire scène matricielle de son enfance, en focalisation interne cette fois, comme s'il s'agissait de la poursuite du rêve qu'elle avait alors initié. Le grand élan mythique «aussi fort que l'immensité sauvage elle-même» (*CW*, p. 31) s'approche de lui, rejoint le feu et entre dans le cercle de lumière et de chaleur ; Tolo l'invite à partager «le véritable don de ce feu» (*CW*, p. 31) et sa voix s'élève clairement dans la nuit ; le vieux loup arrive alors, à pas lents, animé du «mouvement de la nuit immense» (*CW*, p. 32) et reçoit la même invitation de Tolo à se joindre à eux. L'aigle, jadis carnassier, arrive enfin paisiblement et prend sa place dans le cercle tel «l'esprit de l'immensité sauvage» (*CW*, p. 35). À eux quatre, réunis dans le cercle, ils forment alors une unité qui irradie en d'autres cercles «des cercles plus grands, faits de la plaine, des montagnes et de la nuit étoilée, de tous les feux et de toutes les processions, de toutes les voix et de tous les silences du monde» (*CW*, p. 36). Tolo parle et les animaux ancestraux, ceux qui dans la mémoire pétrographique amérindienne décorent

habituellement les parois des roches, lui répondent : il n'est plus seul. Sa voix se fait clairement entendre dans la nuit et rejoint l'immensité sauvage dont il fait partie. Né – comme le Christ qu'il célèbre en cette nuit –, à la nature en ce moment sacré, Tolo attend l'aube, apaisé, assoupi.

Il se réveillera chez lui, dans la douce lumière des bougies votives, nouveau né, nouvellement rendu à la vie, à la voix. Il est l'aigle, l'élan et le loup : « Son esprit s'envola au-dessus des plaines et des montagnes, sa solitude était faite de la force sauvage d'un grand élan et il chanta de tout son être avec une voix qui portait comme le cri d'un loup » (*CW*, p. 40). L'enfant a retrouvé le centre du cercle, sa culture et sa place dans la nature qui l'entoure, ce qui conforte l'importance du symbolisme du centre dans l'art amérindien et plus particulièrement, chez Momaday. La peur et le froid ont à jamais disparu. Le conte se termine alors avec le mot jemez de clôture, déjà utilisé dans *House Made of Dawn* : « Qtsedaba ». Dans ce même ouvrage, en effet, auquel le lecteur initié songe dès qu'il lit ce conte de Noël éminemment syncrétique, le personnage d'Abel, également Indien Pueblo, retourne lui aussi au centre de sa culture originelle en suivant les pas de son grand-père Francisco. Il apparaît ici que Momaday rejoue cette même scène de l'initiation mystique au retour vers le centre dans une version enfantine tout aussi parlante et émouvante que la version « adulte » de *House Made of Dawn* : la lune est un autre dénominateur commun à ces deux histoires, guide lumineux dans la nuit, l'aube menant à un réveil à une autre vie. Plus que jamais, le symbole du cercle comme centre de l'identité participe à la renaissance d'un personnage jusque là « *inarticulate* ». Alors qu'il avait perdu l'usage de la parole, il retrouve la voix / voie.

### *Les Enfants du soleil*

Ce second texte pour enfants est d'essence exclusivement kiowa. Il a d'abord été conçu par Momaday pour être montré aux enfants sous la forme d'une pièce de théâtre en six scènes majeures. La première présentation publique a eu lieu au Centre Kennedy (*The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*), à Washington en 1994. Momaday a ensuite retravaillé la forme générique pour transformer ce texte en un conte pour enfants subdivisé en histoires rythmées. Contrairement au texte précédent, ce récit a été traduit en français en 2003, accompagné d'illustrations qui ne sont pas de Momaday lui-même mais d'une illustratrice chilienne, Federica Matta. La dimension panindienne se retrouve donc dans le mélange

d'un tracé latino-américain très inspiré des graphismes indigènes maya et inca centrés sur l'astre solaire, et de la mythologie kiowa. L'ouvrage a une portée plus pédagogique que le précédent, où l'imagination était seule porteuse d'une vérité ontologique à décoder. Ici, la narration a pour projet d'enseigner aux enfants qui sont les Kiowas en les initiant à leurs mythes fondateurs, toujours rebrassés par l'auteur et mis cette fois à la portée de l'imaginaire enfantin. Les couleurs dominantes de ce conte sont les jaunes et oranges, avec quelques fulgurances de bleu et de rouge et l'on imagine aisément combien la lumière et les jeux chromatiques furent importants lors de la version théâtrale de ce récit mythique. La chaleur dispensée par l'astre solaire se diffuse donc dans les graphismes latino-américains, une chaleur différente de celle évoquée plus haut, qui émanait, quant à elle, d'un cercle de feu dans la nuit bleutée. Ce conte – non paginé – se lit sans ordre pré-établi, il est divisé en «histoires» originelles censées se suivre dans le temps mythique mais aisément dissociables pour l'enfant-lecteur, une liberté que la version dramatique ne possédait pas. Seule la typographie donne quelques indications quant à un éventuel ordre de lecture : un prologue et un épilogue se dessinent en caractères moins épais que celui qui préside à l'écriture des six pages annonçant six chapitres distincts accompagnés d'un titre («Le soleil lui fera le plus grand bien», «Celle qui apporte la lumière», «Aïla et le soleil», «Les jumeaux», «Les enfants du soleil», et «La médecine-garçon»). Ces six histoires, qui reprennent chacune les personnages de la narration précédente dans un *continuum* mythique, sont toutes fondatrices. Elles sont elles-mêmes annoncées par une introduction générale à vocation clairement pédagogique puisqu'elle comporte une présentation des «mots-personnages» clés tirés des six contes, tous accompagnés d'un dessin en illustrant le sens et permettant au jeune lecteur de les retrouver dans les histoires qui vont suivre (ces personnages sont le soleil, l'araignée, le serpent, le bison, le cheval et le chien). Les tout premiers mots du conte sont dédiés au peuple kiowa. Dans «À propos des Kiowas», Momaday présente son peuple en treize lignes, avant l'explicitation des six mots-personnages. Contrairement aux habitudes éditoriales, la dédicace suit cet avant-propos : «Aux enfants de la terre et du soleil, à la sagesse des enfants», et sur la page qui fait face, on peut lire encore «Aux enfants du pensionnat de Rainy Mountain (1893-1920) – dont ma grand-mère – et à ma fille Cael, qui la première, écrivit l'histoire d'Aïla». Le ton est donc donné. Ce livre, très bel ouvrage, est un don aux enfants du monde, une offrande à leur infinie sagesse. La

thématique carcérale de l'école indienne, sujet des *Garçons indolents*, est reprise dans cette dédicace, comme une offense à l'enfance qui ne peut et ne doit être oubliée. La fantaisie de l'imagination est également présente grâce à la référence à Cael, fille de l'auteur, qui a ajouté aux personnages légendaires kiowas – essentiellement masculins – celui de la petite Aila, par laquelle l'ouvrage débute. La tradition orale s'enrichit donc de l'imaginaire d'une nouvelle conteuse qui cède ici la plume à son père, Momaday. Celui-ci, selon la tradition kiowa laisse alors s'exprimer la seule qui soit habilitée à raconter l'Histoire ancestrale: la grand-mère araignée, car «toujours, en tous temps, c'est Grand-mère Araignée qui raconte l'histoire». Une fois tous ces préambules établis, la narration propre peut commencer. Au rythme des «Eh, neh neh» qui ponctuent les arrivées et sorties diégétiques de la Grand-mère Araignée, les six histoires s'enchaînent alors. Grand-mère araignée cède parfois la parole à un autre locuteur. Ainsi Aila, jeune fille née de l'amour et devenue «porteuse de la lumière» dans le premier conte «Le Soleil lui fera le plus grand bien», narre sa rencontre avec l'oiseau rouge qui la mène jusqu'à l'origine des couleurs et lui permet de peindre le monde, jusqu'alors seulement en noir et gris. Parabole sur le bonheur, la seconde histoire, «Celle qui apporte la lumière», souligne une fois encore la force du rêve, car c'est en rêve qu'Aila voit les couleurs du monde et en découvre la source. Ce second conte, parfois interrompu par une grand-mère araignée émue par la volonté de la jeune fille, se conclut dans la joie :

Désormais, la beauté qu'elle contemplait en rêve serait toujours présente à son réveil. Et, sur la terre, tous et toute chose partageaient son bonheur (fin du second conte).

Dans le troisième conte, «Aila et le Soleil», Aila est remarquée par le soleil qui en tombe amoureux et l'épouse. Elle reçoit alors l'injonction du soleil de ne jamais céder à la tentation de manger une «pomme-blanche»<sup>17</sup> dont l'aspect ne peut que provoquer le désir, scène qui renvoie à la parabole biblique de la tentation. Le ton du soleil est celui d'un père autoritaire mais familial, ton que les enfants-lecteurs sont amenés à reconnaître : «Pas de vêtements sales qui traînent dans l'entrée» dit-il, réprobateur, à Aila qui, encore très jeune, ne range pas toujours très bien ses affaires. Même dans le

17. Nous reprenons ici textuellement le terme utilisé par Danièle Laruelle pour traduire ce fruit mythique défendu, qui renvoie à la pomme biblique.

monde du rêve et de la tradition, il y a des règles à respecter et ces règles, souvent rappelées par l'auteur, contribuent à faire de l'ouvrage un livre « pour enfants » même si les histoires qui se jouent ne se déroulent pas dans un univers d'innocence et de naïveté. Le soleil n'est pas le père d'Aila. Il est l'époux qui doit être respecté et le conte redevient typiquement indien dès lors qu'il renvoie aux schémas patriarcaux de la société kiowa : Aila, femme du soleil, lui désobéit car elle ne voit pas le mal qu'il y a à croquer dans un fruit défendu et même si elle est la jeune mère de son enfant, le Soleil la tue. À la place du corps de la jeune fille sacrifiée, se lève la lune qui plus jamais ne croisera le chemin du soleil. L'enfant-lecteur apprend alors que la désobéissance est une faute, mais il apprend aussi que la figure paternelle peut être effrayante et que la sagesse n'est pas liée à la maturité de l'âge ou conférée par un statut (celui d'époux, ici). Ils découvrent donc que l'injustice a toujours fait partie de l'humanité et même du monde qui l'a précédé, et ils peuvent en être révoltés. Comme ils s'identifient à Aila dans cette histoire, ils seront donc initiés à la vigilance et au respect des règles, mais aussi à la clémence envers celui ou celle qui a commis une erreur ou un « péché de désobéissance ».

Dans le quatrième conte intitulé « Les jumeaux », le fils d'Alia et du Soleil joue avec le cerceau rouge que lui a offert son père. L'araignée, sa grand-mère, lui a cent fois dit de ne jamais jeter ce cerceau en l'air. Mais il n'est qu'un enfant et, comme sa mère avant lui, il n'écoute pas « les grands ». Il a jeté le cerceau et, comme John Pai l'avait conté à Carrie dans *Les garçons indolents*, il est coupé en deux par le cerceau. Les jumeaux sont nés ; Grand-mère araignée, malgré ses huit pattes, a bien du mal à élever ces deux là, et le texte devient plein d'humour, surtout lorsque fièrement les deux garçons tuent un serpent sans savoir qu'il s'agit de leur grand-père : « Mes petits-fils, aïe, mes petits-fils ! Ils avaient tué leur grand-père. Comme je suis la Grand-mère du peuple, Grand-père Serpent était leur grand-père ». Les petits lecteurs penseront sans doute que cela n'était pas facile à deviner et qu'ils s'y seraient eux-mêmes laissés prendre ! Mais dans le monde du mythe, il ne faut pas toujours chercher la logique, il faut écouter la voix de la grand-mère et celle-ci commande alors : « À présent, il vous faut être les grands-pères ».

« Les Enfants du soleil », titre du cinquième conte, sont donc devenus adultes en un instant. Le temps s'est accéléré, et ils se sont transformés en « héros du peuple », toujours protégés par leur grand-mère, qui elle, ne vieillit plus ; ils ont combattu des monstres, capturé

des chevaux, «rendu honneur et dignité» à d'autres guerriers, vaincu les tornades, une épopée victorieuse qui plaît à l'esprit aventurier et téméraire de l'enfant... jusqu'à l'ultime histoire du sixième conte, «La médecine-garçon».

Par un jour d'hiver glacial et de disette, en sortant du tipi, l'un des jumeaux trouva une pièce de viande qu'il crut être un don de son père, le Soleil. Bien que son frère fût méfiant et lui déconseillât d'en manger, il en goûta un morceau et se transforma aussitôt en un monstre aquatique, plongea dans la rivière et disparut à tout jamais. La légende des jumeaux était terminée. Désespéré, son frère passa le reste de sa vie à le chercher. Au moment de sa mort, il décida de se diviser en des dizaines de «ballots-médecine» qu'il offrit à son peuple pour se protéger: «Mon frère et moi *étions talya-da*, la médecine garçon, les enfants du Soleil. À travers nous, le peuple est enfant du Soleil.»

Le conte matriciel se conclut alors par une reprise de la parole par grand-mère araignée, grand-mère de tous les Kiowas «enfants du Soleil», «courageux, loyaux, généreux et bons», comme les jumeaux dont ils sont issus. Ce conte, dédié au Soleil comme source de vie et père de la culture kiowa, met symboliquement et métaphoriquement l'accent sur la solarité d'une œuvre toute entière, celle de Momaday. Lui-même «enfant du soleil» parce que kiowa, père et professeur, il aime à rayonner et à faire partager sa connaissance de l'Esprit de l'enfance et de son langage propre. Ce conte ramène le lecteur à l'essentiel: la genèse du mythe, le sens sacré des actes. L'esprit de l'enfance. Ainsi l'auteur utilisera-t-il le vecteur populaire du conte pour enfant et l'outrelangue du mythe afin de faire passer dans la culture dominante euro-américaine la tradition orale de son peuple.

## **L'écriture *trans* : marges, frontières et transhumances algériennes (Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar)**

Catherine MILKOVITCH-RIOUX

Amorcées au seuil de la guerre d'indépendance algérienne, les œuvres de Kateb Yacine, Mohammed Dib et Assia Djebar s'affichent originellement comme des expressions littéraires dissidentes, dont le travail poétique s'engage dans la contestation même du genre romanesque, de son architecture et de ses codes. Leur marginalité s'affirme au sein de la langue française, butin de guerre paradoxal et ambigu issue de la greffe coloniale, selon l'expression de Kateb Yacine. L'écriture vient creuser les interstices de la langue adverse : la marge y est figurée, selon les expressions récurrentes modulées par Assia Djebar, comme point de suture, « entre-deux », « tangage-langage », voire « aller-retour », sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour, retour certes impossible et mythique de l'émigrée, mais aussi retour vers un passé originel, vers la langue – origine d'une mère rendue sourde et muette.<sup>1</sup>

Plus que le bégaiement, ce sont les stridulations des sons arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali qui bruissent dans l'altérité de la langue française.

---

1. Assia Djebar, « La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue », in *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 51.

En l'absence d'un « pays-langue », l'écriture de « l'entrelangues », transfuge, nomade, transfrontalière, s'apparente à une « transhumance » qu'expriment les rêveries linguistiques de Mireille Calle-Gruber à propos d'Assia Djébar, première femme algérienne à entrer à l'École normale supérieure, puis, presque un demi-siècle plus tard, à l'Académie française : « elle “voyage” : écriture *trans*. Écriture-Transes. Ondoie de l'une à l'autre veine, dans la conscience du pas à pas, du trait pour trait. Point de saut ni de transport rapide par métaphore, mais la lenteur des transhumants qui cheminent, font traces, font terre au-delà : *trans-humus* »<sup>2</sup>.

## De l'origine

L'espace de la marge dans laquelle s'écrit la littérature algérienne s'explique par l'histoire chaotique de l'Afrique du Nord, ses lignes de rupture. Qu'il s'agisse de ses relations avec les Phéniciens, Grecs, Romains, Vandales ou Byzantins, l'autochtone, jamais mêlé à ses colonisateurs, apparaît dans l'histoire qui se déroule sur son territoire comme un acteur au rôle insignifiant<sup>3</sup>. La dernière colonisation, la conquête française, à partir de 1830, bouleverse profondément les habitudes, désarticulant les structures existantes, en particulier par la spoliation de la terre qui jouera un rôle décisif dans les événements ultérieurs : le refoulement vers les terres les plus pauvres, le déracinement sont autant de vecteurs de violence, la dépossession coloniale étant ressentie comme un viol<sup>4</sup>. À cette expropriation des terres se combine la dépossession de soi par acculturation : l'assimilation au modèle français, dominant, est exigée, ce qui implique une distance par rapport à la langue maternelle, avec la culture des pères, la religion des ancêtres<sup>5</sup>. La violence naît donc également de la sensation de mutilation identitaire

2. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance à l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 7 et pp. 38-39. Voir *Assia Djébar, nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve et Larose, 2005.

3. Sylvie Dallet, *Guerres révolutionnaires*, L'Harmattan, 1984, p. 147.

4. Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Puf, Coll. « Que sais-je ? », 1958 et (avec A. Sayad), *Le Déracinement*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

5. Benjamin Stora, *Algérie, formation d'une nation*, Les Colonnes d'Hercule, Atlantica, 1998, pp. 13-14 : « dépossession ».

créant un trouble difficile à verbaliser, et qui implique la langue, la culture, la religion<sup>6</sup>.

Cette acculturation est représentée par Messaoud Benyoucef selon une métaphore littéraire qui a trait au souvenir scolaire d'un livre d'histoire du cours moyen première année, dans un village de l'Algérie colonisée. L'écrivain convoque la page de gauche de l'ouvrage, « belle page » qui « porte le titre générique d'histoire de la France, où s'exposent les grands événements de la France métropolitaine », illustrés d'une « iconographie naïvement outrancière et centrée sur un personnage emblématique » : Vercingétorix, Clovis, Saint-Louis, Jeanne d'Arc. Les grands épisodes fondateurs figurent à dessein une identité nationale glorieuse. À cette page d'histoire de la France est offerte en miroir la page de gauche, intitulée quant à elle « Passé de l'Afrique du Nord », et « censée en faire autant pour cette entité vague qu'était l'Afrique du Nord ». Des décennies après, ne restent en mémoire, de cette page « Passé », que deux dessins : « celui de la mort de Baba Aroudj par la main des Espagnols, et celui de la reddition de l'émir Abdelkader au duc d'Aumale ». Et l'écrivain de commenter :

Voilà donc ce que me disait depuis longtemps ce livre d'histoire et que je n'entendais pas car le moment n'était pas encore arrivé de l'écoute de ce qui nous avait manqué jusqu'ici : la production de notre histoire, c'est-à-dire le bricolage, l'invention d'une identité collective, tâche que ceux qui avaient déclenché la guerre d'indépendance n'ont pas assumée, parce qu'entièrement investis dans une autre tâche, celle de l'exercice du commandement sur une société à laquelle ils étaient condamnés à demeurer extérieurs, incapables qu'ils ont été jusque-là de voir en elle autre chose que « la sphère extérieure de leur liberté » comme dirait Hegel, c'est-à-dire l'objet sur lequel s'exerce leur pouvoir et chargé de leur rendre l'image de leur pouvoir.<sup>7</sup>

Ainsi, ce sont bien d'abord les marges de l'histoire qu'évoque Messaoud Benyoucef comme l'espace de constitution du roman algérien, marges du livre d'histoire dont la belle page est consacrée à l'Occident, pendant que l'histoire autochtone s'écrit dans la fausse page, – marge ou interstice du texte –, marges tout à la fois du réel, de la société et de la littérature. L'œuvre algérienne se donne pour

6. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspero, 1961.

7. Messaoud Benyoucef, « Leçon d'un livre d'histoire », in Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux, éd.s., *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2005, pp. 17-19.

mission d'explorer les espaces limites de la société ou des sujets, franges de misère, de silence et d'ombre, alors même que l'histoire et la langue ont été imposées par l'occupant. La marge du livre, en son sens matériel, est dès lors l'espace paradoxal assigné à cette écriture.

Mais si l'œuvre algérienne habite l'espace ouvert d'un dialogue contestataire, au gré des accidents des conquêtes et des colonisations, elle ne saurait se vouer à la quête d'une origine, – langue, culture, identité – qu'il s'agirait de réinvestir en gommant l'entre-deux de la colonisation. Étudiant le Maghreb en sociologue, Pierre Bourdieu a souligné le clivage d'un territoire constitué d'aires culturelles qui s'entrelacent, et sur lequel les identités se constituent dans la différence, en référence à des modèles étrangers :

Les auteurs arabes rapportent que le calife Omar aimait à dire, en jouant sur la racine *frq*, qui en arabe signifie division : L'Afrique (du Nord), c'est le fractionnement !<sup>8</sup>

Dans l'œuvre de Kateb Yacine, la marginalité s'origine bien en deçà du déracinement historique. L'espace même de la tradition est déconstruit par le paradoxe du non-lieu : ainsi les « fondateurs », ante-islamiques, païens auquel Kateb se réfère, ces hérétiques, « fous du désert, de la mer et de la forêt », sont-ils représentés comme une « fraction rebelle, irréductible en ses replis et jusqu'à la racine »<sup>9</sup>. Nomades plus que sédentaires, les ancêtres sont eux-mêmes des clandestins rebelles, habitent la marge et ses contrées utopiques. À propos du fondateur, Kateb évoque le « subtil héritage de ses dettes » et son « royaume hypothétique »<sup>10</sup>. Pour le créateur, la « fiction réalisée » ne peut être qu'une « Atlantide sortie d'un désert utopique »<sup>11</sup>.

D'ailleurs notre cité pourrait bien être originale à ce prix : être édifée sans plan, ce qui impose, soit dit en passant, un surcroît de méthode, un adieu déchirant aux fantômes de la tribu.<sup>12</sup>

8. Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, op. cit., p. 5.

9. Kateb Yacine, *Une Étoile de sang noir*, in *Révolution africaine*, 8 février 1964.

10. Kateb Yacine, *Le Fondateur*, in *Lettres Nouvelles*, juillet-août 1956. Repris dans *Le Polygone étoilé*, Paris, Éditions du Seuil, (1966), 1997, p. 17.

11. Kateb Yacine, *Une Étoile de sang noir*, in *Révolution africaine*, 8 février 1964. Repris dans *Le Polygone étoilé*, op. cit., p. 11.

12. Kateb Yacine, *Les Fondateurs*, p. 1651. Pour l'analyse de ce texte, voir Jacqueline Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française, II, Le Cas Kateb Yacine*, Publisud, 1986, pp. 424-425.

C'est la marginalité originelle de l'écriture que conte Assia Djebar au travers du mythe de Tin Hinan, la princesse du désert, vouée à la conservation d'une langue hors du temps, en deçà de la langue, «une avant-langue, ou plutôt un amont obscur de la langue»<sup>13</sup>. Elle a partie liée avec l'histoire de l'alphabet «tiffinagh» des Touaregs. Dans *Vaste est la prison* est ainsi rapportée l'histoire de cette princesse fugitive, ancêtre des Touaregs, qui emporte avec elle dans le désert l'alphabet archaïque pour le sauver de la destruction :

Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage : [...] notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque [...] est bien legs de femme au plus profond du désert.

Tin Hinan ensevelie dans le ventre de l'Afrique.<sup>14</sup>

Cité ou alphabet introuvable, la marge apparaît dans l'œuvre des romanciers du Maghreb comme un paradigme : écriture à côté des modèles dominants, expression de mondes juxtaposés mais irréductibles, la marge est en cela l'espace de la profondeur plus que de l'à-côté, aussi inaccessible que Babel. Assia Djebar use de la métaphore de l'archéologie pour dire le travail d'une écriture marginale qui se voue à l'exploration et à l'exhumation. En signe de marginalité, la graphie s'inverse en des images poétiques de «biffure» :

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique...<sup>15</sup>

## L'entre-genres, ou les mauvais genres de la marge

Située donc dans les interstices de l'histoire, la littérature maghrébine de langue française, habitée par la référence à la littérature dominante, exprime également sa dissidence au travers de recherches formelles dont on peut dire qu'elles relèvent de la volonté de «tuer le père colonial», en particulier par la transgression des frontières entre les genres qui balisent la littérature française.

13. Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 25.

14. Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 164.

15. Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, Paris Albin Michel, 1995, p. 58.

On a souvent analysé la porosité des genres dans l'œuvre de Kateb Yacine, entre la poésie, «révolution à l'état nu», le théâtre et le roman. *Nedjma* a été qualifié par Jacqueline Arnaud de «roman poème»<sup>16</sup>. Charles Bonn a rappelé à quel point il semblait nécessaire à Kateb d'«en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se confond»<sup>17</sup>. Dans «Théâtralités de *Nedjma*», Catherine Brun appréhende *Nedjma* comme un roman «dramatisé, oralisé, aimanté par le théâtre»<sup>18</sup>. Mais Kateb porte simultanément dans son œuvre la contestation même d'un genre dramatique qui, tel qu'il est fixé par la tradition, est «aliéné», et qu'il s'agit de se réapproprier :

Dans la société coloniale, tout est représentation, appropriation et détournement des symboles. Kateb conçoit donc *Nedjma* comme un cheval de Troie qui met en crise les théâtralités crispées, tout en faisant lever les images et circuler une parole libérée de toute entrave. Contre les clichés, l'imaginaire ; contre la bi-partition protagonistes – chœur, acteurs – spectateurs, les vases communicants, la parole des uns reprenant celle des autres, les spectateurs devenant objets de regard, les observés se faisant observateurs. Kateb déploie dans son roman les théâtralités possibles, il les effeuille, comme pour inventer le théâtre de l'avenir.<sup>19</sup>

Dans l'œuvre de Mohammed Dib, on perçoit également une déambulation significative d'un genre à un autre, une «expérimentation» de techniques narratives pour inventer des formes propres. Le travail de déconstruction à l'œuvre dans *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage* n'a cessé de contester les catégories rationnelles de la représentation afin d'élaborer un autre fonctionnement du texte littéraire fondé sur une exploration polysémique. On se souvient qu'en 1947, Mohammed Dib écrivit un article sur la *short-story* intitulé «La nouvelle yankee», où il exprima sa propre conception en regard de celle des maîtres américains, à distance précisément du modèle romanesque colonial :

16. Jacqueline Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française, II, op. cit.*

17. Kateb Yacine, Interview sur la tragédie, *L'Action*, n° 146, Tunis, 28 avril 1958 ; cité in Charles Bonn, *Kateb Yacine, Nedjma*, Puf, Coll. «Études littéraires», 1990, p. 15.

18. Catherine Brun, «Théâtralités de *Nedjma*», Journée d'études Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris VII. Publié sur *Fabula* le 18 février 2009.

19. *Ibid.*

Une *short-story* ne contient pas une intrigue ; l'action, quand il y en a, est limitée à l'excès, est traitée de manière lapidaire. C'est en réalité une progression de sensations papillotantes, pensées libérées, qui se disposent en un hasard rigoureux, aussi solidement, et bien plus que le raisonnement logique.<sup>20</sup>

Cette conception des glissements dans le mode onirique annonce l'exploration romanesque, les espaces symboliques et les jeux temporels, la prégnance du mode allégorique, l'imbrication du rêve et de la réalité qui présideront à l'élaboration de l'œuvre romanesque de Dib.

Une dissidence comparable est perceptible dans l'écriture d'Assia Djebar, qui s'approche des subtilités de l'œuvre musicale – chant, fugue, nouba, quatuor, autant de variations encore modulées sur le mode mineur : voix, murmures, chuchotements, conciliabules, *Tzarl'rit*. *L'Amour la fantasia* constitue dans l'œuvre de la romancière un point d'articulation essentiel, à partir duquel se formule une théorie poétique du métissage. Le roman procède d'un complexe entrelacement de narrations, au départ hétérogènes, dont la multiplicité s'amplifie progressivement :

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre.

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction.<sup>21</sup>

Roman, composition musicale, autobiographie, histoire, enfin, au sens des *Historia* antiques dont la tradition est établie depuis la *Poétique* d'Aristote, *L'Amour la fantasia* constitue une forme particulière, sorte d'*hapax* générique que Mireille Calle-Gruber appréhende comme un « (mé)tissage » agaçant la forme « selon des subtilités arachnéennes qui l'apparentent à l'arabesque »<sup>22</sup>. Cette pratique du « croisement » situe ainsi la romancière dans la marge de l'entre-deux – entre-deux-pays, entre-deux-cultures, entre-deux-langues. Assia Djebar exprime cette écriture *trans* comme celle d'une transhumance, rappelant par là le nomadisme originel de l'écriture du Maghreb :

20. Mohammed Dib, « La nouvelle yankee », *Forge*, n° 5-6, octobre-novembre 1947.

21. *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, pp. 302-304.

22. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance à l'écriture*, *op. cit.*, p. 43.

Je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable.<sup>23</sup>

## Territoires de langues

On se rappelle l'héritage problématique mentionné au seuil de *L'Amour la fantasia* : l'histoire, inscrite dans le registre autobiographique, d'une « fillette arabe », à l'aube de son entrée à l'école française, guidée par son père instituteur, Tahar Imalhayène, en 1940, dans un village du Sahel algérien. Cette scène primitive, également fixée par une photographie décrite sous forme d'*ekphrasis* dans *Vaste est la prison*, matérialise le testament du père, dont la langue française est l'héritage paradoxal<sup>24</sup>. Se trouvent scellées les forces contradictoires qui travaillent la narration d'Assia Djebar autour de la « langue de France », la langue de l'école, dont le père est l'intercesseur. Car la langue transmise en héritage est bien évidemment aussi la « langue des envahisseurs et des soldats, langue du combat et des corps à corps virils, en somme langue du sang »<sup>25</sup>. Faisant retour en un ultime « mouvement » avant le « final », sur le don du père, la narratrice de *L'Amour la fantasia* s'affronte à la « langue adverse »<sup>26</sup>, « tunique de Nessus » qui brûle la peau :

La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...<sup>27</sup>

Pour l'« héritière de ce legs ensanglanté », le corps à corps historique se prolonge dans une écriture « se fragmentant sans cesse dans l'entre-deux »<sup>28</sup> : « Dans ce retournement, l'écriture fait ressac »<sup>29</sup>. C'est au sein de la langue – et de l'écriture – que se noue le conflit et se rejoue l'histoire, la « mise à nu » de la langue française mimant la « mise à sac du siècle précédent » : dans l'écriture en français reviennent « en écho les clameurs des ancêtres désarçonnés

23. *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 93.

24. « De la narratrice dans la nuit française », *Vaste est la prison*, op. cit., pp. 270-271.

25. « Anamnèse... », in *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., pp. 148-149.

26. *Ibid.*

27. *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 243.

28. *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 190.

29. *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 241.

lors des combats oubliés ; et les hymnes des pleureuses, le thrène des spectatrices de la mort les accompagnent»<sup>30</sup>. La langue paternelle, habitée par la présence de l'ennemi intime, hantée par la mémoire d'une histoire violente, est travaillée par une sourde dissidence.

L'écriture de l'ancien colonisateur est devenue celle de la pensée, mais la souffrance, l'amour, les sentiments, la prière se disent en arabe. La marge peut alors se définir dans l'écriture comme l'interstice conflictuel entre les langues :

Toujours entre deux langues, affirme la romancière, se profilent la perte, l'absence et quelquefois même l'oubli de cette perte [...] : ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent [...].<sup>31</sup>

L'expression d'Assia Djebar n'est pas seulement celle de la diglossie. Dans sa texture polyglotte, elle traduit, au sens littéral, une marginalité irréductible. La « langue de souche », le berbère, langue non parlée mais dont « la scansion est toujours présente », est selon la romancière la langue de « l'irréductibilité », la forme même qui dit « non », un « non » de résistance, non intérieur à l'oppression qui est bien celui de la marginalité<sup>32</sup>. L'écriture de la marge relève dès lors de l'instinct de conservation, du combat contre l'effacement, la disparition, dont le travail est souterrain.

Et si la langue dominatrice est masculine, l'espace occulté, opprimé, silencieux, est aussi l'espace du féminin, la marge sociale étant par ailleurs le gynécée : l'œuvre se vouera alors à l'écoute, « hors champ, hors la lettre », de « ces voix féminines retenues dans l'autre langue, voix de fureur et de douceur, barbares et gutturales, intimes, celles des lieux féminins de l'enfance », voix « toujours, naturellement, hors français, donc semblant ensauvagées, en tout cas, rebelles », voix « analphabètes »<sup>33</sup>. La marge, hors lieu de

30. *Ibid.*, p. 178.

31. « L'entre-deux-langues et l'alphabet perdu », in *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 34.

32. Assia Djebar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, Discours de réception du Prix des Éditeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix de l'année 2000.

33. *Ibid.*

l'écriture, peut dès lors se définir comme l'espace voué à ces voix analphabètes.

Dans l'œuvre de Kateb Yacine, l'évocation de la langue opprimée révèle une figuration comparable : elle oppose le dehors et l'exil intérieur, l'exposition et l'intimité, l'institutrice et la figure de la mère, aliénée : on se rappelle que la figure de la mère folle, depuis l'emprisonnement de son fils, en 1945, hante tragiquement l'œuvre de l'écrivain. C'est ainsi que l'écriture de la marge est une écriture de l'aliénation, au sens propre : de la folie.

Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés !<sup>34</sup>

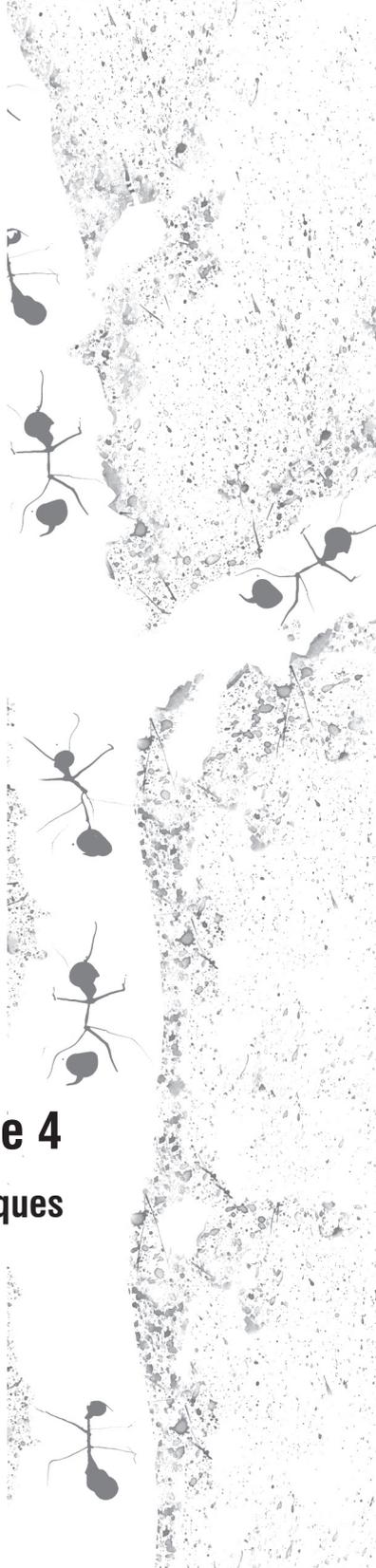
La marge peut être définie comme le lieu oxymorique de l'étrange et du familier, du dedans et du dehors, de l'intimité et de l'exposition, de « l'ancrage et de la navigation », dont l'écriture aurait pu, affirme Assia Djebar en se référant à Deleuze, « signifier historiquement (son) exterritorialité, mais qui devient pourtant peu à peu (son) seul véritable territoire »<sup>35</sup>. De la langue de l'Ancien Empire, la romancière affirme qu'elle « camp(e) plutôt sur ses marges »<sup>36</sup>. Se démarquant de tout cloisonnement générique restrictif, ce territoire de langue ne peut être défini que par son ambivalence et ses tensions : dans toute l'œuvre de Kateb Yacine, la langue française demeure la « gueule du loup »<sup>37</sup>, espace polyphonique de la transgression, de l'entre-deux, de l'exhumation des paroles aliénées, lieu interstitiel de l'exil intérieur.

34. Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit., pp. 181-182.

35. *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., pp. 45-46.

36. Assia Djebar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, op. cit.

37. Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit., pp. 181-182.



## **Partie 4**

**Minorations non romanesques**

## Accords mineurs et accords majeurs chez Nietzsche : la voix de « Zarathoustra »

Serge BOTET

Même si cela est sans doute moins de mise dans le paysage philosophique actuel dominé par le personnage du philosophe essayiste surmédiatisé, souvent adulateur du pouvoir et adulé par lui, la philosophie se signale par une hétérodoxie qui est en quelque sorte inhérente à sa nature même. À l'instar du cynique Diogène, nombre de philosophes vécurent en marge et à l'écart des cénacles établis et des écoles, souvent en butte aux mœurs, aux institutions et au pouvoir de leur temps. Avant d'être réhabilité au point de devenir icône incontournable, référence majeure de la philosophie occidentale, Socrate eut le triste honneur d'inaugurer la tradition du philosophe subversif, sacrifié sur l'autel de la morale offensée. Mais il est plus près de nous un penseur dont on hésite à dire qu'il était allemand tant il se défendait de l'être, un penseur qui – à la fois par sa biographie et par son œuvre – se situe indéniablement dans la « marge ». Nous voulons parler de Friedrich Nietzsche.

Si la pensée de Nietzsche a depuis bien sûr regagné le *mainstream*, si son œuvre occupe aujourd'hui de façon toujours plus affirmée un territoire incontesté dans la sphère philosophique, il est certain également que cette pensée fut « déterritorialisée » et « minorée »<sup>1</sup> de diverses manières. Que ce soit de façon contrainte ou délibérée, que ce soit au niveau de sa production (incluant même

---

1. Pour ces notions, cf. Gilles Deleuze, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, pp 29-50.

le parcours biographique de son auteur) ou de sa réception, au plan du contenu doctrinal et de la ou des formes véhiculant ce contenu, la philosophie de Nietzsche se trouva presque toujours – au moins momentanément – «privée de territoire», vouée à jouer temporairement un rôle mineur. Dans ce qui suit, nous souhaitons montrer que cette «déterritorialisation» a pour pendant une «reterritorialisation», ce mouvement de décentrage-recentrage étant même, dans le cas de Nietzsche, une caractéristique majeure de son parcours et de sa pensée, ainsi qu'une clé de lecture essentielle de son œuvre.

Sans prétendre à l'exhaustivité, en nous appuyant sur plusieurs écrits de Nietzsche, mais en nous basant plus spécifiquement (en particulier pour les analyses de détail) sur le *Zarathoustra*, que Nietzsche considérait comme son *opus magnum* philosophique, nous articulerons la problématique en quatre volets illustrant de plusieurs façons le schéma binaire «déterritorialisation»/«reterritorialisation». Nous aborderons successivement

- 1) les aspects biographiques,
- 2) la réception générale de l'œuvre,
- 3) la «littérarité» de l'œuvre de Nietzsche,
- et 4) les caractéristiques communicationnelles du *Zarathoustra*.

## Aspects biographiques

Nietzsche est aujourd'hui certes une icône incontournable de la philosophie mondiale, mais cela ne saurait faire oublier le parcours ardu qui précède cette consécration. On lit presque avec commisération les comptes rendus douloureusement détaillés de sa situation financière, qu'il faisait régulièrement parvenir à sa famille depuis les pensions indigentes où il séjournait. Jusqu'au dernier jour de sa vie lucide, alors même que sa notoriété commençait à grandir, Nietzsche était empêtré dans des problèmes pécuniaires empoisonnant son existence.

Nietzsche fut donc d'abord – au sens presque littéral du terme – contraint de se tenir à l'écart des cercles philosophiques influents, une mise au ban de la vie intellectuelle de son temps qu'il doit avant tout aux Allemands, à ces frères de langue et de culture, qui n'ont eu de cesse de l'exclure de cette culture. Les éditeurs comme les lecteurs ont commencé par ignorer Nietzsche, qui fut aussi, de son propre aveu, régulièrement méprisé par ses «pairs» philosophes et oublié par ses amis :

Bien que j'aie [...] publié environ quinze ouvrages (parmi lesquels un livre exceptionnel, le *Zarathoustra*) – on n'a à ce jour en Allemagne daigné consacrer à aucun de mes livres la moindre recension digne de ce nom. On emploie me concernant les termes d'« excentrique », « pathologique », « psychiatrique » [...] »<sup>2</sup>.

Dans le même sens, il écrivait quelques mois plus tard à Malwida von Meysenburg : « On me traite dans ma propre patrie comme quelqu'un qui devrait être interné... »<sup>3</sup>. Il semble donc que l'Allemagne contemporaine de Nietzsche ait effectivement voulu le neutraliser, reléguer impitoyablement dans la « marge » à la fois l'homme et le philosophe.

Toutes choses qui n'excluent pas d'ailleurs que cette désaffection fût réciproque. Certes, les Allemands n'épargnèrent pas Nietzsche, mais lui, de son côté, ne se priva guère de stigmatiser sa patrie, allant jusqu'à taxer les Allemands d'« engeance détestable »<sup>4</sup>, prenant ses distances vis-à-vis de son pays natal au point même de s'attribuer des racines aristocratiques polonaises, qui n'ont d'ailleurs jamais été clairement attestées.

L'ensemble du parcours de Nietzsche – sur le plan intellectuel et humain – est indissociable de ce mouvement d'éloignement et de marginalisation, de « déterritorialisation » au sens premier du terme. « Déterritorialisation » annonçant, conditionnant même la « reterritorialisation » que l'on sait. Jeune professeur de vingt-six ans, titulaire d'une chaire à l'université de Bâle, Nietzsche semble promis à une brillante carrière. Mais ce n'est qu'après avoir démissionné (après dix années d'exercice) pour mener une existence bohème sous des cieux méditerranéens, bien loin de l'Allemagne, que Nietzsche trouvera véritablement sa voie. C'est dans l'exil et dans la marge que sa pensée s'épanouira et qu'il délaissera la mue du philologue pour devenir un authentique philosophe. À l'opposé d'un Goethe qui fut lui aussi attiré – à l'âge mûr – par le sud et l'Italie, Nietzsche n'est pas le fils prodigue qui revint au bercail pour y laisser mûrir les fruits collectés lors de ses périples. Le simple fait de penser à l'Allemagne, à l'esprit allemand (qu'il comparait à une « indigestion »<sup>5</sup>) suffisait à tarir son inspiration.

2. « Lettre à Reinhart von Seylitz » (12 février 1888), *Werke in drei Bänden*, hrsg von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München, 1960, III, p. 1276.

3. « Lettre à Malwida von Meysenburg » (fin juillet 1888), *ibid.*, p. 1304.

4. « Lettre à Meta von Salis » (29 décembre 1888), *ibid.*, p. 1348.

5. *Ecce homo*, *ibid.*, II, p. 1083.

Mieux : la marge et l'exil furent pour Nietzsche la condition *sine qua non* de la création. Zarathoustra est un personnage on ne peut moins « germanique », *Zarathoustra* est une œuvre « étrangère », enfantée loin de l'Allemagne. Toutes les œuvres publiées durant l'année de grâce 1888 sont méditerranéennes<sup>6</sup>. Que Nietzsche eût été éloigné de l'ingrate patrie à son corps défendant ou qu'il s'en fût éloigné de son propre chef, il reste que son inspiration prospéra toujours ailleurs, à l'écart du sol natal et de sa culture : « Aussi loin que l'Allemagne s'étend, la culture dépérit », écrira Nietzsche jetant un regard rétrospectif et lucide sur son œuvre à la fin de sa vie<sup>7</sup>. C'est en contrepoint de cette déchéance dénoncée, dans ce contexte d'exclusion, que grandit et s'aiguïsa sa pensée.

Cette première « déterritorialisation », géographique et culturelle, qui touche l'homme et le créateur, prépare et annonce peut-être toutes les autres : Nietzsche avait en quelque sorte dès le départ à la fois un manque vital à combler et un désaveu à compenser. Mais par cette forclusion à la fois contrainte et volontaire, lui fut donnée la possibilité providentielle de porter un regard extérieur sur lui-même et sur le monde. Nietzsche regarde depuis l'Italie sa « germanité » flouée et reniée, de la même façon qu'il regardait la santé depuis les affres de la maladie qui toujours le talonna. Nietzsche est d'emblée « hors de chez soi » et c'est à partir de cette absence qu'il construit un nouveau territoire qu'on pourrait paradoxalement qualifier de territoire de « nulle part », un territoire où tout se retire et se relativise, où sont en quelque sorte préfigurés les masques sans cesse revêtus par le philosophe, le perspectivisme qui reconduit dans la mouvance du devenir les valeurs, les repères, et en premier lieu Dieu et les « outres-mondes », dépositaires de tous les oripeaux métaphysiques dont Nietzsche se fit le pourfendeur..

## La réception générale de l'œuvre

Mais les rapports problématiques de Nietzsche avec l'Allemagne ont aussi influencé la réception philosophique de son œuvre en général. Il fut certes reconnu et apprécié à l'étranger, par exemple en

6. *Le cas Wagner, Le crépuscule des idoles, L'Antéchrist, Nietzsche contre Wagner et Ecce homo*, en passant par les années 1886 et 1887 où il écrit *Par delà le bien et le mal, La généalogie de la morale et Le gai savoir*, cette période éminemment féconde est méditerranéenne et avant tout italienne, en partie française aussi (séjours réguliers à Nice jusqu'au début de 1888).

7. *Ecce homo, ibid.*, I, p. 1091.

France où il connut au début du XX<sup>e</sup> siècle une certaine « vogue » ; mais cette apparente consécration dissimule une discrimination persistante de la part de l'*establishment* philosophique. En tous lieux, les pairs tardèrent à l'adouer. Ce n'est que dans l'entre-deux-guerres qu'un Löwith et un Jaspers<sup>8</sup> lui accordèrent enfin l'attention qu'il méritait. Plus tard, au début des années 1960, Heidegger lui consacra un écrit<sup>9</sup> qui contribua peut-être à lui conférer la stature philosophique qui est la sienne aujourd'hui. Ce faisant, Heidegger fit de Nietzsche le dernier représentant d'une métaphysique qu'il entendait lui-même remettre radicalement en question. On pourrait presque dire que Heidegger, tout en réhabilitant et en légitimant Nietzsche sur le plan philosophique, confisqua en quelque sorte son projet pour son propre bénéfice. Nietzsche fut rangé malgré lui dans les rangs des gardiens de la tradition métaphysique qu'il avait sa vie durant honnie et combattue. On ne connaît que trop sa haine à l'endroit de Socrate et de Platon, pères fondateurs de cette tradition ; c'est peut-être surtout dans les reliquaires poussiéreux de la métaphysique que la célèbre « philosophie à coups de marteau » exerce sa fureur destructrice. Faire, comme le fit Heidegger, de la philosophie de Nietzsche un trophée supplémentaire, le dernier et le plus beau fleuron même de ce reliquaire, est sans doute – en même temps qu'un hommage sans précédent – la pire injustice qui pouvait être faite à son auteur. Par une triste ironie du sort, c'est quand il fut en passe de devenir un véritable philosophe, quand il trouva enfin droit de cité sur le territoire philosophique, que sa philosophie connut la plus insidieuse des « déterritorialisations », en l'occurrence une « déterritorialisation » inverse de celles que l'on entend habituellement, puisqu'on replaçait docilement Nietzsche en position privilégiée sur les terres même qu'il s'était évertué à quitter. Nietzsche, l'iconoclaste, passait docilement la toge du philosophe « rangé ». Heidegger laissait de lui l'image quelque peu pathétique d'un penseur partiellement reconnu certes, mais aussi partiellement trahi ; la philosophie de Nietzsche ne trouvait un territoire en philosophie qu'au prix de la perte d'un autre.

Ne nous méprenons pas : « déterritorialisé », dévoyé, Nietzsche le sera par bien d'autres que Heidegger. Dans les années 1970, un Derrida – souhaitant lui aussi d'une certaine façon introniser

8. Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1978 ; Karl Jaspers, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seiner Philosophie*, Berlin, New York, De Gruyter, 1974.

9. *Nietzsche*, Pfullingen, Niemeyer, 1961.

Nietzsche en philosophie – rendra sa pensée presque insipide en la diluant aux grandes eaux du déconstructivisme ; réduit à un jeu gratuit de différences du signifiant, le vitalisme nietzschéen devenait désespérément exsangue. Mais bien avant Derrida ou Heidegger, Nietzsche avait été trahi de bien pire manière : à l’initiative de sa propre sœur Elisabeth, ses idées, récupérées et dévoyées, furent, on le sait, vendues aux propagandistes du national-socialisme. Une gloire teintée d’opprobre que Nietzsche – ennemi juré de tout antisémitisme – eût à coup sûr reniée avec la plus grande véhémence. Bref, nombreux sont ceux qui se réclament (et se réclament encore) de Nietzsche, se servant de lui comme alibi pour professer des thèses plus ou moins douteuses, sans rapport avec sa philosophie, voire en contradiction criante avec elle. Toutes ces « déterritorialisations » thématiques que la pensée de Nietzsche a subies ont dans une certaine mesure servi à le faire connaître, souvent d’ailleurs de façon négative, mais elles ont aussi contribué soit à déformer (Heidegger), soit à dissoudre (Derrida), soit à trahir radicalement sa pensée et à l’instrumentaliser à un point extrême (idéologie national-socialiste). Dans une veine proche, on pourrait évoquer la trivialisation rampante dont fait l’objet l’œuvre de Nietzsche ; ses aphorismes mal cités et mal compris, arrachés à leur contexte, font le bonheur de rhéteurs médiatiques friands de grandiloquence et de formules, de piètres essayistes en mal de références doctes, ou émaillent les conversations de café du commerce. Inutile de dire que Nietzsche aurait certainement tout fait pour éviter cette vulgate. Réduite et rabaissée au rang d’*item* à la mode censé agrémenter à peu près tous les discours à vocation ou à ambition intellectuelle et culturelle, la pensée de Nietzsche est « déterritorialisée » dans la mesure exacte où elle prolifère et s’échange – dans un conditionnement standard – sur tous les territoires... Hormis justement peut-être, jusqu’à une époque relativement récente, sur le territoire qui est le sien et que son auteur a toujours revendiqué : la philosophie.

C’est donc à contre-courant de ces diverses tendances, délétères et parfois dangereuses, souvent subversives et flagorneuses, que la philosophie de Nietzsche a dû et doit encore chercher son territoire vrai. Concernant le domaine proprement philosophique, empressons-nous d’ajouter que malgré le témoignage d’allégeance de Heidegger (au demeurant entachée du malentendu précédemment évoqué), on a continué à regarder Nietzsche avec une circonspection, voire une condescendance à peine dissimulées. Y compris en France, pays dont l’*intelligentsia* fut pourtant toujours bien disposée à l’égard de

son œuvre, on hésita longtemps à voir en lui un véritable philosophe. Il fallut attendre les années soixante pour que Nietzsche trouve – en particulier sous l’instigation de Gilles Deleuze<sup>10</sup> – « droit de cité dans les séminaires de philosophie »<sup>11</sup>. Même évolution en Allemagne : ce n’est qu’à une époque relativement proche que le *Nietzsche-Archiv*, la réédition complète des œuvres par Colli/Montinari, ou encore l’activité éditoriale soutenue des *Nietzsche-Studien* fournirent – et fournissent – des instruments et des forums où le débat philosophique « sérieux » autour de Nietzsche a pu et peut s’épanouir.

Le recentrage a donc bien lieu malgré tout. Autant l’œuvre de Nietzsche a pu être – et est encore trop souvent – pillée et dénaturée, autant l’effort fait pour lui rendre ce qui lui appartient semble aujourd’hui bien engagé. De façon providentielle, la « déterritorialisation » forcenée menée autour de son œuvre, qui fut littéralement dépecée et jetée en pâture à tous les faussaires, semble avoir suscité une volonté tout aussi farouche de repositionner Nietzsche à sa juste place. Dans une « Lettre à Karl Fuchs » du 14 décembre 1887, le philosophe écrit : « En Allemagne, on se plaint amèrement de mon “excentricité”. Mais comme on ne sait pas où se trouve mon centre, on aura du mal à dire véritablement où et quand j’ai jusque-là fait preuve d’excentricité »<sup>12</sup>. C’est bien le « centre » de Nietzsche et de son œuvre que l’on quête désormais effectivement et qu’il faut continuer à quêter après toutes ces errances.

## La « littérarité » de l’œuvre de Nietzsche

Déplaçant l’attention sur le contenu de l’œuvre, il faut à présent évoquer une autre forme de « déterritorialisation » (on pourrait dire aussi de « polyterritorialisation ») – assortie en l’occurrence d’une « minoration » (tout au moins en apparence) – que Nietzsche induisit lui-même par nombre de ses écrits, notamment le *Zarathoustra* ; nous voulons parler du côté ambivalent de son œuvre qui fut longtemps revendiquée autant par la littérature que par la philosophie.

S’il fut auteur de traités relativement sobres (comme la *Généalogie de la morale* ou *Par-delà le Bien et le Mal*), qui

10. Sarah Kofmann, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.

11. *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Union générale d’éditions, 1979, p. 7.

12. *Werke in drei Bänden*, III, *op. cit.*, p. 1273.

pouvaient affirmer d'emblée leur appartenance au domaine philosophique, on sait que Nietzsche produisit aussi nombre d'écrits plus difficilement classables *a priori*. Les *Dithyrambes à Dionysos*, les chants de *Zarathoustra* (que Nietzsche, rappelons-le, considérait comme son œuvre philosophique majeure) sont du lyrisme à l'état pur. Pareillement, Nietzsche porta à son plus haut degré de perfection l'aphorisme (par exemple dans le *Gai savoir*), un art que les écrivains et les poètes affectionnent autant que les philosophes, un art cultivé par Musil comme par Lichtenberg, ou encore par Novalis qui fut conjointement poète et penseur. Philologue à ses débuts, Nietzsche – qui fut entre temps aussi l'inventeur du Dithyrambe – termina son parcours en se faisant autobiographe et auteur de confessions dans *Ecce homo*. Sans oublier bien sûr qu'il fut aussi un maître de la métaphore. Bref, Nietzsche est littéralement encerclé par la littérature; la littérarité de son œuvre est indéniable et omniprésente.

Nous nous interrogerons donc plus précisément sur la prétendue «déterritorialisation» causée par cette littérarité. Jusqu'à quel point cette «déterritorialisation» correspond-elle à une «minoration» au sens de Gilles Deleuze, induisant la double discrimination dont fut victime Nietzsche de la part des philosophes, mais aussi de la part des littéraires? Nietzsche est-il simplement «dilettante» dans les deux camps, ou la double «déterritorialisation» et la double «minoration» «reterritorialisation» et une «majoration» de l'œuvre philosophique? Nous tenterons de répondre à cette question en focalisant sur deux aspects de la littérarité de l'œuvre nietzschéenne: la «métaphoricité» et la «narrativité» (dans *Zarathoustra*). Nous compléterons par un examen de détail de cette «narrativité», dont nous étudierons les aspects énonciatifs.

### *La «métaphoricité»*

On sait déjà comment Nietzsche, grand créateur de métaphores, inverse la hiérarchie concept/métaphore scellée – entre autres – par le cartésianisme et le kantisme: «C'est en chevauchant toutes les métaphores que tu chevauches vers toutes les vérités», proclame Zarathoustra, sanctionnant par cette belle métaphore équestre la supériorité de la métaphore sur le concept, et bousculant du même coup l'ordre deux fois millénaire conférant au concept son primat épistémologique. Le concept n'est qu'une métaphore usée, c'est ce que suggère cette autre métaphore nietzschéenne, numismatique celle-là: «Les vérités [véhiculées par le concept] sont des

métaphores usées qui ont perdu leur force évocatrice, des pièces de monnaie, dont l'effigie s'est effacée, qui ne valent plus que leur poids de métal et n'ont plus cours en tant que pièces»<sup>13</sup>. En taxant le concept de « résidu d'une métaphore »<sup>14</sup> (*Residuum einer Metapher*), affaiblie et galvaudée pour avoir été trop souvent employée et réemployée, Nietzsche le condamne sans appel. Le concept n'est au final qu'un sous-produit de la métaphore, ayant, de surcroît, fièrement oublié son origine métaphorique.

Au concept d'« être », qui possède le plus grand degré de généralité et qui, à force de les surplomber « de trop haut », lamine les différences, Nietzsche oppose la métaphore qu'il qualifie d'« expressive » (*anschaulich*), à savoir celle qui, fraîchement surgie de l'intuition, adhère justement aux différences et aux particularités les plus ténues, retenant dans ses rets les variations les plus infinitésimales du monde environnant. Tout en restant illusion (puisque pour Nietzsche tout n'est qu'illusion, perspective, masque ou reflet), la métaphore a au moins l'avantage d'assumer cette illusion et surtout de la refléter dans toutes ses nuances, là où le concept au contraire s'en abstrait et s'en éloigne. À l'opposé du concept et des concepts qui s'emboîtent comme des poupées russes et décrivent des arborescences pyramidales convergeant vers l'Être, clé de voûte de l'abstraction philosophique perdant de vue son objet à force de s'en distancer, les métaphores défilent « au ras du vécu », s'appelant l'une l'autre dans ce que nous avons qualifié en d'autres lieux de « jeu métaphorique »<sup>15</sup>.

Si Nietzsche a la métaphore si profuse, si l'image poétique jaillit si spontanément sous sa plume, c'est donc aussi pour des raisons hautement philosophiques. La métaphore n'a rien chez lui de la « figure ornementale » décrite par la rhétorique et la stylistique. La littérature induite par la « métaphoricité » n'est en l'espèce ni gratuite, ni « minorante ». En filant ses métaphores, Nietzsche fait conjointement de la philosophie ; mieux : il dépasse sans appel une philosophie encore restrictive car inféodée au seul concept. En somme, la « métaphoricité » de ses textes contribue à élargir et

13. Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, *ibid.*, III, p. 314.

14. *Ibid.*, p. 113.

15. Serge Botet, « L'écriture métaphorique dans le *Zarathoustra* de Nietzsche », *Also sprach Zarathoustra*, ouvrage collectif coordonné par Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Temps, 2000, pp. 207-222. Le « jeu métaphorique » est une sorte de danse dionysiaque où les métaphores surgissent, toujours inédites, inouïes, comme pour figurer « au plus près » le procès imprévisible, jamais finalisé, que constituent la vie et la volonté de puissance.

enrichir – au plan même de l’institution discursive – le paradigme de ce qui peut être considéré comme de la philosophie. Cela même qui semble *a priori* limiter la portée des textes nietzschéens à un «entre-deux» philosophico-littéraire (qui, avouons-le, n’aurait pas grand intérêt!), les plaçant en retrait dans l’un et l’autre domaine, cela même devient un atout philosophique majeur.

### *La «narrativité» (Zarathoustra)*

Mais toujours en liaison avec la «littérarité» de *Zarathoustra*, on a peut-être moins remarqué une autre caractéristique, importante à nos yeux, qui rapprocherait l’œuvre cette fois moins de la poésie, que du roman ou d’autres genres narratifs: il s’agit du fait que *Zarathoustra* est un récit.

Mais précisons au préalable ce que l’on entend par «récit», en l’opposant à ce que l’on entend habituellement par «discours». Selon un auteur comme Benveniste, le discours est subjectif car il se définit avant tout comme l’activité de l’énonciateur qui tient ce discours au moment où il le tient et qu’il assume donc intégralement; le récit (histoire/narration), en revanche, est objectif, puisqu’il se caractérise précisément par l’absence marquée de l’énonciateur, supplanté par un narrateur se tenant en retrait derrière les événements qu’il raconte. Évoquant le récit/histoire, Benveniste écrit: «il n’y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu’ils apparaissent à l’horizon de l’histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes»<sup>16</sup>.

Bien sûr cette opposition entre discours et récit concerne des cas limite, discours et récit s’entremêlant souvent dans les productions langagières concrètes. Il semble pourtant le genre philosophique ait, dès le départ, exclu le récit. Platon, par exemple, opère une dichotomie claire et quasiment fondatrice entre *muthos* et *logos*. L’épopée homérique, dont Platon entend prendre le contre-pied (opposition particulièrement frappante dans le deuxième livre de la *République*<sup>17</sup>), est encore positionnée de façon quasi exclusive du côté du mythe, que Platon stigmatise justement comme mensonge et

16. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, I, 1966, p. 262.

17. Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard NRF, coll. «La Pléiade», 1950, I, pp. 926-935.

illusion<sup>18</sup>. Or le mythe et son prolongement naturel, l'épopée, sont essentiellement des récits, tel le mythe récurrent des origines relatant sous forme de narration un événement fondateur. Bref, le grief principal que Platon fait au mythe est d'être un récit fictionnel : le mythe et l'épopée sont incompatibles avec la recherche de la vérité. Il en va de même pour le récit qui est leur est lié indissociablement, et qui devra donc être éradiqué : « l'hostilité [au mythe] est de principe : chercher le fondement, la raison d'être, exclut que l'on raconte des histoires »<sup>19</sup>, écrit Paul Ricœur à propos de Platon. Il n'est donc guère surprenant que la philosophie, dans sa postérité, se soit rarement montrée très perméable au récit, y compris dans ses formes plus modernes et plus profanes. Comme l'écrit Mircéa Eliade, « le récit épique et le roman, comme les autres genres littéraires, prolongent, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique. Dans les deux cas, il s'agit de [...] relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins fabuleux »<sup>20</sup>. Fable et vérité sont antinomiques dans l'esprit de Platon. Les attributs du récits : une suite d'événements fabuleux se « racontant eux-mêmes » (Benveniste) le vouaient à rester dans le hors champ philosophique.

En somme, tout au long de sa tradition, la philosophie s'est affirmée prioritairement comme « discours » (au sens de Benveniste), pleinement assumé par son énonciateur, par le sujet philosophique souverain, qui garantit en quelque sorte l'authenticité de son propos (de manière patente ou au contraire de manière discrète), cette caractéristique – que l'on pourrait qualifier d'« assumption énonciative » – définissant même la philosophie en tant que genre<sup>21</sup>.

Ainsi une œuvre comme *Zarathoustra* relèverait, comme Nietzsche lui-même l'affirmait, du genre philosophique et donc du discours philosophiquement assumé, mais dans le même temps une

18. Platon qualifie, par exemple, les récits épiques de « Gigantomachies mythologiques » (*ibid.*, p. 928). Ce qui n'exclut pas, bien entendu, que Platon ait lui-même par la suite créé d'autres mythes.

19. Article sur l'interprétation philosophique du mythe dans l'*Encyclopaedia Universalis*, 15, p. 1042.

20. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963, p. 233.

21. C'est ce que suggère également Jacques Derrida dans sa *Grammatologie*, lorsqu'il évoque le statut omnipotent et omniscient de l'instance autorale philosophique, statut qui, selon le même auteur, va d'ailleurs de pair avec le culte inconditionné que la philosophie voue traditionnellement au *signifié*, ces deux facteurs corrélés étant pour Derrida la marque distinctive de tout discours philosophique, définissant même la philosophie comme genre (cf. *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967).

telle œuvre contrevient aux règles fondatrices du discours philosophique institué puisqu'elle est aussi un récit. Pour autant, son allure de récit ne permet pas de « minorer » l'œuvre nietzschéenne en la réduisant à une forme de « sous-philosophie » abâtardie. En faisant intervenir le récit, *Zarathoustra* ne déroge aux exigences du genre philosophique que pour réhabiliter ce qui avait été éradiqué aux origines de la philosophie : le récit, la fiction, le mythe. Si Nietzsche se met en marge du discours philosophique ambiant, s'il sort de son territoire balisé, ce n'est que pour attribuer à la philosophie un nouveau territoire, la positionner encore une fois dans un paradigme plus large dont elle n'aurait jamais dû être extraite.

Le fait que Nietzsche avec son *Zarathoustra* ait voulu – en contrepoint de la tradition – renouer avec le récit et le mythe (les deux choses étant au demeurant indissociables<sup>22</sup>) se reflète d'ailleurs de façon flagrante dans le contenu même de l'œuvre. S'il est permis de reprendre cette formule de Friedrich Schlegel, Nietzsche s'est replongé dans le « chaos des anciens dieux » : « Je vous le dis, il faut avoir encore du chaos en soi », s'écrie Zarathoustra dès le prologue de l'œuvre<sup>23</sup>. On interprètera dans le même sens le culte voué par Nietzsche à Dionysos, le dieu ivre honni des philosophes, et qui vient chez notre philosophe, supplanter Apollon, dieu de l'équilibre et des belles formes, auquel la tradition philosophique avait tacitement fait allégeance. D'une façon générale, si la métaphysique classique élude – et pour cause – les allusions trop insistantes à la mythologie, Nietzsche, lui, en fait un usage immodéré. Le surnaturel foisonne dans son œuvre, précisément dans la mesure où l'« autre » philosophie avait voulu l'évacuer, au même titre que la fiction, le récit et le mythe, toutes choses qui sont, encore une fois, étroitement liées entre elles.

22. Comme l'écrit aussi Mircea Eliade, le mythe raconte nécessairement une histoire, une histoire fondatrice : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (*Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963, p. 16). C'est d'ailleurs là, semble-t-il, ce qui distingue le récit mythique du récit tout court : le mythe est récit des origines, récit fondateur situé in *illo tempore*, dans un temps qui précède le temps historique des hommes, et racontant précisément la naissance de ce temps. En somme, c'est la nature fondatrice du mythe qui semble conditionner son « statut structurel invariant » en tant que narration : le mythe faisant advenir le temps, il se constitue nécessairement comme récit de l'avènement de ce temps. Le temps originaire se fonde pour ainsi dire de manière performative dans une narration de l'origine, elle-même déployée dans le temps qu'elle crée, sans pour autant lui être soumise.

23. APZ, p. 52.

Dans le même esprit, on pourrait évoquer l'image, proche parente de la métaphore, et qui est aussi le propre du mythe, constituant une sorte de creuset d'alchimiste, où s'opèrent toutes les métamorphoses, où se marient tous les contraires. Si le logos des philosophes est monolithe, régenté par les sacro-saints principes d'identité et de non contradiction, l'image, quant à elle, est folle et fantasque, elle ne connaît guère les garde-fous qui balisent habituellement les chemins fréquentés par les philosophes. L'image est syncrétique, mais non synthétique. Et, au même titre que la métaphore, l'image abonde dans l'œuvre de Nietzsche, une œuvre où, comme dans les mythes anciens, se côtoient sans discernement les dieux et les hommes, le virtuel et le réel, le bien et le mal. Toutes les dimensions de l'existant s'enchevêtrent. Le chapitre de *Zarathoustra* intitulé « Les sept sceaux », sous-titré de façon significative: « Le chant du oui et de l'amen », atteste de façon flagrante cette fusion de tous les contraires, orchestrée par une série de métaphores hautement imagées<sup>24</sup>. Le chapitre « La chanson ivre », où se mêlent les antipodes du jour et de la nuit, où midi et minuit se rencontrent, et où la joie et la douleur entrent en collision, offre lui aussi un spectacle étonnamment hétérogène<sup>25</sup>.

En somme tous ces éléments – fiction, narration, mythe, image syncrétique – concourent à convoquer à nouveau ce qui avait été exclu aux origines, précisément pour que la philosophie, dans la plus pure tradition platonicienne, puisse se constituer en tant que genre, comme recherche d'une vérité « une ». Or, pour Nietzsche, la vérité – pour autant qu'elle existe – n'est pas une vérité exclusive qui se pose en s'opposant au reste, mais bien plutôt une vérité inclusive, totalisante, faite de toutes les perspectives, même contradictoires, que l'on peut adopter sur le monde. La « narrativité » du *Zarathoustra* – assortie de tous ses succédanés – ne témoigne pas

24. Si jamais j'ai bu à longs traits au cratère écumeux où se marient tous les arômes et où sont malaxées toutes choses,

Si jamais ma main a mêlé les choses les plus lointaines aux plus proches, le feu à l'esprit, et le plaisir à la douleur, et le pire mal au bien suprême,

Si je suis moi-même ce grain de sel qui dissout et permet à toutes choses de se bien mêler à l'intérieur du cratère,

– car il y a un solvant qui intègre le bien au mal et le pire lui-même mérite de servir de condiment et de faire déborder le vase, – (APZ, III, p. 285).

25. Une goutte de rosée ? Une vapeur, un parfum d'éternité ? N'entendez-vous pas, ne sentez-vous pas que le monde, le mien, vient de toucher à sa perfection ? Minuit, c'est aussi midi.

La douleur est plaisir aussi, la malédiction est bénédiction, la nuit est un soleil aussi. Allez-vous en, ou apprenez qu'un sage, c'est aussi un fou. (APZ, IV, p. 382).

d'une insuffisance. Nietzsche ne nous raconte pas l'histoire de Zarathoustra faute d'avoir pu écrire un traité sur le surhomme, et cette «narrativité» est bien philosophème à part entière, facteur de «majoration», et non de «minoration» (au sens deleuzien). Par son truchement, Nietzsche lève, d'une autre façon, une restriction posée à l'aube de la philosophie, pour «reterritorialiser» celle-ci sur une base plus large.

### *Le retrait énonciatif*

Mais, en pénétrant plus avant dans le détail du contenu, on s'aperçoit que la «narrativité» de *Zarathoustra* rejoint de plusieurs autres manières la philosophie ; avec le «retrait énonciatif», nous évoquerons l'une d'elles. Comme nous l'avons vu, *Zarathoustra* est un récit – ou plutôt ce que l'on pourrait appeler un «discours-récit» – puisque l'énonciateur-philosophe (que Nietzsche affirmait être), loin de laisser «les événements se raconter eux-mêmes», entend – tout en «racontant une histoire» – tenir les rênes du récit qu'il assume pleinement sur le plan énonciatif.

Or ce qui frappe à propos de *Zarathoustra*, c'est l'apparente démission de cet énonciateur : «*Quand Zarathoustra eut trente ans, il quitta sa patrie et le lac de sa patrie et s'en fut dans la montagne*»<sup>26</sup>. Au lieu d'affirmer sa maîtrise du discours-récit, l'énonciateur-philosophe nous fait entrer d'emblée de plain-pied dans l'univers événementiel et fictionnel de l'histoire, déléguant ses prérogatives à un narrateur. On pourrait parler ici, à la suite de F. Cossuta, d'un retrait de la «fonction auteur»<sup>27</sup>. Dans la suite du texte, l'instance autorale est reléguée de façon quasi systématique à l'arrière-plan. Si Nietzsche, auteur du *Zarathoustra*, se positionne clairement comme philosophe, son attitude énonciative n'en semble pas moins passablement surprenante, sinon paradoxale.

Mais on remarque immédiatement que ce narrateur, auquel l'énonciateur philosophique délègue la parole d'entrée de jeu, s'efface lui aussi dans la suite du texte. S'il est de mise pour tout narrateur de se tenir en retrait, puisque son rôle – tout au moins au sens de Benveniste – est de laisser les événements se raconter eux-mêmes, cette discrétion comporte néanmoins des degrés. Or, le narrateur de *Zarathoustra* est, suivant l'expression d'Alain Rabatel,

26. APZ, «prologue de Zarathoustra», I, p. 45.

27. *Éléments pour la lecture des textes philosophiques*, Paris, Bordas, 1989, p. 17.

un « narrateur effacé »<sup>28</sup>. De fait, ce narrateur, qui ne parle jamais en première personne et ne se situe jamais dans l'espace/temps (grâce à des déictiques, par exemple), se révèle au cours du récit être une instance très inconsistante, aux interventions rares et fugaces. Encore sporadiquement présent dans le prologue, il s'évanouit de façon presque totale (à l'exception de la formule leitmotiv « ainsi parlait Zarathoustra ») dès le début du deuxième discours, pour ressurgir ensuite cinq discours plus loin, dans le chapitre intitulé « *De l'arbre en montagne* » : « Zarathoustra avait remarqué qu'un jeune homme l'évitait »<sup>29</sup>. Suite à cela, le même narrateur disparaît à nouveau durant neuf chapitres et vingt-cinq pages pour faire enfin une apparition, on ne peut plus furtive, dans le chapitre « *Des femmelettes jeunes et vieilles* », accompagnant – de la façon la plus laconique qui soit – le dialogue où une voix anonyme s'adresse à Zarathoustra : « *Pourquoi te glisses-tu furtivement au crépuscule, Zarathoustra ? Et que caches-tu avec tant de soin sous ton manteau ? [...] En vérité, mon frère dit Zarathoustra [...]* »<sup>30</sup>.

Dans la même logique, la formule leitmotiv « Ainsi parlait Zarathoustra », la seule à signaler la présence du narrateur sur de longs segments de l'œuvre, suggère que ledit narrateur ne se manifeste que pour indiquer qu'un « autre » a parlé. Ce qu'on pourrait appeler la « diegesis de paroles » se résume dans le *Zarathoustra* à un échantillonnage relativement restreint et uniforme de formules introductrices de style direct (dire, déclarer, etc.). Il s'agit pour le narrateur de céder la parole à Zarathoustra avec un maximum d'économie verbale, ce qui équivaut au final à s'effacer derrière les événements (en l'occurrence essentiellement les paroles) qu'il rapporte. La présence présumée du narrateur dans la formule leitmotiv n'est donc finalement qu'une sorte de présence/absence, rendue encore plus irréaliste par son côté incantatoire. Plus qu'elle n'infirmes la thèse de l'effacement du narrateur derrière le message, la formule leitmotiv la confirme.

Il faut ajouter à cela le fait que la grande majorité des événements dans le *Zarathoustra* soient des « paroles »<sup>31</sup> (les « discours » de Zarathoustra), largement rapportées *verbatim* par le narrateur, entraîne nécessairement un effacement de ce narrateur, effacement

28. *Une histoire du point de vue*, Recherches textuelles, Publication du Centre d'Études linguistique des Textes et des Discours, Université de Metz, 1997, p. 163.

29. APZ, p. 80.

30. *Ibid.*, p. 105.

31. Voir la distinction opérée par Genette : la distinction entre « récit d'événements » et « récit de paroles », *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, pp. 186-189.

qui semble s'inscrire dans une stratégie générale de retrait énonciatif (auteur, narrateur, etc.), débouchant sur la mise en exergue du message. Cette dernière caractéristique a d'ailleurs – sur le plan de ce que Gérard Genette appelle la « perspective narrative »<sup>32</sup> – pour corollaire le fait que dans le *Zarathoustra* c'est la focalisation externe qui domine : les agissements de Zarathoustra sont – nous l'avons dit – essentiellement des paroles rapportées au style direct, telles que n'importe quel tiers extérieur aurait théoriquement également pu les entendre (les prises de paroles de Zarathoustra sont d'ailleurs la plupart du temps publiques). Mais même lorsque Zarathoustra exprime des états intérieurs (par exemple lors des dialogues qu'il tient avec son « cœur » ou avec son « âme »<sup>33</sup>), dialogues qui auraient appelé le monologue intérieur comme leur mode d'expression le plus naturel, on trouve curieusement une focalisation zéro extrêmement distancée, assortie d'une forme dialoguée impliquant Zarathoustra (et son cœur/âme). En somme, tout semble fait pour éviter le repli sur soi, la réflexion, comme si l'intériorité du personnage devait s'extérioriser à toute force et devenir une scène impliquant deux protagonistes différents, scène elle-même observée et présentée par un regard étranger. De façon significative, les verbes de réflexion qui auraient été de mise ici (penser, réfléchir, etc.), sont remplacés par des verbes déclaratifs de type « dire », « déclarer », etc., renvoyant à une extériorité perceptible (en l'occurrence audible) par tous. La focalisation zéro tend ici vers une focalisation externe : le narrateur ne perçoit plus que ce que tout le monde perçoit. En amorçant le discours de l'autre (sous forme de verbe déclaratif : dire, parler, etc.) pour se retirer aussitôt après, ce narrateur refuse de s'immiscer dans l'intériorité du héros, limitant son investigation au seuil qui la délimite. Privé de toute puissance de « pénétration psychologique », ce narrateur ne connaît pas son personnage (sinon en surface) ; il est donc, d'une autre manière, voué à l'effacement.

Mais le retrait énonciatif ne s'arrête pas au narrateur : il affecte aussi le personnage, même si cela peut *a priori* sembler paradoxal au regard de l'ubiquité de Zarathoustra, qui monopolise la parole du début à la fin de l'œuvre. À y regarder de plus près, on s'aperçoit cependant que Zarathoustra – malgré son omniprésence – est finalement une figure transparente. Zarathoustra n'est-il pas d'ailleurs un « prophète », c'est-à-dire, au sens premier du terme,

32. *Ibid.*, p. 183.

33. C'est le cas, par exemple, dans les paragraphes 7, 8 et 10 du prologue.

l'«interprète d'un dieu»<sup>34</sup>? Tel Nietzsche qui déclare dans *Ecce homo* avoir écrit son œuvre sous le diktat d'une inspiration irrépressible, Zarathoustra semble traversé par une voix échappant à son contrôle. Sa propre parole le déborde à telle enseigne que le fait de parler est pour lui aussi vital que le fait de s'alimenter: «[...] et trois jours durant il ne mangea ni ne but, ne prit aucun repos et en perdit la parole»<sup>35</sup>. Au final, Zarathoustra est peu de chose, hormis un «être de paroles», se réduisant aux paroles qui fusent en permanence de sa bouche sans pour autant émaner réellement de lui, ni lui appartenir en propre. Il est le prête voix – sinon d'un Dieu au sens de la religion – du moins d'une instance qui le dépasse. Il n'est d'ailleurs nullement fortuit que Zarathoustra déclare dans l'un de ses discours «n'être plus qu'une bouche»<sup>36</sup>. Bref, dans le *Zarathoustra*, on peut dire que «ça parle», les discours de Zarathoustra emplissent l'intégralité de l'œuvre, mais on ne s'en demande pas moins au final «qui parle». Après le narrateur (ou en même temps que lui), c'est donc aussi le personnage qui s'efface, chose que confirme d'ailleurs l'«ethos vide»<sup>37</sup> dudit personnage: Zarathoustra ne parle jamais de lui, on ignore quasiment tout de son aspect extérieur et de sa vie intérieure; il est une voix sans corps ni épaisseur psychologique. Son charisme, pour être omniprésent, n'en est pas moins étonnamment transparent.

Si l'on résume, c'est donc bien la chaîne de l'énonciation dans son intégralité (auteur, narrateur, personnage) qui semble ici être rendue inconsistante au bénéfice du seul message (message *sui-référentiel*). Or, comme nous l'avons suggéré plus haut, le discours philosophique est traditionnellement le fait d'un énonciateur philosophique qui l'assume (assomption énonciative). C'est donc de façon totalement atypique que – grâce à ce jeu de retraits énonciatifs en cascade – l'énonciation philosophique du *Zarathoustra* de Nietzsche s'opère: sans philosophe, par le biais d'un récit de fiction et d'un prophète.

Mais il ne faut pas s'y méprendre; le sens n'est pas à la dérive; le discours reste celui d'un philosophe on ne peut plus présent. Même s'il feint de s'effacer, le philosophe est bel et bien là; il entend simplement administrer la production du sens de façon non

34. Suivant la définition courante du *Petit Robert*.

35. «Le prophète», *APZ*, II, p. 181.

36. *APZ*, II, p. 126.

37. «L'énonciation discursive comme institution philosophique» in *Langages* n° 119, *op. cit.*, p. 57.

conventionnelle. Aux signifiés conceptuels classiques se substituent en l'occurrence des effets langagiers et discursifs, mais le mutisme et l'absence de l'énonciateur philosophique restent le produit d'une stratégie consciente et concertée. Concrètement : avec le retrait énonciatif, la littéarité du *Zarathoustra* – qui semble au premier abord « déterritorialiser » l'œuvre – la « reterritorialise » une nouvelle fois de façon inédite sur le plan philosophique, et cela à plusieurs titres :

1) sur une base discursive à *première vue* a-philosophique (puisque le *Zarathoustra* n'a – en termes de signifiants et d'effets de sens bien sûr – pas même besoin de philosophe), l'œuvre vient paradoxalement se positionner de manière radicale dans l'interdiscours philosophique. Le caractère *sui-référentiel* du message (généré par le « retrait ») lui confère – au plan de l'institution discursive et avant même que ses contenus aient pu être jugés – un crédit et une autorité inattaquables. Il en résulte un effet de *fiat* verbal, propre certes à tout discours philosophique qui cherche par nature à se positionner en surplomb de tous les autres, mais qui est ici particulièrement efficace.

2) Comme consubstantiel à ce premier effet et le justifiant d'une certaine façon, le motif d'une *vox rei* (voix des choses) – pendant philosophique vitaliste et immanentiste du thème religieux et transcendentaliste de la *vox dei* – est lui aussi induit par le retrait énonciatif en cascade. Au plan de l'institution discursive, *Zarathoustra* se positionne au même niveau que le « Livre » de la tradition biblique, mais par là même, l'œuvre se positionne aussi de manière d'autant plus radicale en contrepoint de celui-ci. Autrement dit, Nietzsche se prévaut du prestige immense du discours dominant de la culture occidentale depuis deux millénaires, pour affirmer – au plan doctrinal cette fois – sa propre philosophie comme critique totale du Christianisme. De la parole divine ne subsiste que l'impact ; le contenu de cette parole étant, lui, substitué et inversé (Dieu est mort). Toute la puissance performative de la prophétie religieuse se trouve confisquée et réinvestie dans la parole la plus séculière et prosaïque qui soit. Par un formidable coup de force philosophico-discursif, le sacré est désacralisé, mais sans rien perdre de son pouvoir charismatique. La littéarité du *Zarathoustra* (en l'espèce le retrait énonciatif) est donc bien philosophème au sens fort du terme, puisqu'elle est mise à contribution pour réaliser ce coup de force. Il est clair de la « déterritorialisation » a encore une fois pour corrélat une « reterritorialisation » qui veut positionner la philosophie de Nietzsche à l'épicentre, aux racines même de la tradition de pensée

occidentale. La mise à la marge apparente n'est que le préalable d'un recentrage décisif.

## Caractéristiques communicationnelles du *Zarathoustra*

Mais le phénomène de « déterritorialisation » / « reterritorialisation » observé à propos de la « littérarité » du *Zarathoustra* se manifeste également dans un autre domaine qui est celui de la pragmatique du texte. Les textes, quels qu'ils soient – y compris ceux qui relèvent du genre philosophique – sont investis de fonctions qui ont été diversement recensées par les pragmaticiens<sup>38</sup>. Or, l'appartenance avérée du *Zarathoustra* au genre philosophique semble entraîner certains corollaires au plan communicationnel/pragmatique. La philosophie est en effet avant tout quête de vérité, y compris d'ailleurs quand son entreprise consiste à dénoncer la caducité d'une telle quête. Elle semble attachée à ce destin par ses origines mêmes : comme on l'a vu, la philosophie se constitue en tant que genre en se démarquant du mythe, elle perdure en se démarquant de la religion ou de l'opinion, elle est donc nécessairement tributaire d'un partage qui démarque la vérité de l'illusion, le sens du non-sens, le savoir de l'ignorance. La métaphore des « Lumières » (implicitement opposées à l'obscurité) est assez révélatrice à ce sujet, même si elle ne se rapporte pas à l'histoire des idées dans son ensemble. En somme, la vocation première de la philosophie est de faire savoir ; sur le plan communicationnel, la fonction prioritaire de la philosophie est l'information. Elle substitue la vérité à l'erreur ; l'abondance des critiques dont elle nous a gratifiés au cours de son histoire vise à réviser un état de désinformation.

Mais hormis la fonction informative, la pragmatique distingue – parmi quelques autres – une seconde fonction textuelle capitale :

38. Parmi les nombreux auteurs qui se sont employés à recenser les fonctions textuelles, on peut citer, en dehors du précurseur Karl Bühler, *Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, 1934, Ernst Ulrich Grosse, *Text und Kommunikation*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1976, J.R. Searle, *Speech acts*, 1969, fr. *Les actes de langage*, trad. Hermann, Les Éditions de Minuit, 1980 ; ou, plus récemment, Klaus Brinker, *Linguistische Textanalyse, eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, Grundlagen der Germanistik, 1997. Au final, sans pouvoir entrer dans ce débat complexe, il semble pertinent de retenir au moins les trois fonctions de bases déjà retenues par Bühler et reprises par la quasi-totalité des auteurs : information, appel, expression.

la fonction appellative. Or cette fonction semble se situer aux antipodes de la philosophie, du côté du mythe, de la religion ou de l'opinion qui appellent à adhérer à une chose, qui tendent à ne rien dire d'une chose, sauf précisément qu'il faut y croire. C'est donc contre ces appels à une foi souvent dite « aveugle » que la philosophie propose ses éclairages. Si elle s'en accommode parfois, c'est simplement à titre provisoire (c'est le cas par exemple de Descartes), parce qu'elle n'a pas encore trouvé le moyen de substituer ses connaissances aux articles de foi. Bref, s'il est permis de formuler la chose en termes aussi concis, la philosophie semble traditionnellement avoir partie liée avec l'information contre... l'appel.

Cela dit, il est aisé, sans même approfondir, de constater que l'appel tient un rôle prépondérant dans *Zarathoustra* : Zarathoustra harangue en permanence ses troupes, tentant de les séduire. Il est le contraire d'un quêteur ou d'un pourvoyeur de vérité, puisqu'il va même dans la quatrième partie de l'œuvre<sup>39</sup> jusqu'à user de ce qu'il qualifie lui-même de « stratagèmes », soit de tromperies délibérées qui ne sauraient en aucun cas relever de l'information, afin de convaincre les « hommes supérieurs ». En somme, de manière très inattendue pour un discours supposé philosophique, c'est souvent l'appel et non l'information qui semble présider à sa démarche.

Mais au-delà des harangues et des diatribes de Zarathoustra, cette prédominance de l'appel sur l'information se manifeste aussi à propos de ce que l'on pourrait appeler le « parcours didactique du héros » : la démarche de Zarathoustra est certes une démarche d'enseignement dispensé à des disciples (surhomme, éternel retour, volonté de puissance). Mais l'information que Zarathoustra transmet n'est jamais communiquée à ses auditoires sur un ton neutre ; Zarathoustra, le prosélyte, emploie toujours sur un ton plus ou moins percutant. Autre indice, plus significatif encore, du caractère appellatif de l'enseignement de Zarathoustra : son renoncement. Que fait Zarathoustra (à vrai dire de manière totalement paradoxale) en fin de parcours, alors même que ses adeptes lui semblent acquis et qu'il devrait pouvoir exercer sa domination sur eux ? Il renie ou annule son message qui est, dès le départ un amalgame d'appel et d'information (critique des valeurs) : « Je m'en vais seul à présent, mes disciples. Vous aussi, allez-vous en loin d'ici et partez seuls. Telle est ma volonté »<sup>40</sup>.

39. Voir, par exemple, « Le réveil », *APZ*, IV, p. 369-372.

40. *APZ*, p. 118.

Or, ce renoncement a pour conséquence que seul le versant appellatif de son message subsiste au final, puisque l'appel consiste justement à mettre entre parenthèses les informations données antérieurement. On pourra, bien sûr, s'interroger sur le pourquoi (philosophique) d'un tel appel qui vise en apparence à détruire les contenus qu'il véhicule. Mais cet apparent paradoxe s'explique en partie si l'on songe que le message philosophique final du Zarathoustra, la quintessence sans doute des idées de surhomme, d'éternel retour ou de volonté de puissance, qui sont les thèmes centraux de l'œuvre, renvoie à une sorte de vouloir autotélique se reproduisant lui-même. Par l'appel qu'il leur adresse, Zarathoustra entend suggérer à ses auditoires ce message : « il faut vouloir par soi-même et il faut vouloir toujours plus loin ». C'est bien cela qu'il entend suggérer à ses disciples en les congédiant : « Vous aussi, allez-vous en loin d'ici et partez seuls ». Zarathoustra veut en somme que les autres veuillent.

Mais menant son entreprise didactique (« je vous enseigne »), il achoppe sur cette aporie récurrente : son vouloir se dénature à chaque fois en pouvoir (pour lui) et en devoir (pour les autres). Faire vouloir est impossible, il faut donc « laisser vouloir », c'est-à-dire qu'il faut évoluer sur un étroit chemin de crête entre le Charybde de l'activisme qui pervertit le vouloir en pouvoir/devoir et le Scylla de l'inaction totale qui réduit à la caducité toute appréhension philosophique du vouloir. De fait, Zarathoustra jauge l'énergie de son vouloir à sa capacité de renoncer, à son enseignement, à ses adeptes (et finalement à sa vie à la fin de l'œuvre). Ce que Zarathoustra ne peut plus enseigner car ce n'est pas enseignable – le surhomme, l'éternel retour, la volonté de puissance qui sont en définitive des variantes de ce que nous appelons synthétiquement le « vouloir » – il l'expérimente dans le trajet asymptotique qui le conduit, par la force de son vouloir, du néant à l'accomplissement et, par une surenchère de ce même vouloir – de l'accomplissement au néant. L'appel en forme de retrait serait donc bien, là encore, le support d'une signification philosophique.

Partant, on peut légitimement se demander si Nietzsche lui-même – au travers de cette œuvre prosélyte où le tribun Zarathoustra harangue continuellement un auditoire, mais potentiellement aussi dans bien d'autres œuvres – n'a pas lui aussi cherché à « agir sur » le lecteur (en l'occurrence en le laissant s'« agir lui-même »). De la part de Nietzsche, l'objectif pressenti serait donc, non pas seulement d'informer ce lecteur, de lui faire assimiler de nouvelles compétences cognitives en lui proposant de nouvelles thèses philosophiques,

mais, en conformité avec le vitalisme qui caractérise l'ensemble de sa philosophie, d'engager ce lecteur dans une performance conjointe qui abonderait dans le sens de la volonté de puissance et du dépassement de soi. Tout cela est d'ailleurs parfaitement en phase avec ce que Nietzsche lui-même déclarait au sujet de son *Zarathoustra*, à savoir qu'il considérait son chef-d'œuvre comme une « action »<sup>41</sup>, c'est-à-dire au final comme une tentative d'actualisation, de performation même, de ce qu'il avait antérieurement cherché à exposer sur un plan plus théorique<sup>42</sup> ?

En somme, la prédominance de l'appel sur l'information fait du *Zarathoustra* une œuvre tout à fait démarquée des autres dans le champ philosophique (la philosophie conçoit traditionnellement ses contenus comme indépendants des contingences de leur transmission). Mais loin de la mettre en marge de la philosophie à laquelle elle entend appartenir (déterritorialisation), cette caractéristique communicationnelle, apparemment a-philosophique au possible, repositionne la philosophie de Nietzsche sur l'échiquier par le biais de ce que l'on pourrait appeler un « philosophème discursif ». En intégrant ce philosophème discursif, la philosophie (qui de tout temps a prétendu administrer le « tout »)

1) réintègre un paramètre qui constituait jusque-là un « impensé » philosophique, puisque la philosophie, au même titre que toute production mentale, doit « se dire » et faire l'objet d'un discours ;

2) cette même philosophie, cherchant en l'occurrence à s'affirmer comme vitalisme et philosophie du vouloir, cherche aussi à mettre en phase les contenus qu'elle professe avec la façon dont ces contenus sont produits et reçus. Le « vouloir » ne pouvant être que procès en devenir se manifestant *hic et nunc*, il ne saurait être question de le figer en concepts ; la philosophie en tant qu'entreprise communicationnelle se doit donc d'actualiser ce vouloir : le philosophe veut et agit sur un lecteur qui lui-même veut et réagit. Si

41. « Mein Begriff "dionysisch" wurde hier höchste Tat » (Mon idée du "dionysiaque" s'est transformée en acte au sens le plus noble), écrivait Nietzsche dans *Ecce homo* à propos du *Zarathoustra*. (*Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1960, II, p. 1134).

42. Encore une fois, cela ne signifie pas que le pôle « information » soit totalement absent du *Zarathoustra*. La « critique des valeurs » – indissociable d'une part capitale d'information – reste une dimension fondamentale de l'œuvre de Nietzsche et du *Zarathoustra*.

vérité il y a, la philosophie ne détient plus cette vérité, elle la met en actes. L'œuvre même est simultanément œuvre et action (*Tat*)<sup>43</sup>.

## Conclusion

En conclusion, la philosophie de Nietzsche – qui du propre aveu de son auteur trouve son accomplissement dans le *Zarathoustra* – fut maintes fois, à son corps défendant ou de propos délibérée « déterritorialisée » et, en apparence, « minorée ». Mais les séjours dans la marge ont toujours précédé un retour dans le *mainstream*, ce double mouvement inverse de décentrage-recentrage / « minoration-majoration » étant peut-être même la condition de l'actualisation et de la mise en œuvre de cette philosophie vouée, par sa nature même, à passer et outrepasser les limites (un auteur comme Jacques Sojcher parle à son propos d'un « outrepass du vouloir »<sup>44</sup>), à s'affranchir des formes canoniques et des modes de transmission avalisés par la tradition, pour investir tout ce qui vit. Protéimorphe comme la vie qu'elle manifeste, la philosophie de Nietzsche, d'abord marginalisée par l'institution pour avoir en quelque sorte fait flèche de tout bois, cette philosophie vient finalement enrichir et élargir radicalement l'horizon du genre dans lequel elle s'inscrit désormais pleinement et qu'elle honore. Pour sûr, les accords sont devenus majeurs !

---

43. Dans *Ecce homo*, Nietzsche utilise en liaison avec le *Zarathoustra* la formule « höchste Tat » (action au sens le plus noble du terme), *Werke in drei Bänden, op. cit.*, p. 1134.

44. Nietzsche, *La question et le sens*, Paris, Aubier, Montaigne, 1972, p. 46.

## Écritures constitutionnelle et législative aux États-Unis : écritures en marge ?

Éric AGBESSI

### Objet de cet article

Si, en 1787, la définition de la norme, en termes de citoyenneté, fut l'objet des tous premiers exercices de rédaction de la Constitution américaine, une étude détaillée des débats qui ont émaillé le travail des Pères Fondateurs montre les profondes divergences de ces rédacteurs sur ce qu'elle englobait. L'unanimité alors affichée par ses promoteurs relève plus d'une tactique politique, visant à donner du poids à un texte originel qui ne peut passer outre l'aval des treize États signataires, que de l'affichage d'une idéologie pleinement partagée.

Deux ans plus tard, la présentation, à la première législature, des dix premiers amendements à la Constitution, en marge du texte originel, vient confirmer le besoin d'apporter des précisions sur les droits du citoyen américain. En 1791, l'adoption rapide de la *Bill of Rights* – charte des droits, nom donné à ces articles additifs – met provisoirement un terme au débat politique sur le sujet.

Une assise constitutionnelle est alors donnée au concept de citoyenneté. La norme définie dans le texte fondateur est renforcée par la marge sous forme d'amendements qui font pourtant abstraction des populations minoritaires résidant alors sur le continent américain. La construction de la citoyenneté se fait certes sur le plan sociétal, mais elle est marquée de la différence et laisse alors place à l'inévitable

répétition de débats sur cette question. L'individu à la marge ne peut que requérir le droit de faire partie de la norme et il va régulièrement trouver des hommes politiques pour appuyer son projet visant à donner une dimension universelle au concept de citoyenneté.

L'écriture à la marge du texte fondateur se fera de manière significative au lendemain de la guerre de Sécession. Les treizième et quatorzième amendements à la Constitution viennent donner une égalité de droit aux minorités qui accèdent de la sorte à la citoyenneté. La norme revêt alors une dimension universelle forcée par le contexte politique édicté par les vainqueurs nordistes. L'égalité est de droit et théorique, non de fait. Pour les minorités, le quotidien est marqué par les Jim Crow Laws, un ensemble de lois adoptées à la suite des amendements constitutionnels dans un Sud certes défait, mais qui rapidement peut agir à sa guise. La marge vient ici par l'artifice législatif en surimpression du texte constitutionnel. Elle devient la norme qui restreint le droit des anciens esclaves noirs.

La notion de norme, comme d'ailleurs celle de marge, devient à cette époque pluridimensionnelle et varie selon les lignes géographiques des deux camps opposés lors de la guerre de Sécession, les perdants usant du texte législatif pour limiter la portée de la Constitution. «Marge» comme «norme» prennent une dimension supplémentaire lorsque la Cour Suprême accepte le concept de la différence égalitaire dans le trop célèbre jugement de *Plessy vs. Ferguson*, légalisant la ségrégation dans les moyens de transports et dans les lieux publics.

Comprendre le projet politique des années mil neuf cent soixante qui consiste à faire adopter des lois sur les droits civiques par le quatre-vingt huitième Congrès américain ne peut se faire qu'en s'appuyant sur la manière dont le texte constitutionnel amendé a été utilisé au fil des cent quatre-vingts ans de l'histoire américaine. Il ne s'agit alors plus de réécrire la marge constitutionnelle ; le projet consiste à gommer la législation sudiste et à user de la législation fédérale comme une marge juridique venant renforcer l'essence constitutionnel.

L'objet de cet article est, dans un premier temps, de montrer comment les faits politiques succinctement décrits ci-dessus ont pu conduire à des redéfinitions de la citoyenneté, donnant aux notions de norme et de marge des acceptions tantôt complémentaires, tantôt contradictoires. Dans un deuxième temps, l'étude sera consacrée à la manière dont, en 1964, ces définitions sont au cœur des débats du quatre-vingt huitième Congrès. Appropriation par les opposants au projet de la norme constitutionnel contre renforcement de la marge

par les promoteurs du texte législatif ; interprétations de l'esprit de la loi ; volonté commune de mettre un terme à ce débat qui n'a que trop duré ; voici quelques mots clés illustrant la teneur des échanges qui eurent lieu dans les hémicycles de Capitol Hill. Pour illustrer ce travail parlementaire nous citerons comme exemple l'exposé du sénateur Robertson de Virginie lors de la session du 23 mars 1964 au Sénat.

La conclusion de ces deux parties s'efforce de mettre en lumière comment peuvent se définir la norme et la marge sur le plan conceptuel, en montrant comment cet exemple sur la Constitution américaine s'inscrit dans la pensée deleuzienne en termes de différence et répétition.

## **Norme et marges lors de la rédaction de la Constitution américaine**

Faisant suite à la Déclaration d'indépendance du 4 juillet 1776 dont ils s'inspirent, les Pères Fondateurs, rédacteurs du texte constitutionnel, se sont donné comme objectif de construire une nouvelle société qui définit les rapports mais aussi les droits des hommes vivant en son sein tout en veillant à la séparation des pouvoirs si chère à Montesquieu.

Si la rédaction de la Constitution s'avère indéniablement la concrétisation du manifeste d'indépendance, il n'est cependant jamais fait état, de façon explicite, de la diversité des populations résidant alors dans les treize États fondateurs. Cette absence de référence pourrait être interprétée comme un sceau d'universalité apposé sur le texte fondateur de la République américaine si la réalité quotidienne de ses ressortissants était sous ces mêmes auspices. Or, la société américaine est alors divisée en catégories bien distinctes, selon l'appartenance de ses membres à telle ou telle communauté raciale, limitant singulièrement la liberté d'action des individus d'origine africaine.

En cette fin de dix-huitième siècle, le contraste évident entre l'intention constitutionnelle et la mise en œuvre de son projet s'explique par la volonté des hommes politiques d'éviter un débat sur les questions de sexe et de race. Cette analyse est celle de l'universitaire américain Andrew Kull qui va jusqu'à s'interroger

sur la réelle perspective de ce texte fondateur, voyant, en l'occurrence, une définition restrictive de la citoyenneté nationale<sup>1</sup>.

Cette prudence constitutionnelle, empreinte d'imprécision politique, est un compromis au sein d'une société déjà divisée sur la question du statut de ses esclaves. On observe ainsi une nette distanciation entre l'individu et le citoyen au cours de l'élaboration de la Constitution. Le premier est la conséquence d'un ordre social dont les règles ont été établies au fur et à mesure de la construction des colonies américaines. Il se décline en deux valeurs essentielles nées de la conception esclavagiste. Le second est l'essence même de la philosophie politique alors élaborée, tout d'abord en opposition au pouvoir colonialiste puis en affirmation des principes de la nation nouvellement créée. La distanciation entre l'idéal politique construit sur des bases égalitaires et la pratique quotidienne fondée sur les us et coutumes, crée une base sur laquelle le compromis politique, permettant la coexistence de deux types de citoyens, repose entièrement.

### *Établissement d'un compromis légal*

Ce compromis se trouve conforté dans la version définitive du texte Constitutionnel, datée du 17 septembre 1787. En effet, dans le dernier paragraphe, section 2 de l'article 4 de la Constitution, annulé en 1865 lors de l'adoption du 13<sup>e</sup> amendement, les Pères Fondateurs des États-Unis apportent la précision suivante :

Toute personne vivant dans un État sous les lois qui le régissent, et attachée au service d'une maison ou à un travail, et qui s'enfuit dans un autre État, ne sera déchargée de son service ou de son travail, en raison d'une loi ou d'un règlement propre à ce nouvel État, mais elle sera remise à la demande de la partie à qui ce service ou ce travail peut être dû.

Le consensus adopté par les États au moment de la rédaction de la Constitution est ici clairement établi. La terminologie choisie permet une distinction pudique puisque on ne parle pas ici de citoyen mais de personne, alors que l'article 4 fait précédemment référence à celui qui jouit du droit de cité.

Trois autres points sont à noter, à commencer par la section 9 de l'article 1 de la Constitution qui autorise l'importation de ces

---

1. Andrew Kull, *The Color-Blind Constitution*, Harvard University Press, paperback Édition, 1994, page 8 puis page 14.

personnes que la section 2 du même article définit, doit-on le rappeler, les esclaves comme les trois cinquièmes d'un individu. L'article 5 reporte à 1808 tout changement constitutionnel concernant l'importation d'Africains, date donnée pour régler cette épineuse question.

### *Première norme et premières marges*

Ce n'est donc pas dans un schéma instituant l'être suprême que se bâtit la société américaine au cours de ses premières décennies d'existence. On constate que la norme se construit à travers la prééminence de la communauté d'origine européenne et, au sein de celle-ci, du citoyen de sexe masculin. La norme ne prend pas en compte la diversité de la population et l'altérité est définie par omission, permettant ainsi la résolution d'une inéquation entre l'esprit de la loi et sa mise en œuvre. L'identité des populations minoritaires se fige dans le déni politique. Ce nouveau droit est donc posé et défini par la raison humaine et non plus inscrit dans un ordre immanent ou transcendant du monde.

Quant à la marge, elle se définit tout d'abord par un ensemble de dix amendements, connu sous le nom de *Bill of Rights* qui vient renforcer en le précisant le texte constitutionnel originel. Utiliser ce vocable – marge – se justifie ici par la manière dont les hommes politiques de l'époque modifient leur copie pour répondre à une attente née dès la présentation de la version définitive de la Constitution. Le texte élargit le spectre de la citoyenneté, mais il élude aussi en laissant de côté une partie de la population. Cette tactique politique, objet d'une volonté délibérée, est au cœur même de cette différence entre théorie et réalité. Théorie universelle contre réalité discriminatoire, deux objets inconciliables qui laissent à chacun le soin de choisir son camp et donnent comme unique perspective la reprise du débat dès lors que le contexte politique va s'y prêter véritablement. Cette situation s'inscrit remarquablement dans ce que Gilles Deleuze définit comme une volonté de vérité qui vaut ce qu'elle peut, loin de critères intrinsèques du vrai<sup>2</sup>, si on considère comme vraie l'universalité de la citoyenneté.

La communauté noire se retrouve ainsi à la marge de la société américaine. Ses conditions de servage en sont la première cause auxquelles il convient d'ajouter le lieu de détention plus ou moins rude selon qu'il se trouve ou non à la marge de la construction

2. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, 1962.

territoriale américaine. Si certains membres de cette communauté sont affranchis ou libres, ils ne jouissent pas pour autant des garanties apportées par la Constitution. Par contre, les textes appelés « *slave codes* », variant d'un État à un autre, viennent donner une signification différente à la manière dont les esclaves sont tenus en marge de la société.

La marge est donc établie avec une grande précision lorsqu'il s'agit de la communauté majoritaire. Elle disparaît d'un point de vue Constitutionnel pour les minorités et se redéfinit à leur sujet de manière fluctuante sur le plan législatif local. Cet état de fait est dénoncé par le discours contestataire qui se structure dès la fin du dix-huitième siècle mais reste néanmoins inaudible et à l'écart de la politique nationale.

## Redéfinition de la norme et des marges constitutionnelles au lendemain de la guerre de Sécession

Une première répétition du débat sur la citoyenneté a lieu au milieu du dix-neuvième siècle. Le projet longtemps marginalisé des abolitionnistes trouve un nouveau souffle au cours de la guerre de Sécession. Paradoxalement, cette volonté de donner une dimension universelle à l'égalité de droits ne naît pas d'une volonté présidentielle aussi affirmée soit-elle, d'une avancée notable du Congrès sur le sujet ou d'une décision juridique allant dans ce sens<sup>3</sup>. C'est, en fait, la conclusion inévitable à laquelle la classe politique arrive au lendemain d'un conflit qui laisse le Sud exsangue.

L'inévitabilité est née d'un contexte politique qui conduit par étapes à cette révision constitutionnelle. Tout d'abord, l'émancipation accordée aux esclaves par le président Lincoln le premier janvier 1863 après la victoire d'Antietam en est le premier pas. Il convient toutefois de rappeler que les seuls esclaves noirs concernés sont ceux vivant dans les États en rébellion, c'est-à-dire sécessionnistes. Leurs semblables d'infortune, résidant dans les États restés fidèles à l'Union, ne sont alors pas concernés par la proclamation présidentielle. La deuxième étape est franchie lorsque trois des cinq États esclavagistes, restés sous contrôle de l'Union pendant le conflit, affranchissent leurs ressortissants alors sous le joug de la

---

3. Bien au contraire, en 1857, dans l'affaire *Dred Scott vs. Sandford* [60 U.S.393, 1857], la Cour Suprême ne reconnaît pas de droits constitutionnels aux esclaves et à leurs descendants.

servitude. La troisième étape est d'origine parlementaire, députés puis sénateurs proposant dès la fin de l'année 1863 l'étude d'un amendement visant tout d'abord à abolir l'esclavage sur l'ensemble du territoire américain.

La norme va donc être redéfinie par trois modifications constitutionnelles et par l'adoption d'un texte législatif.

### ***Portées politiques des amendements constitutionnels adoptés au lendemain de la guerre de Sécession.***

Les trois amendements constitutionnels<sup>4</sup> proposés par le Congrès américain entre 1865 et 1870 font l'objet de débats animés. S'ils donnent, au niveau fédéral, une égalité de droit entre tous les ressortissants américains, la volonté des États du Sud de maintenir une différence légale entre les communautés limite considérablement la nouvelle portée de la Constitution amendée. En effet, la mise en œuvre des codes noirs, la multiplication des exactions à l'encontre des populations affranchies, les nombreuses émeutes qui éclatent dans tout le vieux Sud pour défendre la suprématie blanche et ses déclinaisons ségrégationnistes sont autant d'éléments tentant d'annihiler les nouvelles perspectives constitutionnelles.

### ***Une législation précédant le quatorzième amendement***

La volonté du trente-neuvième Congrès, à majorité républicaine, de légiférer sur les droits civiques à partir de 1866, illustre le fait que dès l'adoption du treizième amendement, les législateurs ont conscience que l'égalité de droit constitutionnel nécessite le soutien d'un texte législatif. Le paradoxe d'une situation politique où la loi précède la Constitution s'explique, tout d'abord, par les justifications données par le président démocrate Andrew Johnson lors de son rejet de la proposition de légiférer. Le locataire de la Maison Blanche justifie son acte par le déni de citoyenneté des Noirs et le danger qu'un tel texte peut représenter pour les intérêts de la communauté blanche.

Le 9 avril 1866, le Congrès retourne la décision présidentielle et adopte une législation qui définit les droits des communautés. À l'exception des Indiens – qui ne sont pas des citoyens et ne paient

4. Le treizième abolit l'esclavage, le quatorzième donne la citoyenneté aux anciens esclaves et le quinzième leur accorde le droit de vote.

donc pas l'impôt ! – les ressortissants américains se voient accorder les mêmes droits en termes de logement, d'emploi, de justice, bref dans tous les cadres de l'exercice de la citoyenneté, n'en déplaise au dix-septième président américain.

La situation paradoxale dans laquelle se trouve la nation américaine, tant sur le plan juridique que politique est mise en évidence par la distanciation entre la constitution et la législation. Le texte fondateur amendé offre désormais des garanties à l'immense majorité des citoyens américains et nécessite pourtant l'appui d'un texte législatif.

La nécessité de légiférer réside dans l'opposition, au sein du trente-neuvième Congrès, entre deux philosophies politiques, l'une proposant l'interdiction de toute distinction raciale, l'autre autorisant certaines distinctions compatibles avec une protection égale de la loi. Rapportant les propos de William Nelson sur le sujet, Andrew Kull fait remarquer :

Les Américains de 1866, comme ceux d'aujourd'hui, pouvaient tous s'entendre quant à la légitimité de l'égalité simplement parce qu'ils n'étaient pas d'accord sur le sens à lui donner.<sup>5</sup>

Selon Kull, l'un des principaux oublis historiques concernant le trente-neuvième Congrès est le « fait que le Congrès en 1866 a examiné et rejeté une série de propositions qui auraient pu rendre la Constitution explicitement impartiale ». Il va même plus loin en montrant que, d'une certaine manière, les objectifs avaient été atteints :

En éliminant la clause antidiscriminatoire, le trente-neuvième Congrès a fait ce qu'il a pu pour garantir que la loi sur les droits civiques de 1866 soit ce que les responsables républicains avaient envisagé : une mesure principalement en direction des codes noirs, une législation sur les droits civiques pour les seuls États du Sud. En tant que telle, elle pouvait être rapidement votée (malgré le veto présidentiel) par un Congrès dans lequel le Sud n'était pas représenté.

Pourtant, dès le mois de juin 1866, le Congrès lance la procédure pour l'adoption du quatorzième amendement à la Constitution, visant à garantir les droits civiques des esclaves affranchis. Cette révision Constitutionnelle sera entérinée le 9 juillet 1868. Quelles

---

5. Andrew Kull, *The Color-Blind Constitution*, Harvard University Press, paperback Édition, 1994, p 66. Cette page sert de référence aux trois citations qui se suivent.

sont donc les intentions réelles des rédacteurs du quatorzième amendement ? L'historienne Marie-France Toinet explique :

Les rédacteurs de l'amendement sont les vainqueurs d'une guerre civile qui a définitivement aboli l'esclavage et déterminé la supériorité nationale sur la souveraineté étatique. Pour eux, les Noirs sont des citoyens comme les autres... l'État fédéral devient, avec les États au dessus d'eux, le protecteur suprême des droits individuels des Noirs, en tant que citoyen comme les autres et par conséquent de tous les citoyens considérés d'abord comme citoyens des États-Unis.<sup>6</sup>

## Une situation paradoxale en termes de citoyenneté

C'est donc ici que se noue le paradoxe, entre l'État, communément appelé État fédéral, et l'État membre de l'Union, promoteur, localement et essentiellement dans le Sud, d'une autre définition de la citoyenneté. Sur le plan purement politique, plusieurs paramètres interculturels s'élaborent à deux niveaux bien distincts. Tout d'abord, la différence d'appréciation philosophique de la reconnaissance de la citoyenneté demeure non seulement une pierre d'achoppement mais tend à montrer comment vont se déclinier les rapports entre les communautés au lendemain de la guerre de Sécession. Les rapports sociaux ne seront pas tout à fait les mêmes entre Noirs et Blancs vivant en Pennsylvanie ou dans le Mississippi. L'espace, qu'il soit urbain ou rural, sera occupé de manière radicalement différente selon que la construction des deux communautés sera située au nord ou au sud de la ligne Mason Dixon.

À l'échelle purement nationale, l'adoption des amendements constitutionnels puis de la législation de 1866 reconnaît implicitement une structuration sociétale communautaire favorisant le développement du multiculturalisme. C'est d'ailleurs dans cet espace juridique que vont se glisser les promoteurs d'une séparation stricte des communautés américaines.

### *Norme et Marge en 1870*

Précédemment, c'est-à-dire avant la guerre de Sécession, la norme se définit par une omission rendue semble-t-il nécessaire pour la construction de l'Union. Elle est cependant renforcée à la

6. Marie-France Toinet, *Le Système politique des États-Unis*, Paris, PUF, 1987, p 69.

marge de manière rigoureuse lorsqu'il s'agit de définir les droits de la majorité blanche par l'adoption de la charte des droits. La marge, attribut du minoritaire, est, pour sa part, une ligne floue, teintée de particularismes locaux dont les législations sont le signe manifeste.

Près d'un siècle après la fondation de l'Union, la répétition du travail Constitutionnel précédé du même exercice sur le plan législatif conduit à une nouvelle définition de la norme et des marges. La norme se veut désormais universelle. Paradoxalement, l'élargissement de sa base, c'est-à-dire son ouverture à la plupart des individus résidant aux États-Unis, ne constitue pas un ciment suffisamment fort pour renforcer un édifice légal, sapé à la marge par les législations locales qui continuent de remettre en cause la Constitution amendée alors à quinze reprises.

L'écriture des marges se situe à deux niveaux. Sur le plan fédéral, dès 1866, elle vient contrecarrer les Codes Noirs, ancêtres des *Jim Crow Laws*<sup>7</sup>, qui viendront bientôt restreindre l'exercice de la citoyenneté des Noirs en instituant localement la ségrégation entre les communautés raciales : d'un côté la population blanche, de l'autre les gens de couleur. Tout en mettant en évidence le relief du compromis initial sur la question de la citoyenneté, l'adoption de ces législations dans les anciens États esclavagistes montre la manière dont s'articulent le pouvoir fédéral et les autorités locales. Pour l'individu, ressortissant de couleur, la contradiction se manifeste de manière à ce que le « droit à » soit remplacé localement par le simple « droit de ». En d'autres termes, s'il y a adéquation entre la définition fédérale et celle de l'état pour un ressortissant de la communauté blanche, le contraire caractérise le plus souvent celui de la minorité noire.

Une fois encore, deux situations antagonistes ont force de loi et ne permettent pas la concrétisation du projet universel de la citoyenneté. Elles laissent augurer de nouveaux débats sur cette question, tant sur le plan judiciaire que sur le plan juridique car, dans cette situation, on est en droit de se demander quelle autorité – fédérale ou locale – a prééminence sur quoi.

Cette répétition du débat sur la citoyenneté est l'apanage de la différence propre à la réflexion philosophique de Gilles Deleuze qui oppose essentiellement deux modes de pensée. La première est favorable à une définition aussi large que possible de ce concept. La seconde veut le limiter. C'est cette dernière qui prend le pas dès 1787 dans le cadre d'un compromis initial et se trouve

7. Ces lois furent mises en œuvre entre 1876 et 1964.

paradoxalement renforcée en 1791. C'est encore cette position qui l'emporte dès 1876 avec la promulgation des *Jim Crow Laws*.

La répétition naît de la difficulté à concilier le concept légal de citoyenneté, fruit d'une réflexion fortement ancrée dans l'interculturalité lors de l'élaboration des textes fondateurs et le projet local de société – de chaque état membre de l'Union – dans lequel s'inscrit chaque texte législatif qui en réduit la portée. On en arrive à penser que la force du schéma interculturel originel est en partie retenue par une opposition culturelle irréconciliable entre les deux modes de sociétés qui se sont opposés lors de la guerre de Sécession.

En 1870, l'écriture de la norme a donc conduit à une réécriture des marges dans des sens différents selon l'intérêt de l'Union et celui des États. Le flou précédent la guerre civile a été cette fois largement gommé au bénéfice d'un trait législatif marquant la division entre pouvoir local et fédéral.

## Norme et marges entre 1870 et 1900.

### *Jugement de la Cour Suprême sur les droits civiques*

Cinq ans après l'adoption du quinzième amendement, le Congrès vote une loi qui fait de l'égalité de droit une égalité de fait, s'attaquant notamment aux problèmes de logement et d'accès aux installations publiques. Ce texte, qui reste dans l'histoire juridique américaine comme la législation sur les droits civiques de 1875, stipule que tout contrevenant pourra être condamné à verser une amende voire à effectuer une peine d'emprisonnement.

Huit ans plus tard, en 1883, la Cour Suprême des États-Unis va rendre un jugement unique concernant cinq affaires similaires, toutes ayant trait aux droits civiques. La majorité des juges déclare que le Congrès n'a pas autorité, selon les dispositions prévues par le quatorzième amendement, à rendre illégale toute discrimination se déroulant dans un cadre privé. La Cour va même plus loin en affirmant que la loi fédérale n'a pas prééminence sur la loi locale, renforçant par là même leur pouvoir législatif.

Le juge Harlan, membre de la Cour Suprême, dans son jugement opposé à celui de la majorité de ses pairs, montre que le droit à la « non discrimination » est un attribut de la citoyenneté nationale, garantie par la Constitution. Selon lui :

Les clauses constitutionnelles, adoptées dans l'intérêt de la liberté, et avec comme objectif de garantir, à travers la législation nationale, si besoin est, les droits inhérents à l'état de liberté et appartenant à la citoyenneté américaine, ont été interprétées de manière à faire échouer les objectifs que les gens voulaient atteindre.<sup>8</sup>

Pour ce juge, cette vision optimiste de la rédaction de la Constitution et de ses amendements s'accompagne cependant d'un regard très critique sur la Cour Suprême qui, «en l'absence d'une délégation positive du pouvoir des États, peut, par la législation, faire appliquer et protéger tout droit provenant ou créé par la Constitution». Droit qu'elle ne veut visiblement pas faire appliquer puisqu'au contraire, le discours du juge Bradley, pour la majorité, s'inscrit dans la perspective locale qui tend à limiter autant que faire se peut le pouvoir fédéral.

Cette conception fédéraliste du juge Harlan s'accompagne aussi d'une nette différenciation du droit social et du droit juridique. Affirmant avec force qu'il n'est pas dans ses intentions de limiter les libertés des individus en leur imposant des rapports sociaux qu'ils pourraient ne pas souhaiter, il revendique cependant le droit de chacun, conféré par la loi de 1875, «d'utiliser les logements offerts au public selon les conditions réservées aux Blancs [ce qui] n'est pas plus un droit social que, selon la loi, d'utiliser les rues d'une ville ou d'une route à péage, ou un marché public ou une poste, ou le droit de s'asseoir dans un bâtiment public avec d'autres, de quelque race que ce soit, afin d'écouter les débats politiques du jour».

Harlan n'hésite pas non plus à s'inscrire dans une perspective temporelle à long terme, ne négligeant pas la transformation ou l'évolution de la population américaine.

Aujourd'hui ce sont les gens de couleur qui se voient refuser par ceux qui exercent le pouvoir, les droits fondamentaux de leur liberté et citoyenneté. À l'avenir, il se pourrait que d'autres races soient bannies de la sorte.

Une exclusion qui va, selon le juge, à l'encontre de ce qu'est la république américaine puisque «la loi suprême de cette terre a décrété qu'aucune autorité ne serait exercée dans ce pays sur la base de la discrimination, en respect des droits civiques, à l'encontre des hommes libres et des citoyens à cause de leur race, couleur ou de

8. Les cinq citations qui se suivent sont extraites de David M O'Brien, *Constitutional Law and Politics*, Volume 2, Second Édition WW Norton and company, 1995, pages 1304 et 1308.

leur condition antérieure d’esclaves». Ce dernier point est, une fois de plus, en réelle opposition avec celui du juge Bradley qui s’appuie sur la tradition datant de l’époque esclavagiste pour mettre en évidence sa vision du droit et des libertés :

Il y avait des milliers de gens de couleur libres dans ce pays avant l’abolition de l’esclavage, jouissant de tous les droits essentiels de la vie, la liberté et la propriété, les mêmes que les citoyens blancs ; cependant personne à cette époque ne pensait que c’était une intrusion dans leur statut d’hommes libres que de leur refuser les privilèges dont bénéficiaient les hommes blancs, ou parce qu’ils étaient sujets de discrimination dans la jouissance de logement dans les auberges, dans les transports et les lieux de distraction. De simples discriminations concernant la race ou la couleur n’étaient pas considérées comme des signes d’esclavage.

Cette retranscription des avis émis par les deux juges s’inscrit tout d’abord dans la vision bipolaire par la société américaine de la citoyenneté et ce depuis la rédaction de la Constitution. Elle permet aussi d’aller un peu plus loin dans l’analyse des marges définies dans la partie précédente.

L’écriture législative en marge de la Constitution, relevant de l’État membre de l’Union, se décline à travers le juge Bradley de manière encore plus individuelle. Elle veut faire de la sphère privée un domaine où l’interprétation et la mise en œuvre de l’intention Constitutionnelle relève de la liberté de chacun. Position que rejette le juge Harlan dont l’analyse fait de l’individu une infime partie d’un tout, régi par la même norme constitutionnelle. Pour ce dernier, l’interprétation juridique doit se tourner résolument vers l’avenir, alors que celle de son contradicteur s’ancre dans un passé pas vraiment révolu.

### **Plessy vs. Ferguson**

La Cour Suprême renforce son interprétation de la Constitution dans le jugement rendu en 1896 dans l’affaire *Plessy vs. Ferguson* qui reconnaît la Constitutionnalité de la ségrégation raciale aux États-Unis en acceptant la doctrine du célèbre « séparé mais égal » (« separate but equal ») instaurée dans tous les lieux publics. Cette décision judiciaire vient légaliser la politique des États qui, depuis trente ans, distinguent nettement les principes d’égalité de droit et de fait. *Plessy vs. Ferguson* conforte et donne une dimension statutaire voire même doctrinaire à cette définition des rapports

intercommunautaires. Cette confirmation vient aussi entériner une décision politique née de l'élection présidentielle de 1876. L'arrivée de Rutherford Hayes à la tête de la nation américaine marque la fin de la Reconstruction avec le départ des troupes nordistes du Sud.

Comme en 1883, le juge Harlan s'oppose à la position majoritaire en dénonçant l'incompatibilité entre l'égalité de droits inhérente à la citoyenneté et la volonté de certains d'en redéfinir les termes. Dans sa dissension, Harlan démontre la nécessité de séparer les pouvoirs législatifs et judiciaires conformément à l'esprit dans lequel la Constitution a été écrite. Selon lui, si le seul esprit de la lettre avait été validé ou invalidé par la Cour Suprême et non pas l'intention du législateur et sa marge de manœuvre, alors l'opinion majoritaire n'aurait pu être la même. De plus, son rejet de toute classification d'individus veut éviter à la cour au sein de laquelle il siège de porter des jugements de valeur, c'est-à-dire de placer sous le sceau de la raison une décision politique à caractère local qui créerait des différences ou placerait sur un pied inégalitaire les personnes vivant sous cette juridiction. Il faut enfin noter la vision à long terme que ce juriste a de son pays et de l'évolution de la société. Force est de constater à nouveau que son analyse correspond précisément à ce que les décennies suivantes vont produire au sein de la société.

En effet, une culture de l'acceptation et du refus subtil va émailler les relations intercommunautaires de la fin du dix-neuvième siècle. Sur le plan économique, la domination sans partage des Blancs, régie par les lois *Jim Crow*, laisse peu de place à toute marge de manœuvre du côté des Noirs et va conditionner une migration vers le Nord qui s'accélérera dès les premières décennies du siècle suivant. Les lignes de partage sont rares pour ne pas dire inexistantes. Le pouvoir politique est confisqué par une limitation stricte du droit de vote et l'élection de Noirs à des postes subalternes est strictement contrôlée par l'acceptation de la majorité blanche.

En cette fin de dix-neuvième siècle, l'écriture en marge de la Constitution voulue par les États domine donc la scène juridique. Ils veulent faire d'une définition universelle de la citoyenneté un objet de liberté individuelle et réduire à la portion congrue une universalité légitimée par l'État fédéral. Leur objectif est de résoudre l'équation citoyenne par la multiplication d'inconnues, refusant par là même la simple correspondance légale de ces termes.

Cette différence, originellement marquée entre les deux définitions potentielles de la citoyenneté, se trouve répétée dans l'opposition entre les deux jugements antagonistes issus de la Cour Suprême. Ces derniers recourent les lignes conceptuelles de l'État

fédéral pour la minorité représentée par le juge Harlan et celles des États pour la majorité des juges. Peut-on parler ici d'équilibre des pouvoirs, l'État fédéral favorisant une acception alors que la Cour Suprême en défendrait une autre ? C'est en tout cas la position du juge Horace Gray, membre de la Cour Fuller qui rend son jugement dans l'affaire *Plessy*. Selon lui, justice et politique sont incompatibles.

Au sujet de cette répétition de la différence, on pourrait tout aussi bien faire remarquer la bipolarité politique, opposant un Congrès largement républicain à une Cour Suprême dont la majorité des membres sont démocrates. Mais une des ironies de l'histoire veut que des esclavagistes se retrouvent divisés sur la question de la citoyenneté, certes d'une manière beaucoup plus nette qu'au siècle précédent. Le juge Harlan est membre de l'aristocratie sudiste. Il a vécu avant la guerre de Sécession selon les règles de cette région. Il n'en demeure pas moins fidèle à l'Union au cours du conflit, s'inscrit dans le nouveau parti républicain et soutient une position fédéraliste dans le cas de *Plessy vs. Ferguson*. À l'opposé, faisant partie de la majorité dans l'affaire précitée, le juge White, démocrate de Louisiane, fils d'un riche planteur de canne à sucre ayant bon nombre d'esclaves, est proche de la ligne philosophique du président de la Cour. Ici répétition conceptuelle rime avec répétition contextuelle.

## Début du processus d'affirmation identitaire des Noirs

En dépit d'une organisation sociétale des plus défavorables, la communauté noire va entamer un long processus d'affirmation identitaire par la construction d'une élite moins encline, au début du vingtième siècle, à accepter la place qui lui est dévolue. La création, en 1905, par WEB DuBois, Hope, McGhee et Monroe Trotter du célèbre Niagara Movement<sup>9</sup>, dont l'ambition est de lutter contre la ségrégation et le déni du droit de vote, montre la rupture de la ligne conciliante adoptée par Booker T. Washington<sup>10</sup>. Dans les villes du

9. Mouvement qui sera à l'origine de la création du NAACP: National Association for the Advancement of Colored People (*Association Nationale pour l'avancement des gens de couleur*) en 1910 et dont le premier objet est de lutter contre les injustices dans le monde du travail. Un an plus tard c'est au tour de l'Urban League d'être créée, avec pour objectif d'aider les Noirs du Sud à trouver un emploi, un logement dans le Nord et de former des travailleurs sociaux.

10. Leader africain-américain de la fin du dix-neuvième siècle, connu pour sa volonté de promouvoir la communauté noire à travers l'éducation. Il fera de cette idée le

Nord, l'arrivée des Caribéens, rejetant purement et simplement le cadre de vie proposé par la communauté blanche, vient donner une autre mesure à l'élan affirmatif des années 1900. Celui-ci trouvera une concrétisation supplémentaire à travers la Renaissance de Harlem qui, en tant que telle, constitue une affirmation identitaire interculturelle de la communauté noire. C'est en effet au cours des années 1920 que ce mouvement culturel sans précédent, né d'une rencontre souvent tumultueuse et conflictuelle entre la communauté afro-américaine et afro-caribéenne, donne un retentissement international à la musique, peinture et littérature noires. L'affirmation identitaire est transcendée par l'appropriation afro-américaine de l'Amérique dans toutes ses symboliques, donnant ainsi un souffle nouveau à l'expression artistique européenne dont elle s'inspire pourtant largement, notamment dans son expression picturale. Le lien à l'Afrique est la source même d'une fierté retrouvée. Les photos de James Van Der Zee affichent en positif la photographie d'une Amérique noire d'autant plus revendicatrice qu'elle a participé au sauvetage de l'Europe pendant le premier conflit mondial. Cette ouverture à l'international a marqué les esprits de ces combattants de 1917 qui ont vu une société européenne fonctionner sur des fondements quelque peu différents sans être irréprochables, loin s'en faut.

L'écriture des marges et de la norme prend ici une toute autre forme. L'organisation spatiale urbaine, confinant la communauté d'origine africaine à certains quartiers, est le catalyseur d'un mouvement qui va attirer la norme blanche faite des élites fascinées par ce mouvement artistique. Harlem<sup>11</sup>, au nord de l'île de Manhattan, prend une dimension internationale conférée par ses artistes qui, dans un contexte interculturel particulièrement fort, s'affranchissent de la norme sociétale pour définir la leur. Paradoxalement, la marge devient la norme qu'elle contribue largement à enrichir.

Sur le plan culturel, l'écriture poétique et philosophique noire vient perturber les lignes de séparation édictées sur les plans législatifs et judiciaires. La marge écrit une autre norme, répétant ainsi le bien-fondé de la conception universaliste en démontrant la capacité de la communauté noire à incarner à son tour l'Amérique. L'art pictural vient renforcer cette émergence communautaire à

---

fondement même de son action et travaillera inlassablement à la collecte de fonds pour atteindre cet objectif. Son attitude conciliante avec la communauté blanche lui vaudra les critiques de la NAACP.

11. Tout comme New York, Kansas City ou Chicago sont à classer au rang des villes ayant joué un rôle considérable à cette époque.

travers les déclinaisons américaines de l'art nègre, renouant par là même le lien rompu avec la terre originelle. La musique dont on avait su garder les rythmiques du continent noir s'enrichit de nouveaux sons africains, provoquant une répétition réussie.

***Une timide avancée politique :  
la création d'une commission interr raciale***

Sur la scène politique, au lendemain du premier conflit mondial, la CIC (*Commission on Interracial Cooperation*) est créée dans le but de promouvoir l'égalité et d'aplanir les dissensions entre les communautés. C'est une époque de rare violence au cours de laquelle on assiste à une recrudescence de lynchages. Si les résultats de cette commission sont faibles, l'intention de ses promoteurs mérite d'être soulignée.

La commission fut surtout active dans le Sud... Elle mit sur pied un programme d'éducation et de préparation aux relations interr raciales à l'échelon des États et des communes. Des stages étaient organisés à l'intention des cadres noirs et blancs capables de promouvoir une action interr raciale. Des comités interr raciaux locaux furent créés et, lorsque le travail de sensibilisation fut suffisamment avancé, on mit en place des comités au niveau des États. Sans s'attaquer de front à la ségrégation, la CIC prit position contre la discrimination. Par l'intermédiaire de son mensuel « Southern Frontier » et d'autres publications, elle réclamait une participation égale aux projets sociaux du gouvernement, une justice égale, l'abolition du lynchage et le droit de vote pour tous.<sup>12</sup>

La première moitié du vingtième siècle sera marquée par la poursuite des idéaux entrevus au cours de la Renaissance de Harlem. De nombreux procès ont lieu pour forcer le verrou de l'éducation, conduisant la Cour Suprême à rendre un jugement qui met chaque État devant l'obligation d'offrir un même enseignement à tous ses ressortissants<sup>13</sup>. Ce n'est pas pour autant une réussite car la mise en application dépend étroitement d'une volonté politique locale souvent enfermée dans les positions légales des lois ségrégationnistes.

12. John Hope Franklin, *De l'esclavage à la liberté Histoire des Afro américains*, Paris, Éditions caribéennes, 1984, page 459.

13. Missouri ex rel. Gaines vs. Canada, registrar of the university [305 U.S. 337 (1938)].

## *Action présidentielle et tradition judiciaire*

Les années 1940 amorcent un tournant essentiel dans le combat juridique engagé pour reconquérir l'égalité de fait promise depuis la guerre de Sécession. Au lendemain de Pearl Harbor, l'armée accepte l'idée de proportionnalité mais refuse celle de mixité au sein de ses régiments. Les entreprises d'armement jouent sur le même registre favorisant, dans cette période de crise, l'emploi des gens de race blanche. A. Philip Randolph, célèbre leader Noir pour avoir créé le syndicat «The Brotherhood of Sleeping Car Porters» qui marque une évolution notable de la situation des Noirs sur le plan syndical, réussit le premier coup d'éclat en forçant l'Administration Roosevelt à signer l'ordonnance 8802. Celle-ci interdit toute forme de discrimination dans le cadre de la défense et a pour conséquence la création d'une commission pour l'équité dans le cadre de l'emploi.

Cette première étape retentissante demeure sans lendemain. Roosevelt promeut un nombre infime de Noirs au sein de son administration, mais ne permet pas à la commission pour l'équité d'initier une réforme de fond. En 1946, son successeur Harry Truman réduit les faibles prérogatives de cette commission au point de la conduire à sa disparition tout en créant une commission présidentielle pour les droits civiques à laquelle il ne s'intéresse vraiment qu'au cours de la difficile campagne présidentielle de 1948. Déségrégation et invitation à la déségrégation il y a, sans pour autant marquer l'histoire de manière remarquable.

Une affaire judiciaire va cependant avoir un écho national particulièrement fort en cette année d'élections présidentielles. Le jugement rendu par la Cour Suprême dans le cadre du procès *Shelley vs. Kraemer*<sup>14</sup> relance le débat sur la portée du quatorzième amendement.

Louis Kraemer s'est opposé avec succès à l'acquisition par J.D. Shelley d'une parcelle de terrain à Saint Louis dans le Missouri. La transaction contractée auprès d'un voisin du plaignant avait eu lieu en toute légalité, mais elle avait fait abstraction d'un avenant, rédigé alors que Kraemer était propriétaire des lieux, prévenant toute vente ultérieure de ce terrain à un membre de la communauté noire dont Shelley faisait partie. De procès en cassation, la Cour Suprême, alors dirigée par le président Fred Vinson, rend un jugement unanime dans cette affaire stipulant que l'avenant relève d'une action locale et privée inscrite dans le cadre des «state actions» – affaires d'État

14. *Shelley vs. Kraemer* [334 U.S. 1, 68 S.Ct. 836 (1948)].

de l'Union à opposer à celles de l'État fédéral – et ne préjuge en rien des droits civiques de Shelley définis par le quatorzième amendement. Elle confirme ainsi la logique judiciaire des cours successivement présidées par White, Taft, Hugh et Stone dans le sillage de John Fuller.

### *Législation sur les droits civiques de 1957*

Trois événements clé vont conduire à la législation sur les droits civiques de 1957. Le premier est la décision de la Cour Suprême de déclarer inconstitutionnelle toute forme de ségrégation scolaire dans le cadre de l'affaire *Brown vs. Board of Education of Topeka Kansas* [347 U.S. 483 (1954)]<sup>15</sup> en remettant en cause le « séparé mais égal » institué lors du jugement de l'affaire *Plessy*<sup>16</sup>. La plus haute instance judiciaire du pays rompt ainsi avec la jurisprudence instituée dans le cadre des droits civiques depuis 1883. Le second événement est la violence occasionnée à Little Rock, Arkansas, lors de la tentative d'application de cette décision de justice visant à mettre un terme à la ségrégation dans les écoles de cette ville. En 1957, neuf lycéens noirs sont inscrits au lycée Central High réservé jusqu'alors à la communauté blanche. Ces inscriptions vont entraîner le déferlement d'une violence sans précédent, nécessitant l'intervention de la Garde Nationale, sur ordre du président Eisenhower. Le troisième est le Mouvement pour les Droits Civiques orchestré de main de maître par le « *Southern Christian Leadership Conference* » de Martin Luther King Jr.

Cette législation de 1957 a comme premier objectif de redonner le droit de vote à la communauté noire dont seuls 20 % sont détenteurs d'une carte d'électeur. C'est alors une demande forte des Américains d'origine africaine qui s'empressent de défilier lors des manifestations organisées sous l'égide du SCLC<sup>17</sup> et réprimées avec une rare violence par les autorités publiques sudistes. Il est à noter que la montagne va accoucher d'une souris, la majorité sénatoriale, craignant pour la cohésion du parti démocrate entre les « pro » et

15. Notons que ce jugement sera suivi d'un deuxième, un an plus tard, minorant le premier rendu de la Cour.

16. *Op. cit.*, page 7 du présent article.

17. *Southern Christian Leadership Conference* est un mouvement né à la suite du boycott des bus à Montgomery en Alabama. Présidé tout d'abord par Martin Luther King Jr. ce mouvement a pour but de lutter pour les droits civiques des minorités aux États-Unis.

« anti » législation sur les droits civiques, accepte alors que la loi soit vidée de sa substance.

En matière de droits civiques, l'histoire politique se répète une fois encore. Quel que soit le champ d'application envisagé – sur le plan constitutionnel ou législatif – la différence conceptuelle de la citoyenneté entre les promoteurs de l'universalisme fédéral et les défenseurs d'une approche individuelle étatique se traduit dans la concrétisation du projet. Une base théorique est posée à laquelle une base pratique est opposée. Tout est défini en faisant que l'exception confirme la règle générale. Les parlementaires conçoivent l'impatience communautaire mais ne font que surseoir au rendez-vous.

La norme constitutionnelle est ici renforcée à la marge par un nouveau texte législatif. Nouvelle répétition donc, mais bien inutile tant le contenu de cette loi est sans décret véritable d'application. Pire même, en multipliant ce type de législation on finit par en affaiblir la portée tout en confortant la position des défenseurs du *statu quo*. Ces derniers ont alors beau jeu de traîner les pieds lorsqu'il s'agit de travailler une fois encore sur le concept de citoyenneté.

Pourtant, l'Amérique va devoir désormais prendre en compte un paramètre supplémentaire dans l'analyse de la norme et de la marge, la dimension internationale de la citoyenneté. En effet, l'affirmation politique de plus en plus forte des colonies qui se dégagent une à une de leurs tutelles constitue un renfort important pour les défenseurs américains de l'universalité. Au lendemain du deuxième conflit mondial, la superpuissance que sont devenus les États-Unis ne peut complètement ignorer les positions de ces pays émergeant sur la scène internationale, notamment dans le contexte de la Guerre froide.

L'universalité de la citoyenneté, au cœur du texte fondateur américain, trouve une déclinaison à la marge par la rédaction de nouveaux textes constitutionnels, en Afrique et en Asie, qui viennent en légitimer l'essence philosophique. Les liens qui se recréent entre la communauté noire américaine et les États africains donnent à l'intention une dimension pratique en travaillant sur la définition de la pan-africanité chère à DuBois. Pour cette communauté, la norme n'est donc plus simplement américaine – si tant est qu'elle l'ait jamais été – mais elle est renforcée par les affirmations politiques des peuples nouvellement indépendants. Universalité de la citoyenneté dans un contexte universel, c'est ainsi que l'on peut résumer le projet utopique alors en cours d'élaboration.

C'est à partir des années cinquante, dans le sud des États-Unis, qu'un mouvement sans précédent se structure au sein de la communauté noire pour que l'égalité de droit devienne une égalité de fait à l'échelle de la nation américaine. Il y a là une répétition pratique de la pensée fédéraliste, montrant par l'exemple, à travers la dénonciation de chaque cas, l'iniquité des particularismes locaux. Pour la deuxième fois en l'espace de cent ans, la *Vieille Dixie*<sup>18</sup> voit ses principes organisationnels et politiques remis en cause.

## Perspectives de la législation de 1964

### *Un climat social difficile*

C'est dans ce contexte social agité que le nouveau président américain John F. Kennedy arrive au pouvoir, promettant le règlement des difficultés d'un trait de plume, c'est-à-dire par l'adoption d'une nouvelle législation. Le 11 juin 1963, au cours d'une allocution télévisée, Kennedy annonce son intention de présenter un projet de loi visant à instituer les mêmes droits à l'ensemble de la population américaine. Le texte est présenté au Congrès une semaine plus tard.

L'étude de cette proposition de législation se déroule tout au long du deuxième semestre de l'année 1963. Elle ne devra sa survie qu'à deux événements majeurs, la mort tragique du président Kennedy – qui atténue certaines dissensions au sein du parti démocrate, alors majoritaire au congrès, sensible qu'il est à la pression publique – et son remplacement par son Vice-président. Le nouveau locataire de la Maison Blanche, Lyndon Baines Johnson, est un habile tacticien, rompu à l'exercice des négociations politiques au Congrès pour avoir été pendant de nombreuses années chef de la majorité démocrate au Sénat. Toutefois, il doit en partie son succès à Emanuel Celler, président en exercice de la « House Judiciary Committee », commission sur le système judiciaire de la Chambre Basse. Ce dernier commence par donner une autre dimension au texte initial à travers les enquêtes préliminaires et auditions nécessaires à toute proposition législative, puis en accélère l'étude. Il aide ensuite le président Johnson à contourner les difficultés rencontrées lors du passage obligé devant la « Committee on Rules », commission chargée de définir selon quelle procédure le texte sera

18. Surnom donné au Sud.

présentée à la Chambre des Représentants, en obtenant, par pétition, l'étude immédiate de ce projet de loi. Le projet est donc à nouveau examiné au début de l'année 1964 et est adopté par la Chambre des Représentants le 10 février.

### *Contenus du projet de loi et perspective du travail sénatorial*

Le processus législatif suit alors son cours au Sénat. L'étude du projet de loi se déroule de la mi-février à la fin du mois de mars de la même année. Une nouvelle fois, le président américain doit s'appuyer sur le concours d'un de ses anciens collègues parlementaires, Mike Mansfield, alors chef de la majorité au Sénat. Celui-ci utilise un artifice pour contourner la commission judiciaire de la Chambre Haute dirigée par un démocrate du Mississippi, pour en proposer l'étude immédiate par l'assemblée parlementaire.

L'accélération du processus législatif conduit les élus des anciens États confédérés à un recours en annulation, affichant ainsi leur volonté de rejeter toute proposition législative qui aurait pour objet de faire l'amalgame entre égalité sociale et raciale. Le bras de fer se poursuit pendant 57 jours, jusqu'au 10 juin 1964. Une contre-proposition de loi rédigée par les Sudistes, atténuant la portée du texte voté par les Députés, est alors présentée. Cependant, pendant toute cette période, le texte initial est maintenu et soumis aux travaux du Sénat.

Les sénateurs passent donc en revue les onze articles adoptés par la Basse Assemblée qui sont, dans l'ordre, (1) droit de vote ; (2) fin de la discrimination dans les lieux publics ; (3) déségrégation des lieux publics ; (4) déségrégation scolaire dans l'enseignement public ; (5) définition des compétences de la commission pour les droits civiques timidement créée en 1957 ; (6) mise en œuvre d'une politique volontariste de l'État fédéral dans le cadre des projets qu'il finance ; (7) politique volontariste en termes d'emploi ; (8) mise à jour des listes électorales ; (9) implication du Ministère de la justice dans les affaires liées aux droits civiques ; (10) création d'un service des relations intercommunautaires ; (11) définition des peines encourues par les contrevenants.

Chaque article pourrait faire l'objet d'un travail précis sur la définition de ce que devient la norme si l'on considère la marge comme étant la rédaction d'un nouveau texte législatif. En effet, qu'il s'agisse de la gestion de l'espace public, de la promotion de

l'éducation, du droit de vote ou du développement des relations entre les communautés, chaque point de cette législation peut constituer un angle d'étude de la construction de la norme et de la marge, contribuer à une définition plus précise de la citoyenneté.

Toutefois, plusieurs raisons conduisent ici à mettre l'article 7 de la loi sur les droits civiques au cœur de ce travail. Son étude aura indéniablement été l'objet des débats les plus passionnés car il vise à une politique volontariste en termes d'emploi. Ce point précis de cette législation divise les familles politiques sur des lignes régionales, faisant écho au fédéralisme et au régionalisme évoqués précédemment<sup>19</sup>. C'est aussi celui qui expose le plus clairement la concrétisation du projet égalitaire parce qu'il met en perspective la place économique de chaque communauté et la promotion que chacune peut attendre au sein de la société américaine. Enfin, il convient de rappeler qu'il est encore aujourd'hui une pierre d'achoppement politique, bien plus que tout autre sujet évoqué dans le paragraphe précédent.

### *Une journée particulière...*

La poursuite de ce travail pourrait se faire sur la seule présentation des oppositions entre démocrates et républicains d'une part et entre nordistes et sudistes d'autre part. Le choix a été fait de se cantonner à une seule journée parlementaire, celle du 23 mars 1964 et à l'analyse du discours d'un seul orateur, celui d'Absalom Willis Robertson, sénateur démocrate de Virginie. Pour quelles raisons ?

Tout d'abord, la date du débat n'est pas neutre. Elle précède de trois semaines le recours en annulation présenté par les élus des anciens États confédérés. Nous sommes encore dans une situation de débat dans le sens premier du terme, avec un exposé d'arguments qui, même s'ils sont on ne peut plus orientés, laissent encore place à l'échange. Nous n'en sommes pas encore à la contre-proposition de loi évoquée précédemment.

L'orateur est un démocrate, parti largement majoritaire au congrès en 1964. On serait en droit d'attendre une adéquation des

---

19. Si la législation sur les droits civiques est adoptée avec 70% des voix, 93% des *Southern Democrats*, élus des anciens États confédérés, votent contre à la Chambre des Représentants et 95 % font de même au Sénat. Les républicains de ces États votent à l'unanimité contre à la Chambre, et le seul élu du Sénat issu de leurs rangs se joint à la majorité des députés pour rejeter, au sein de son assemblée, le texte proposé à leurs suffrages. Ces résultats sont diamétralement opposés dans les autres États que ce soit dans les rangs du parti démocrate ou républicain.

idées entre ce parlementaire et les orientations données par la majorité de ses collègues appartenant au même parti. Il n'en est rien, bien au contraire. Le sénateur de Virginie s'évertue, avec un certain talent, à démontrer l'inconstitutionnalité du projet législatif.

Pour ce faire, Robertson émaille sa présentation de références au texte constitutionnel, à l'esprit de celui-ci déclinant ensuite les interprétations faites par les Cours Suprêmes successives lorsqu'elles ont eu à se positionner sur la question de la citoyenneté. Comme nous allons le voir, Robertson ne va cesser de faire référence à la manière dont la norme et la marge ont été écrites sur le plan juridique.

Robertson n'hésite pas à stigmatiser le consensus Constitutionnel originel pour expliquer l'antagonisme philosophique dans lequel se situe ce débat. Cette manière très personnelle de s'inscrire dans l'histoire juridique américaine renvoie inmanquablement à la référence deleuzienne présentée initialement. C'est dans la différence d'interprétation du concept de citoyenneté que se trouve l'essence du débat des années soixante, répétition volontaire d'une ambiguïté originelle volontaire, dont Robertson s'efforce de montrer les limites, à travers l'écriture des marges constitutionnelles que sont les amendements. Ne serait-ce que pour ces quelques raisons, le 23 mars 1964 fut une journée particulière.

### *... menée par un sénateur particulier*

Absalon Willis Robertson est sénateur depuis 18 ans lorsque, pour la seconde fois de sa carrière<sup>20</sup>, on lui demande d'étudier une législation sur les droits civiques. C'est un législateur rompu à cet exercice de par sa formation de juriste et sa longue carrière politique, commencée en 1916. Ses mandats successifs l'ont conduit à être élu successivement des deux assemblées de Virginie, avant d'être le représentant de ce même état à la Chambre Basse, puis d'être membre de la Haute Assemblée Fédérale sur Capitol Hill. Au cours de ses mandats, il présidera notamment la prestigieuse commission bancaire et monétaire – « *Banking and currency committee* » – et assurera une coprésidence en matière de défense. C'est un homme du Sud, ancré dans ses valeurs. Il naît à l'époque de la construction légale de deux sociétés soi-disant séparées et égales. Homme de devoir, il sert dans l'armée américaine jusqu'en 1919 sans pour autant faire partie des contingents envoyés outre-Atlantique pour combattre aux côtés des Alliés. De retour à la vie civile, Robertson

20. Il était déjà membre du Sénat en 1957.

s'inscrit au barreau de la ville de Richmond et exerce le métier d'avocat pendant 7 ans, jusqu'à sa première élection. Il suit alors un long processus qui le conduit de l'anonymat des assemblées virginienne aux ors du Sénat américain. Robertson n'en reste pas moins fidèle au fondement politique de l'état dont il est élu. En effet, il fait partie de ce qui est alors appelé la « Byrd Organization », une organisation politique dirigée par le sénateur du même nom, jouant un rôle de premier plan en Virginie entre 1920 et 1960, notamment dans les zones rurales de cet état. La philosophie politique suivie est très conservatrice, prônant une ligne dure en matière d'affaires sociales rejetant toute intégration raciale. À ce dernier sujet, Robertson fait partie des 19 parlementaires qui, en 1956, signent le manifeste sudiste s'élevant contre la décision de la Cour Suprême dans le cadre de l'affaire *Brown vs. Board of Education* qui dénonce le « séparé mais égal » de *Plessy vs. Ferguson*. Cet acharnement à refuser toute forme d'intégration sera la cause de son déclin politique<sup>21</sup> à la suite d'une carrière de plus de cinquante ans.

### *Les grandes lignes du discours*

Il convient tout d'abord de noter la longueur exceptionnelle du discours du sénateur Robertson dans le cadre des premiers débats parlementaires sur ce projet de loi. Les minutes de cette session sénatoriale correspondent à 15 pages<sup>22</sup>, alors qu'en règle générale, la plupart des interventions ne font pas plus du tiers. Elle montre la connaissance particulièrement précise du sujet par cet orateur qui, tout au long de sa carrière, est intervenu à maintes reprises sur ce dossier. La longueur de l'exposé s'inscrit toutefois dans la tradition parlementaire américaine, laissant à chaque élu le loisir de garder la parole aussi longtemps qu'il le désire.

Si le propos est long et l'intention précise – le sénateur est un farouche opposant au projet – l'exposé est quelque peu répétitif. Il étudie tour à tour l'argumentaire de fond, la constitutionnalité de la proposition de loi, les jugements de la Cour Suprême rendus en matière de droits civiques, les limites des pouvoirs locaux et du

21. En 1966, au cours des primaires pour les élections sénatoriales, le parti démocrate appuiera un candidat dont les idées sont beaucoup plus en mode avec leur temps. À la suite d'une campagne difficile, William Sprong finit par l'emporter sur Robertson qui met alors un terme à ses cinquante années de carrière politique ...!

22. Congressional Record – Senate 1964, pages 5933 à 5948.

pouvoir fédéral. Avant de conclure, il donne une définition de la discrimination.

### *Argumentaire de fond et constitutionnalité de la proposition de loi*

Pour le sénateur Robertson, le projet des promoteurs de cette loi est clair, il s'agit de légiférer dans l'intérêt de la communauté noire.

Soyons honnêtes: leur intention est de remplacer l'homme blanc par l'homme de couleur. C'est ça le cœur même du combat. Il ne s'agit d'une lutte entre Catholiques, Juifs ou Protestants, il s'agit d'un combat [à caractère] racial.<sup>23</sup>

Robertson va donc combattre le projet en s'interrogeant tout d'abord sur l'intérêt qu'il présente. Son premier argument consiste à montrer l'inutilité du texte soumis à l'étude de la haute assemblée. Selon le sénateur de Virginie, la Constitution américaine présente d'ores et déjà les garanties que la loi veut renforcer<sup>24</sup>. Dès lors quel objet constitutionnel une telle législation peut elle proposer ?

Son propos veut souligner le rôle initialement prévu par les Pères Fondateurs pour les législateurs. Selon Robertson, le Congrès ne peut faire passer une telle loi parce que cette dernière vient contredire les amendements constitutionnels – notamment le dixième – qui stipule que les pouvoirs non conférés au gouvernement fédéral par la Constitution sont l'apanage des États membres de l'Union et du peuple. En l'occurrence, légiférer reviendrait donc à remplacer ce qui de droit revient à une autre compétence<sup>25</sup>.

Cet argument consistant à invalider le projet législatif à l'étude par le rôle constitutionnel prééminent des États revient à plusieurs reprises. Référence est tout d'abord faite à l'esprit dans lequel le texte fondateur a été rédigé<sup>26</sup>. Détaillant l'opposition entre fédéralistes et anti-fédéralistes, Robertson s'efforce de montrer que les Pères Fondateurs avaient comme point commun la volonté de préserver à tout prix les droits du peuple. Pas seulement au travers de l'équilibre des pouvoirs. Pour le sénateur, le projet s'inscrit aussi dans la manière dont une distinction précise est faite entre les strates

23. *Ibid.*, page 5938.

24. *Ibid.*, page 5934.

25. *Ibid.*, pages 5934, 5935.

26. *Ibid.*, page 5937.

du pouvoir, laissant à l'échelle nationale le soin de garantir le principe général plutôt que d'en assurer la concrétisation<sup>27</sup>.

Cette volonté de montrer le fondement universaliste de sa conception de la pensée Constitutionnelle se trouve dans la manière dont la charte des droits est passée en revue. En dénonçant toute remise en cause de celle-ci, le sénateur Robertson compte tout d'abord affaiblir le projet législatif. Mais il veut aussi donner à son propos un tour pragmatique des plus surprenants en montrant comment certains décrets d'application contreviendraient à l'esprit de la charte. Le droit de se réunir sera ainsi remis en cause puisqu'un employeur n'aura plus le droit de choisir librement ceux avec lesquels il souhaitera faire affaire. Cette même personne ne pourra plus user de son droit à la liberté de parole puisqu'on lui imposera ses choix en matière de recrutement.

Il va sans dire que si nous acceptons la doctrine de la commission pour l'égalité dans le cadre de l'emploi et laissons l'État fédéral intervenir lors du recrutement, du licenciement et de la promotion négociés entre le patron et son employé, nous renonçons à un des fondements de la libre entreprise... [...]

Une loi instituant une commission pour l'égalité dans le cadre de l'emploi violerait certains alinéas du premier amendement qui garantit la liberté de parole et de la presse. En application de cette loi, un individu n'osera pas afficher son intérêt pour un employé potentiel de telle nationalité ou de telle couleur et il se pourrait qu'il soit poursuivi pour avoir affiché dans une offre d'emploi son souhait de recruter des employés qui ont ou n'ont pas ces caractéristiques. [...] Il est tout aussi évident que les membres d'un syndicat pourront être poursuivis pour avoir déclaré ou communiqué par écrit leur volonté d'associer un certain de leurs collègues plutôt que d'autres. [...] Le droit de choisir ses employés, ses amis, ses associés, ses époux tombe sous la loi de la sélection naturelle, du droit naturel, un droit inaliénable, un droit fondamental réservé à l'homme par le dixième amendement et préservé pour lui par le neuvième.<sup>28</sup>

Le cinquième amendement est aussi évoqué par le sénateur virginien. Son raisonnement consiste à dire que tout engagement professionnel contraint porte atteinte au droit fondamental à la propriété, à la liberté. Pire même, tout contrevenant perdrait le bénéfice du sixième amendement en étant condamné par une

27. *Ibid.*, pages 5938, 5939, 5940.

28. *Ibid.*, pages 5936, 5937.

instance – en l’occurrence la commission précitée – sans pour autant pouvoir prétendre à un jugement équitable dans le cadre d’une procédure habituelle.

Comme nous le verrons ultérieurement, le discours du sénateur Robertson est souvent émaillé de citations provenant de sources extrêmement diverses. Au sujet de la constitutionnalité du projet de loi, il ne manque pas de regretter cette lacune Constitutionnelle qui laisse à des groupes de pression le loisir de remettre en cause les droits pourtant inaliénables des individus<sup>29</sup>. Sa conclusion sur ce point est une reprise des propos qu’il a échangés avec Donald Richberg<sup>30</sup>, ancien membre de l’administration Roosevelt et précédemment juge fédéral. Au cours de cette conversation sur la constitutionnalité du projet législatif, Richberg aurait déclaré :

L’objet affiché de la Constitution n’est pas d’atteindre une impossible égalité entre des êtres humains inégaux, mais d’assurer les bienfaits de la liberté pour que chaque homme puisse être libre, différent et réaliser ses ambitions selon ses propres moyens. Chaque loi qui cherche à donner à un homme libre quelque chose qu’il ne peut obtenir par ses propres moyens impose un poids et restreint la liberté des autres hommes.<sup>31</sup>

### *Une référence constante à la Cour Suprême*

Deux pages sur trois du compte-rendu de cette intervention sont émaillées d’un exemple issu d’un jugement rendu par la Cour Suprême. Ultime garant de la Constitution sur le plan judiciaire, il eut été difficile au sénateur de se passer de ses décisions. Les choix sont sélectifs, notamment dans le temps, mais peut on lui reprocher de donner l’éclairage qui lui sied connaissant le fondement de sa pensée ? La conclusion de ce point apportera quelques précisions à ce sujet.

Sur le plan constitutionnel, Robertson fait référence à des décisions prises au sujet des treizième et quatorzième amendements. Reprenant tout d’abord les attendus du jugement rendu en 1911 dans le cadre de l’affaire *Bailey vs. Alabama* [219 US 219], le

29. *Ibid.*, page 5946 : les propos de Loren Miller, avocat au barreau du Kansas et de la Californie, publiés dans le National Bar Journal sont ici retranscrits.

30. Richberg fut un des hommes clés de Roosevelt lors de la mise en œuvre du New Deal.

31. Congressional Record – Senate 1964, page 5947.

sénateur veut mettre en évidence la véritable finalité de l'amendement abolissant l'esclavage.

La simple intention était d'abolir l'esclavage quel qu'il soit, de rendre impossible la condition de servitude, de rendre le travail libre en interdisant ce contrôle par lequel le service d'un homme est mis à disposition ou contraint pour le bénéfice d'un autre homme, ce qui est l'essence même de la servitude forcée.<sup>32</sup>

Curieusement, l'orateur limite la portée constitutionnelle de cet amendement au constat premier, sans faire la moindre allusion à ce qui pourtant a porté le nom de Reconstruction, prenant en compte la mise en œuvre du projet consistant à donner les moyens aux esclaves affranchis de faire usage de cette liberté. En fait, le propos de Roberston n'est pas là. Ce qu'il veut ici souligner c'est cette liberté liée à la charte des droits – *Bill of Rights* – par laquelle il poursuit son propos. Les hommes sont libres sur le plan de l'emploi depuis 1865. Dès lors, aucune législation ne se justifie.

Le quatorzième amendement est utilisé pour le même attachement aux principes de liberté, non pas individuels cette fois mais étatiques. Pour le sénateur Robertson, le jugement rendu en 1883 lors de l'étude par le Cour Suprême des *Civil Rights Cases*, met clairement en évidence les prérogatives des États au détriment de l'action individuelle initiée dans le domaine des droits civiques.

L'État, membre de l'union, voilà l'échelon essentiel du fonctionnement de la société américaine. C'est ce que souhaite démontrer le sénateur en reprenant les conclusions en 1872 de la Cour Suprême dans le cadre des affaires regroupées sous le nom des *Slaughter House Cases*. Robertson cite longuement les conclusions de la Cour qui situe le pouvoir fédéral à la marge de toute action dans le domaine des droits civiques<sup>33</sup>. La même analyse est faite page suivante, en s'appuyant cette fois sur le jugement rendu par la Cour Suprême en 1875 lorsqu'elle rejeta la constitutionnalité du texte de loi fédéral visant à la déségrégation des hôtels, pensions, théâtres et lieux publics. L'État fédéral ne peut, c'est l'objet du propos, interférer dans ce domaine. Le projet à l'étude en 1964 relève du même cas.

La suite de la démonstration s'appuyant sur la Cour Suprême se focalise plus sur le droit individuel de disposer de son bien, de faire affaire avec qui bon lui semble, de ne pas voir ses droits fondamentaux

32. *Ibid.*, page 593.

33. *Ibid.*, page 5943.

remis en cause<sup>34</sup>. Là encore, les procès cités se déroulent entre le début de la Reconstruction et la fin de la deuxième guerre mondiale.

Pour Robertson, la Cour Suprême est donc un allié de tous les instants. Il fait fi de la décision *Brown vs. Board of Education of Topeka Kansas* [347 U.S. 483] de 1954 pour les raisons exposées précédemment. Il passe également sous silence les vingt-cinq textes de loi adoptés en Virginie entre 1870 et 1960 pour mettre en place la ségrégation limitant considérablement pour la communauté noire l'usage des droits fondamentaux que le sénateur Robertson prétend pourtant défendre<sup>35</sup>. Il ne s'agit pas là d'une omission politique. L'élu est convaincu du bien fondé de son analyse pour deux raisons. Premièrement, le projet de loi étant fédéral, il convient donc de la dénoncer pour ce qu'elle peut représenter, tant sur la plan de sa construction que de sa mise en œuvre. Deuxièmement, chaque état a compétence de légiférer. Il ne s'agit pas de mettre en exergue ce qui peut se faire en Virginie mais de voir en quoi la souveraineté de cet état pourrait être remise en cause.

### *Discrimination dans le cadre de cette législation*

Si à aucun moment, le sénateur Robertson ne s'interroge sur la question de la discrimination locale, il n'en reste pas moins dubitatif quant aux moyens dont l'État fédéral disposera pour résoudre ce problème.

Puisqu'il n'y a pas de définition du mot « discrimination » et que la loi va s'appliquer à tous les employeurs, nombreux sont ceux qui pensent que la mise en application de cette législation sera tout aussi difficile que celle de la prohibition.

Je répète ce que j'ai dit dans mon propos liminaire, à savoir il n'y a pas de définition du mot « discrimination » dans ce texte de loi. Les bureaucrates qui seraient choisis pour faire appliquer la loi auraient donc les pleins pouvoirs pour définir ce mot comme bon leur semble, et tant que nous n'aurions pas connaissance de leurs décrets d'application, nous n'aurions aucune idée de la manière de ce qu'ils feraient.<sup>36</sup>

34. *Ibid.*, pages 5946, 5947.

35. En 1955, un excellent ouvrage a été publié sur cette question par Stetson Kennedy. *Introduction à l'Amérique Raciste*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, mars 2008.

36. Congressional Record – Senate 1964, page 5933 et 5935.

Cette législation est d'autant moins utile qu'elle propose de lutter contre un problème de société mal défini ! Robertson va même plus loin. Reprenant les propos du juge Day, membre de la Cour Suprême de 1903 à 1922, propos tenus dans le cadre de l'affaire *Buchanan* [*Buchanan vs. Worley*, 245U.S.60], il se pose la question des moyens qui permettraient de lutter contre la discrimination.

Car il s'agit là d'un sérieux problème que celui provenant du sentiment d'hostilité à la race (sic) que la loi n'est pas en mesure de contrôler et dont nous devons prendre la mesure, chose que tout le monde peut librement admettre. Mais on ne peut proposer de solution en privant des citoyens de leurs droits et privilèges.<sup>37</sup>

Pas de définition donc et surtout pas de cadre juridique pour le faire, comme le laisse à penser cette citation qui rejoint d'ailleurs une analyse faite quelques instants auparavant par l'orateur sur l'incapacité de juger des individus qui font preuve de discrimination dans le cadre strictement privé<sup>38</sup>.

### *Une législation qui n'en est pas une*

Pour Robertson, ce projet de loi ne s'inscrit pas dans l'histoire Constitutionnelle américaine, mais il est aussi inapplicable parce que sans réel fondement et sans possibilité d'application tout en circonvenant aux droits les plus fondamentaux. C'est d'ailleurs ainsi qu'il conclut sa longue intervention.

Ce qui vous est présenté aujourd'hui c'est une loi qui viole la Constitution, porte un coup à la souveraineté des États et porte gravement atteinte aux droits du peuple.<sup>39</sup>

Doit-on être surpris de la tournure donnée aux débats par le sénateur Robertson quant à l'accusation portée sur l'inconstitutionnalité du projet de législation ? Certes non lorsqu'on étudie son parcours et la philosophie qui sous-tend son action politique. En revanche, l'effet de surprise provient de la stratégie d'évitement qu'il met en œuvre concernant les législations votées antérieurement sur le sujet. En effet, le projet soumis à l'étude des législateurs rejoint dans l'esprit les lois sur les droits civiques de 1957 ou de 1875 qui n'ont jamais été déclarées irrecevables sur le

37. *Ibid.*, page 5946.

38. *Ibid.*, page 5945.

39. *Ibid.*, page 5948.

plan constitutionnel. Ce que l'on peut toutefois mettre au crédit du sénateur de Virginie sur le plan tactique, c'est l'angle d'attaque qu'il choisit pour mettre en difficulté les promoteurs de la loi. Son propos liminaire porte sur le « Fair Employment Practice Committee » – comité pour l'égalité des pratiques dans le cadre de l'emploi – dont la mission fédérale peut être vue comme une remise en cause de la souveraineté des États. Il oublie simplement de montrer en quoi le projet consiste précisément et la manière dont il est possible de trouver une articulation entre l'État, membre de l'Union et l'État fédéral.

En ce qui concerne la souveraineté du peuple, force est de constater que la théorie ne passe pas l'épreuve de l'examen. Le sénateur passe sous silence les pratiques législatives locales qui ne laissent aucune place à l'universalité et à l'égalité de tous devant la loi. Cette approche très réductrice peut même être vue comme un affichage illicite de la supériorité de la communauté blanche. Dès lors que celle-ci est satisfaite, il n'y a pas lieu d'aller plus loin dans la mise en œuvre de la citoyenneté dans son acception laborieuse<sup>40</sup>.

### *Normes et marges dans le projet Robertsonien*

Pour l'élu de la Virginie, la norme a une double dimension, historique et constitutionnelle. Elle doit s'inscrire dans la philosophie politique des Pères Fondateurs et la perpétuation proposée par la Cour Suprême jusqu'en 1953. Elle ne peut que reposer sur le texte originel tel qu'il a été amendé. La marge se limite donc aux modifications apportées à la Constitution. Les marges législatives sont rejetées, parce qu'elles ne peuvent trouver un terrain d'application sans remettre en cause la souveraineté des États de l'Union, contrairement à celles mises en œuvre localement par les États eux-mêmes, notamment dans le sud du pays.

Il y a là une volonté bien américaine de coller au projet initial, de préserver l'essence même de la Constitution. Dans le même temps, le sénateur Robertson refuse de prendre en compte les difficultés liées à sa mise en œuvre dans le cadre universel que, paradoxalement, il revendique.

L'affrontement entre les deux camps – promoteurs et adversaires de la loi – se situe sur ce terrain là. Si les premiers ne se satisfont pas de la déclinaison du projet universel américain, les seconds

40. Pour se convaincre de la valeur de cette hypothèse, il convient de lire le chapitre sur le travail dans l'ouvrage de Stetson Kennedy, cité précédemment.

considèrent que le texte fondateur apporte toutes les garanties dans ce domaine. Si les premiers veulent définir un cadre législatif impliquant l'ensemble de la société dans sa mise en œuvre, les seconds pensent que c'est à chacun d'acquiescer ou de revendiquer ce droit. Si les premiers ont une vision fédérale du problème au cœur de cette législation, les seconds considèrent que la résolution de celui-ci passe par chaque projet régional.

La norme est bien la même, mais l'unité de mesure est différente. Pour les promoteurs de la loi, la déclinaison doit se mesurer à l'échelle de la société dans son ensemble. Pour ses adversaires, l'unité de mesure est à l'aune individuelle. Deux schémas irréconciliables pour un même projet, réitérant les idées exposées successivement en 1866, 1875, 1957 et 1964.

La manière dont le propos du sénateur Robertson est agencé, à travers les exemples proposés, montre souvent une utilisation particulière de ce que peuvent être la norme et la marge. Référence est faite à des membres de la Cour Suprême dont les orientations politiques ou les origines géographiques ne sont pas de la même obédience. Il illustre aussi son propos d'exemples syndicalistes politiquement très éloignés des postures politiques élaborées dans l'univers politique virginien, alors majoritaire. Robertson met en avant ceux qui ne partagent pas obligatoirement ses idées politiques. Il souhaite ainsi étayer son propos en lui donnant une dimension universelle, provoquant un effet miroir intéressant parce qu'inattendu de la part de cet authentique conservateur.

L'écriture de la norme est, pour lui, définitive puisque rédigée à la seule encre constitutionnelle. La norme s'inscrit dans un contexte culturel particulier, le Sud, et permet d'en véhiculer les valeurs. La norme autorise ce que la marge, telle qu'elle veut être définie par les promoteurs de la loi de 1964, va immanquablement limiter. C'est pour cela qu'il la combat, au nom d'une liberté, celle de sa communauté.

## **De la norme à la marge : écritures des marges, écritures en marge ?**

Les cent quatre-vingts ans d'histoire américaine, étudiés par le prisme de la citoyenneté, montrent clairement que la construction politique de ce pays épouse un schéma pluridimensionnel issu d'une bipolarité initiale. En effet, comme la première partie de cet article

le montre, c'est à partir de deux interprétations initiales opposées, mais inscrites dans un cadre constitutionnel unique, qu'une construction de la citoyenneté va se faire, variant selon le lieu, la date d'entrée dans l'Union, l'appartenance politique des élus, les décisions judiciaires prises à différents niveaux.

La norme est initialement l'apanage de la communauté blanche. Elle le demeure jusqu'en 1865. À partir de cette date, les amendements à la Constitution viennent donner à la marge l'universalité manquante. Dans le même temps, une première législation fédérale apporte une écriture supplémentaire étayant un peu plus le projet égalitaire en termes de citoyenneté. Ce travail juridique initie à nouveau un débat très présent lors de la rédaction de la Constitution et place ce projet dans le cadre de la répétition deleuzienne.

En cette fin de dix-neuvième siècle, l'opposition initiale sur la citoyenneté se cristallise dans la mise en œuvre de projets différents selon que l'on sera dans le Mississippi, l'Ohio ou en Californie. Les lois votées dans les États du Vieux Sud donnent une dimension supplémentaire à l'écriture des marges, venant raturer le projet constitutionnel initial, n'en déplaçant au sénateur Robertson. Le trait sudiste est d'autant plus large que la Cour Suprême le conforte en instituant la jurisprudence du « séparé mais égal ». Les prérogatives des États et celles de la Cour Suprême sont certes différentes, mais la conjugaison de leurs décisions renforce la marginalisation de la communauté noire.

C'est ensuite par la conjugaison d'un long processus d'affirmation identitaire, dont l'apogée se situe lors de la Renaissance de Harlem, et l'émergence de nouveaux pays libérés du joug de la colonisation, que « norme », d'une part, et « marge », d'autre part, prennent un autre relief. La norme internationale en termes de citoyenneté n'est pas celle des États-Unis en dépit de sa superpuissance économique et militaire, définitivement conquise au lendemain du deuxième conflit mondial. De là à dire que c'est une conséquence directe de la réécriture de la norme voulue par la Cour Suprême dans l'affaire *Brown vs. Board of Education*, il y a un pas difficile à franchir sur le strict plan juridique, mais aisé d'un point de vue sociétal.

Le mouvement pour les droits civiques, qui s'empare du projet égalitaire au milieu des années cinquante, veut effacer l'écriture des marges, instaurée par les États du Sud au lendemain de la guerre de Sécession. Selon ses leaders, la norme doit retrouver la dimension que les modifications constitutionnelles lui ont conférée. L'ambition

est universelle et veut associer d'un même pas l'ensemble des États-Unis, d'où le recours incessant au pouvoir exécutif national. C'est à travers les discours répétés, tout au long d'une décennie, par les promoteurs noirs d'une réaffirmation du projet égalitaire, et repris par les présidents Kennedy puis Johnson, que se trouve l'essence d'une nouvelle écriture des marges en 1964. Cimentier l'édifice national ne peut alors se faire que par une rédaction cette fois législative et fédérale. L'ambition est de revenir sur l'échec d'un projet similaire, présenté et voté quelques sept ans plus tôt, dont le passage avait été obtenu sur un compromis semblable à celui de 1787. En 1957, l'intention égalitaire avait été définie tout en se gardant de lui donner tous les moyens nécessaires à sa réalisation.

Les débats de 1964 sont une septième répétition<sup>41</sup>, au sein des assemblées parlementaires, de l'opposition entre universalistes constitutionnalistes minimalistes, dont le sénateur Robertson fait partie, et les universalistes fédéralistes maximalistes qui sont les promoteurs du projet de loi. Les premiers ne voient point de salut en dehors de la Constitution. Les seconds veulent apporter par la législation une réponse aux problèmes sociétaux de la deuxième moitié du vingtième siècle. Les deux camps s'opposent aussi sur le degré d'implication politique dans la définition quotidienne des droits individuels. Les premiers voient là une entrave à la liberté de chacun. Les seconds associent au projet la possibilité de libérer de leurs entraves la minorité noire.

Les promoteurs de ce projet de loi ont l'ambition d'offrir à leurs collègues parlementaires une législation qui réponde à l'ensemble des revendications, présentées par le mouvement noir de cette période, en exigeant l'accès à la citoyenneté de première classe. Peut-on dès lors entrevoir une réponse pérenne à cette question ?

Deux perspectives contradictoires s'esquissent naturellement.

Il est effectivement possible d'atteindre cet objectif si les décrets d'application sont à la hauteur de l'esprit de la loi. C'est un travail de longue haleine qui est ici envisagé, car il touche toutes les strates de la société américaine et appelle à une modification en profondeur de certaines traditions notamment dans le Sud. En gommant les aspérités résiduelles provoquées par la conception initiale de la Constitution, on peut envisager que la législation, à terme, devienne caduque.

---

41. Sont ici pris en compte les débats ayant eu lieu lors des trois amendements constitutionnels ici étudiés puis lors de l'adoption des législations de 1866, 1875 et 1957.

*A contrario*, la profondeur de la division qui oppose les deux camps fragilise d'emblée la mise en œuvre du projet. Il sera difficile de trouver un terrain d'application concret à l'article 7 de la législation sans être en permanence exposé au recours judiciaire. Comment, dans ce contexte, envisager sérieusement la mise en œuvre de cette législation sans l'adhésion de la société dans son ensemble ?

La législation de 1964 participe donc au mouvement répétitif défini précédemment, mais ne porte pas en elle la réponse philosophique tant espérée pour deux raisons essentiellement. D'une part, ce texte vient compléter l'arsenal juridique, pour répondre à une exigence sociétale. On ne peut lui prêter d'autre ambition que celle-ci sur le plan strictement légal. D'autre part, la longueur du processus ici engendré ne laisse espérer qu'une participation à l'élaboration d'une réponse définitive sur le long cours, car de nombreuses années peuvent s'écouler avant d'en récolter les fruits.

Cette dimension temporelle reste le point commun le plus fort entre la Constitution et la loi fédérale sur les droits civiques. Il s'agit de s'inscrire dans la durée, de répondre à une exigence sociétale sensée corriger les dysfonctionnements provoqués par des interprétations et des usages localement abusifs du texte originel. Il ne s'agit pas d'endiguer le flot contestataire noir par une simple réponse politique, en construisant un projet de circonstance. En tout cas, c'est ainsi que Herbert Humphrey, sénateur du Minnesota et rapporteur de la loi, présente cette législation.

Si, comme nous l'avons vu, le texte HR 7152 – nom de code initial de la loi – est entériné par une très forte majorité sénatoriale, les décrets d'application et les moyens donnés à la commission créée en la circonstance pour la mise en œuvre du projet sont réduits à la portion congrue. Le phénomène de 1957 se répète ici, indubitablement de manière différente, par l'ampleur de la tâche entreprise, si l'on se réfère au nombre de projets que la législation ambitionne de traiter à travers les onze articles adoptés. Une fois encore, il y a là volonté de protéger l'Union dans le cadre confortable du parlement, loin des réalités de terrain. Si l'affichage politique est fort et sans ambiguïté, les moyens accordés sont cependant sans commune mesure et annoncent d'ores et déjà la perspective d'une nouvelle législation.

Lorsqu'en cet été 1964, le 4 juillet précisément, Lyndon Baines Johnson, trente-sixième président des États-Unis, signe le texte de loi sur les droits civiques devant un aréopage d'illustres militants

noirs, l'Amérique a le sentiment que la résolution du problème concernant les droits civiques est en marche. Comment pourrait-il en être autrement dans le contexte de l'époque où le mouvement revendicatif noir est à son apogée ? Le vote parlementaire, empreint d'une écrasante majorité, porte la marque de la volonté sociétale de dépasser définitivement la situation discriminatoire antérieure. Les Américains sont alors convaincus de la force politique de leur pays, capable d'inscrire dans la durée l'évolution permanente de leur société, tout en gardant comme référence le texte constitutionnel originel. La norme voulue par les Pères Fondateurs lors de la rédaction de la Constitution est alors, pour tout un chacun, renforcée à la marge.

Un lien causal existe donc entre la norme et la marge. La seconde se justifie par les carences initiales de la première nées de l'interprétation particulière de l'esprit de la Constitution au cours des quatre-vingt-dix premières années d'existence des États-Unis. La première trouve toute la justification de sa longévité dans la manière dont elle peut trouver, dans le corpus législatif de 1964, un complément indispensable à la gestion juridique de la société américaine.

Ce lien demeure fragile parce qu'il peut être à tout instant rompu par l'interprétation juridique qui en sera faite, selon que l'on est un défenseur ou un opposant du projet ici initié. Le président Johnson l'a bien compris puisqu'au lendemain de son élection triomphale de novembre 1964, il va promulguer un décret<sup>42</sup>, venant renforcer la législation signée quatre mois plus tôt, en conférant plus de pouvoir aux organes de l'exécutif chargés de sa mise en œuvre. Jusqu'à la fin de son mandat, ce président américain n'aura de cesse, mais en vain, de promouvoir tous les projets tendant à renforcer la législation adoptée au milieu des années soixante. Il faudra attendre la décennie suivante, la conjugaison de l'action présidentielle sous l'égide d'un Richard M. Nixon soutenant contre toute attente la politique menée en termes de droits civiques par son prédécesseur et celle d'une Cour Suprême alors décidée à valoriser l'esprit législatif, pour que l'écriture en marge de la Constitution trouve une place plus importante dans le dispositif juridique américain. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire américaine, une position de force est

---

42. Il s'agit du décret 11246 qui fixe les règles anti-discriminatoires au sein de l'Administration Fédérale et définit les critères de contractualisation avec les entreprises voulant travailler avec le pouvoir fédéral dans le respect de la législation de 1964.

donnée aux promoteurs d'un universalisme concret. Sans la législation de 1964 rien de ceci n'aurait été possible.

## Les marges casanoviennes dans l'*Histoire de ma vie*

Emmanuèle LESNE-JAFFRO

En entreprenant d'écrire l'*Histoire de ma Vie* en français, dans les dernières années du dix-huitième siècle, exilé en Bohême à Dux, le Vénitien Giacomo Casanova s'engage dans la dernière de ses aventures. Il se réapproprie un genre, qu'ont inauguré depuis trois siècles des personnages éminents afin de prendre la postérité à témoin de l'injustice faite à leur rôle dans l'histoire. N'ayant pas à faire valoir de titre pour prétendre figurer sur la grande scène de l'histoire, Casanova compte sur sa culture, son ingéniosité, et la variété de ses aventures pour légitimer l'audace de sa tentative, donner à une vie de picaresque, de jeune abbé « sans conséquence »<sup>1</sup> le relief de l'épopée. L'écriture de l'*Histoire de ma vie* a pour fin d'estomper les aspects les plus sombres de cette existence au profit des farces qui feront rire le narrateur, tout en donnant un sens, s'il se peut, aux hasards. La marginalité est donc masquée par le récit rétrospectif; il s'agit de la repérer entre les lignes. Cherchant la légitimation à travers un genre valorisant, le Vénitien renouvelle celui-ci en profondeur par l'érudition qu'il lui insuffle et par la convergence de traditions qui s'y combinent de façon inédite : celle de l'épopée à travers le *Roland Furieux* (texte qui accompagne toutes les expériences de Casanova, voir note de bas de page n° 19) et celle du picaresque. Deux éléments du picaresque sont

---

1. J. Casanova, *Histoire de ma vie*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997, 3 volumes, I, p. 207.

particulièrement mis en valeur, l'errance et l'instabilité de fortune. Réintégrées à une tradition littérairement codifiée, les marginalités vécues par Casanova changent de signe et s'irisent du prestige de la légende.

J'envisagerai, dans un premier temps, les multiples figures de la marginalité présentes dans le récit de la vie de Casanova : marginalité spatiale, linguistique, sociale, morale enfin ; de l'errance chronique de la vie du Vénitien découle une menace de marginalisation. L'errance procède de la marge et y renvoie. Elle détermine une tension sensible entre la variété d'univers linguistiques hétéroclites et l'apparente continuité de ces expériences, qui n'est qu'une simulation résultant du récit. Alors que le voyageur se heurte à l'obstacle des langues inintelligibles, le récit uniformise de façon illusoire le champ des aventures. En ce sens, le risque de la mise à l'écart linguistique est gommé par la narration. On observe ensuite que le désir d'intégration sociale se révèle d'autant plus vif que le héros est menacé de ruine, de bannissement ; enfin, la provocation de la morale libertine, répétée jusqu'à saturation, questionne la norme et joue du plaisir de la transgression.

*L'Histoire de ma vie* restitue une existence traversée de forces contraires. Le héros de l'autobiographie est projeté hors de Venise, sur les routes de l'Europe, mais aspire obstinément à retourner dans sa patrie. Ce conflit entre l'attraction centrifuge, la dissipation, et l'attraction centripète, l'assimilation, la normalisation est l'élément fondateur de l'œuvre ; il la dynamise et reflète « le fondement du sol mental » de Casanova, tel que le discours autobiographique le met en scène.

On pourrait croire que l'évasion de la prison des Plombs marque le début d'une longue vie d'errance, rupture dramatisée à souhait, après le récit de l'inconcevable sortie sur les toits du palais ducal :

Ma situation était terrible. J'étais seul, et en guerre déclarée contre toutes les forces de la République.<sup>2</sup>

En réalité, il faut remonter en amont de cet épisode pour rencontrer l'impulsion première de l'instabilité ; les années de pension à Padoue inaugurent une série infinie de relégations : « Ce fut ainsi qu'on se débarrassa de moi », note le narrateur<sup>3</sup> ; l'expulsion

---

2. *Ibid.*, I, p. 955.

3. *Ibid.*, I, p. 23.

hors de la maison vénitienne par Razzetta, l'expulsion du séminaire de Saint-Cyprien de Murano, l'incarcération au Fort Saint-André, prélude à tant de prisons et de quarantaines, le départ de Venise pour Rome, Naples, Martorano, sommet de la désolation aux confins de l'Italie :

Je suis allé m'embarquer à la petite place de Saint-Marc. La veille M. Grimani m'avait donné dix sequins, qui selon lui devaient m'être plus que suffisants à vivre dans tout le temps que je devais rester au lazaret d'Ancône pour faire la quarantaine [...]. Je suis parti avec la joie dans l'âme sans rien regretter.<sup>4</sup>

Un long périple d'Ancône à Rome, puis Naples, commence, narré sur le modèle picaresque. Il conduit le jeune naïf de déconvenues en mauvaises rencontres, en compagnie d'un mentor burlesque, le frère Steffano :

Ce lâche était un homme de trente ans, de poil roux, d'une complexion très forte, véritable paysan, qui ne s'était fait moine que pour vivre sans fatiguer son corps. [...] Il me fit une histoire de son emprisonnement et de sa fuite pleine d'absurdités, et de mensonges. C'était un sot qui avait l'esprit d'Arlequin, et qui supposait ceux qui l'écoutaient encore plus sots. Dans sa bêtise cependant il était fin.<sup>5</sup>

Parodie bouffonne d'un Saint-Martin au manteau miraculeux rempli de victuailles dérobées, ce compagnon de route sauve le jeune Vénitien qui s'est ruiné au jeu et a contracté la vérole. Ces deux abîmes vont souvent de pair dans les phases de déchéance du héros. Les comparses escroquent sans vergogne la crédulité et la charité sur leur passage, ou échappent de justesse à des hôtes trop pressantes :

L'effrontée m'entreprend, et va son train malgré que je ne voulusse absolument consentir à sa rage. Le tapage que le moine faisait voulant se défendre de la sienne rendait la scène si comique que je ne pouvais pas me mettre tout à fait en colère. [...] Défendu par sa grosse robe, il échappa au chien, il se leva et il trouva son bâton. Pour lors, il parcourut l'endroit donnant des coups à droite, et à gauche en aveugle.<sup>6</sup>

Ce premier voyage est une pérégrination picaresque, au fil de laquelle le jeune homme doit surmonter les épreuves d'une éducation

4. *Ibid.*, I, p. 135.

5. *Ibid.*, I, pp. 150-151.

6. *Ibid.*, I, pp. 155-56.

brutale et cruelle à la vie. Martorano, évêché d'une pauvreté terrifiante, est le terme de cette descente vers le sud de la péninsule, descente initiatique et burlesque aux enfers. Le désenchantement du rêve et de la vocation est complet, lorsque le jeune homme mesure la désolation du lieu :

Quelle laideur dans les femmes ! J'ai clairement dit à Monsignor que je ne me sentais pas la vocation de mourir dans peu de mois martyr dans cette ville. Donnez-moi, lui dis-je, votre bénédiction épiscopale et mon congé ou partez vous aussi avec moi, et je vous assure que nous ferons fortune. [...] Ce fut ainsi que j'ai quitté Martorano soixante heures après y être arrivé [...]. J'ai eu cinq compagnons de voyage que j'ai toujours cru corsaires ou voleurs de profession.<sup>7</sup>

Martorano incarne la marge par excellence, que Casanova s'ingéniera à fuir : les caractéristiques en sont l'ascétisme, l'absence de sociabilité, le néant culturel.

De retour à Rome, il faut quitter un avenir prometteur, compromis par une malencontreuse intrigue et malgré une habile adaptation au milieu clérical :

Je suis allé tout seul me promener à villa Borghèse, où j'ai passé deux heures dans le désespoir, car j'aimais Rome, et étant sur le chemin de la grande Fortune, je me voyais précipité ne sachant où aller et déchu de toutes mes belles espérances.<sup>8</sup>

Cette déconvenue ouvre la voie à la découverte de Corfou, de Constantinople. En chemin, d'incroyables affaires de passeports perdus rendent la trajectoire de Casanova sinueuse et pleine d'imprévus, de détours :

Le fait est que dans cette maudite nuit à Sainte-Marie de Pesaro, j'ai peu perdu, et beaucoup gagné [...]. Ce que j'ai gagné regarde l'école de la vie de l'homme. J'ai un système contre l'étourderie. Prévoyance. Il y a cent contre un à parier qu'un jeune homme qui a perdu une fois sa bourse et une autre fois son passeport, ne perdra plus ni l'un ni l'autre. Aussi ces deux malheurs ne me sont plus arrivés.<sup>9</sup>

L'impulsion est donnée à une vie d'errance, joyeuse et contée sur un modèle picaresque dans sa première partie, davantage pesante

---

7. *Ibid.*, I, pp. 165-66.

8. *Ibid.*, I, p. 226.

9. *Ibid.*, I, p. 254.

et «à charge» à partir du séjour londonien, des périple en Europe de l'Est, en Russie, puis jusqu'en Espagne. Dans cette seconde partie, l'errance est nettement moins euphorique, souvent douloureuse et pleine de déconvenues, d'humiliations, de rebuffades. Le picaresque cède le pas à l'épopée et le récit n'atteint jamais le point des retrouvailles avec Venise en 1674.

En 1660, l'épisode de Stuttgart annonce les fuites futures et en trace la trame. Attiré par «la plus brillante cour de toute l'Europe [...] celle du duc de Virtemberg»<sup>10</sup>, Casanova fait la mauvaise rencontre de «trois officiers très prévenants»<sup>11</sup> qui l'enivrent, lui volent au jeu quatre mille louis et ses bijoux. Placé aux arrêts dans son auberge, il s'évade de façon rocambolesque et arrive à Zurich :

Seul après souper dans la plus riche ville de la Suisse où je me voyais comme tombé des nues car j'y étais sans le moindre dessein prémédité, je m'abandonne à des réflexions sur ma situation actuelle et sur ma vie passée. [...] Je trouve de m'être attiré tous les maux qui m'ont accablés, et d'avoir abusé de toutes les grâces que la fortune m'a faites. Frappé par le malheur, que je venais de sauter à pieds joints, je frissonne, je décide de finir d'être le jouet de la Fortune sortant entièrement de ses mains.<sup>12</sup>

Cet épisode figure le vagabondage, tout en cherchant à en masquer la réalité sous la farce et l'enjouement. Mais la répétition de ce schéma finira par en épuiser les ressources comiques et à en laisser apparaître la signification plus sombre. Casanova cessera alors d'écrire.

Emblématique encore de cet assombrissement du récit, le départ précipité de Londres et l'arrivée pitoyable à Calais :

Faible, affligé d'avoir dû quitter Londres ayant causé une perte considérable à M. Leig, d'avoir dû m'enfuir, d'avoir découvert infidèle mon nègre, de devoir abandonner le projet d'aller en Portugal, de ne savoir pas où aller, de me voir dans un délabrement de santé qui me rendait douteuse la guérison, de me trouver une mine effrayante, maigri avec la peau jaune, tout couvert de glandes embibées (sic) d'humeurs celtiques qu'il fallait que je pensasse à fondre, je me suis mis ainsi dans ma chaise de poste.<sup>13</sup>

10. *Ibid.*, II, p. 273.

11. *Ibid.*, II, p. 278

12. *Ibid.*, II, p. 290. C'est ici que se situe la tentation éphémère de conversion.

13. *Ibid.*, III, p. 323. Le vocabulaire médical de Casanova semble approximatif.

On retrouvera souvent l'aventurier quittant brusquement une ville pour se jeter sur les routes, ruiné, hésitant sur la destination :

Ayant décidé d'aller à Brunswick, je n'ai pu résister à la tentation d'aller à Hannover.<sup>14</sup>

Après avoir tenté sa chance en Prusse, en Pologne, en Russie, Casanova revient à Vienne, d'où il se fait chasser, puis Linz, Munich :

Fatigué et soûl des plaisirs, des malheurs des chagrins, des intrigues et des peines que j'avais éprouvés dans trois villes capitales, je me suis disposé à passer au moins quatre mois dans une ville libre comme Augsburg, où l'étranger jouissait des mêmes privilèges que les chanoines.<sup>15</sup>

Le joueur suit le rythme des saisons des villes d'eau, Aix, Spa, et se sent étranger à Paris après toutes ces années :

Paris me parut un monde nouveau. Mme d'Urfé était morte, mes connaissances avaient changé de maison ou de fortune, j'ai trouvé des riches devenus pauvres, des pauvres, riches [...]. J'ai trouvé non seulement de nouveaux bâtiments qui ne me laissaient plus reconnaître les rues, mais des rues neuves toutes entières, et si singulièrement composées dans leur architecture que je m'y perdais. Paris me paraissait devenu un labyrinthe.<sup>16</sup>

Cette image figure le sentiment de désenchantement et renvoie plus que jamais Casanova à son statut d'étranger. Les deuils l'accablent alors, et l'épisode se clôt sur l'ordre de quitter la France :

Ce Monarque, dans la lettre qu'il m'écrivait m'ordonnait de sortir de Paris en vingt-quatre heures, et en trois semaines de son royaume, et la raison qu'il m'en donnait était que tel était son bon plaisir.<sup>17</sup>

Au bannissement s'ajoute la déchéance :

Je commençais à me voir dans le certain âge que la fortune méprise, et les femmes n'en font pas grand cas.<sup>18</sup>

Les lieux de prédilection de Casanova sont les auberges, les théâtres, ses résidences n'étant qu'éphémères. Cette condition de

---

14. *Ibid.*, III, p. 330.

15. *Ibid.*, III, p. 517.

16. *Ibid.*, III, p. 553.

17. *Ibid.*, III, p. 560.

18. *Ibid.*, III, p. 562.

voyageur retracée dans les *Mémoires*, reproduit la trajectoire de Roger dans le *Roland Furieux*, amoureuses ou héroïques, avec lequel il entretient une relation d'identification constante. Ce passage de l'Arioste entre en résonance de façon étonnante avec la vie retracée par le conteur :

Bien que tout le désir de Roger fût de retourner promptement vers Bradamante, il avait pris plaisir à courir ainsi à travers le monde, qu'il ne s'arrêta pas avant d'avoir vu les Polonais, les Hongrois, ainsi que les Germains et le reste de cette horrible terre boréale. Il arriva enfin en Angleterre. Ne croyez pas, seigneur, que pendant ce long chemin, il se tienne constamment sur le dos du cheval. Chaque soir il descend à l'auberge, évitant autant que possible d'être mal logé.<sup>19</sup>

Le nomadisme casanovien produit des déphasages linguistiques au niveau de l'expérience. Mais globalement, le récit des *Mémoires* opère l'illusion d'une uniformité linguistique de l'Europe : Casanova retrouve très souvent des compatriotes, où qu'il aille ; les troupes italiennes de théâtre constituent les milieux où il retrouve une patrie à l'étranger et avant tout une langue commune. Parmi d'autres exemples, la famille Balletti qui l'accueille à Paris lors de son premier séjour. Dans la plupart des cours allemandes, il cherche à l'opéra ou au théâtre à retrouver ce milieu familial, dont il partage la culture et la langue. Souvent, le français qu'il a pris soin d'apprendre dès son premier séjour romain, lui permet de surmonter ces disparités linguistiques. Tout se passe comme si, dans la mémoire, les difficultés de communication s'étaient estompées, comme si le dialogue pouvait immédiatement s'engager avec les nouvelles rencontres. Mais, cette apparente uniformité linguistique de l'Europe, qui n'est qu'un mirage produit par le récit en français, cache bien des déconvenues.

Certes, à Paris, étant élève de Crébillon, Casanova s'adapte vite au français, et fait rire de ses fautes. Crébillon le conseille habilement :

Pour un premier jour, Monsieur, je trouve que vous promettez beaucoup. Vous ferez des progrès rapides. Je trouve que vous narrez bien. Vous parlez français à vous faire parfaitement comprendre ; mais tout ce que vous avez dit vous l'avez prononcé par des phrases italiennes. Vous vous faites écouter, vous intéressez, et vous vous attirez par cette nouveauté une double attention de la part de ceux qui vous écoutent ; je vous dirai même que votre jargon est fait pour

19. Arioste, *Roland Furieux*, traduction de F. Reynard, Paris, Gallimard, 2003, vol. 1, pp. 220-221.

vous captiver le suffrage de ceux qui vous écoutent, car il est singulier et nouveau, et vous êtes dans le pays où l'on court après tout ce qui est singulier et nouveau ; mais malgré tout cela vous devez commencer demain, pas plus tard à vous donner toutes les peines pour apprendre à bien parler notre langue, car dans deux ou trois mois, les mêmes qui vous applaudissent aujourd'hui commenceront à se moquer de vous.<sup>20</sup>

L'apprentissage d'une langue a ses drôleries :

À Paris j'allais toujours prendre des leçons chez le vieux Crébillon, mais malgré cela mon langage rempli d'italianismes me faisait souvent dire en compagnie ce que je ne voulais pas dire, et il sortait presque toujours de mes discours des plaisanteries très curieuses qu'on se narraît après.<sup>21</sup>

Mais, en Angleterre il souffre de ne pas comprendre la langue et d'être isolé. Plusieurs démêlés avec la justice anglaise exigeront le recours à des interprètes<sup>22</sup>. Être à l'étranger signifie changer d'espace linguistique, ne plus comprendre, ne plus communiquer. Plusieurs épisodes d'hostilité sont évoqués à Londres, ainsi que pendant le voyage en Russie. Le symbole de cet isolement en est l'Ingrie, terre redoutable parce qu'inintelligible à l'oreille de Casanova :

C'est un pays désert où on ne parle pas même russe. C'est l'Ingrie où l'on parle une langue particulière qui n'a rien de commun avec une autre langue.<sup>23</sup>

Aussitôt après ce constat, le Vénitien remarque :

La langue que j'ai trouvée à Petersbourg commune à tout le monde, le peuple excepté, fut l'allemande, que je comprenais avec peine, mais dans laquelle je m'expliquais à peu près comme je m'explique aujourd'hui.<sup>24</sup>

À l'occasion d'un bal masqué, les échanges de paroles révèlent les identités ; l'exemple suivant met en lumière toute la sensibilité linguistique du mémorialiste, son intelligence des langues et de leurs nuances, mais aussi son attachement à sa langue d'origine :

---

20. *Histoire de ma vie*, I, pp. 567-68.

21. *Ibid.*, I, p. 591.

22. *Ibid.*, III, p. 270.

23. *Ibid.*, III, p. 382.

24. *Ibid.*, III, p. 384.

Ce qui me distrait est un homme qui entre dans la salle tout seul, masqué à la vénitienne, baïte, manteau noir, masque blanc, chapeau troussé comme à Venise. Je me vois sûr que c'est un Vénitien, car un étranger ne parvient jamais à se mettre exactement comme nous [...]. Il me vient de l'attaquer en français ; je lui dis que j'avais bien vu des hommes en Europe masqués à la vénitienne, mais jamais aucun si bien, au point qu'on le prendrait pour un Vénitien. [...]

-Parlons donc vénitien.

-Parlez, je vous répondrai.

Il me parle alors et je m'aperçois au mot *Sabato*, qui veut dire samedi, qu'il n'est pas vénitien.<sup>25</sup>

La langue est comme un fragment de patrie en territoire étranger, une brîbe de Venise à Saint-Petersbourg. Le récit souligne toujours avec enthousiasme les instants où la langue restitue symboliquement l'espace perdu de la patrie. Ainsi, Casanova s'enchantait-il d'entendre la jeune Zaire, fille d'un serf russe achetée à sa famille, parler vénitien :

Ne pas savoir le russe était mon martyre, mais ce fut elle qui en moins de trois mois apprit l'italien, fort mal, mais assez pour me dire tout ce qu'elle voulait.<sup>26</sup>

et l'Italien d'ajouter :

Le plaisir que j'avais à l'entendre parler vénitien était inconcevable.<sup>27</sup>

Le sentiment d'être en marge d'un pays parce qu'une barrière de langue entrave les échanges est particulièrement bien détaillé par Casanova. Ainsi en Suisse, il se retrouve hors d'état de comprendre ses interlocuteurs et recourt au latin pour aborder un moine :

Comprenant fort peu l'allemand et point du tout le patois suisse qui est à l'allemand comme le génois à l'italien, je demande en latin si l'église était bâtie depuis longtemps, et il me narre en détail l'histoire.<sup>28</sup>

Le personnage du moine joue dans l'histoire du Vénitien un rôle souvent capital.

25. *Ibid.*, III, p. 385.

26. *Ibid.*, III, p. 398.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, II, p. 292.

Expulsé de France, l'aventurier franchit les Pyrénées et découvre l'Espagne. Les notations du récit abordent d'emblée l'aspect linguistique du dépaysement : la langue est bien un facteur essentiel d'intégration ; le voyageur apprivoise l'hostilité des premiers contacts :

Le matin au départ, je lui payai le peu qu'il me demandait pour le logement, et une *pezzetta por el ruido*, une petite pièce pour le bruit. Il fumait le cigaro, et sa pauvreté lui tenait lieu de richesse, pourvu que l'étranger ne pût dire en partant qu'il s'était donné le moindre mouvement pour le servir. Ce qui fait cela est une paresse mêlée d'orgueil : On est Castillan, on ne doit pas s'abaisser jusqu'à servir un *gavacho* ; c'est le titre par lequel la nation espagnole désigne un étranger. Ce mot *gavacho* est beaucoup plus insultant que celui de chien que les turcs nous donnent et que celui de French dogue que le peuple anglais donne à tout étranger.<sup>29</sup>

La frontière est aussi morale et la *pezzetta* symbolise, au-delà du changement de monnaie, le changement de références et de valeurs. La séduction de la langue compense le sentiment d'étrangeté :

Gadalaxara et Alcalá ! Qu'est-ce que ces mots, que ces noms où je n'y entends que la voyelle a. C'est que la langue des Maures [...] y a laissé quantité de paroles. [...] Qu'à cela ne tienne, la langue espagnole est sans contredit une des plus belles de l'univers, sonore, énergique, majestueuse, qu'on prononce *ore rotundo*, susceptible de l'harmonie de la plus sublime poésie, et qui serait égale à l'italienne par rapport à la musique, si elle n'avait les trois lettres également gutturales qui en gâtent la douceur.<sup>30</sup>

La langue française a très tôt été présentée au jeune Vénitien comme l'instrument indispensable de ses ambitions. Mais, le français n'est pas seulement l'instrument d'une réussite sociale pour un jeune ambitieux doué, c'est la langue choisie pour raconter ses aventures, comme l'ont fait Christine de Suède et Sophie de Hanovre, un siècle plus tôt. L'érudition de Casanova, lui fournit évidemment d'autres exemples. Le vieux bibliothécaire de Dux explique son choix dans la préface :

J'ai écrit en français, et non pas en italien, parce que la langue française est plus répandue que la mienne. Les puristes qui trouvent dans mon style des tournures de mon pays auront raison, si elles les empêchent de me trouver clair. Les Grecs goûtèrent Théophraste, malgré ses phrases d'Erèse et les Romains leur Tite-Live, malgré sa

29. *Ibid.*, III, p. 566.

30. *Ibid.*, III, p. 570.

patavinité. Si j'intéresse, je peux, ce me semble, aspirer à la même indulgence.<sup>31</sup>

L'aspiration à toucher un vaste public découle de l'ambition de reconnaissance. Si l'identité vénitienne constitue une « patavinité », la traduction de son expérience propre dans la langue la plus partagée doit permettre d'élargir l'auditoire et de surmonter la marginalité linguistique. Les conséquences en sont importantes : cela signifie que toute l'expérience est traduite, transposée. Certes, le récit présente de nombreuses traces de la langue originelle de Casanova : les repères en italien de tous les récits ayant pour cadre Venise, repères géographiques et temporels sont conservés. C'est la cloche de « terza » qui est évoquée, les noms des places de Venise ne sont pas transposés, non plus que ceux des embarcations, « péotes » et « tartanes ». Le récit est émaillé de citations originales de la *Divine Comédie* et plus encore du *Roland furieux* de l'Arioste, ainsi décrit par le mémorialiste :

[...] chef-d'œuvre de l'esprit humain [...] qui n'est susceptible de traduction dans aucune langue. Si ce poème donc n'est fait que pour la langue italienne, il semble que la langue italienne ne soit faite que pour lui. L'auteur européen qui a fait l'éloge de l'Arioste le plus vrai, le plus beau et le plus simple fut Voltaire, âgé de soixante ans.<sup>32</sup>

Les dialogues rapportés sont nécessairement traduits ou réinventés, les pensées même du jeune homme reformulées. *L'Histoire de ma vie* recompose le passé. Le trucage est d'autant plus important qu'il touche à la langue, mais il est masqué par l'enjouement du narrateur qui, comme son personnage, est un illusionniste.

Pour conjurer cette marginalité linguistique vécue lors de ses pérégrinations, de la Turquie à la Russie, le narrateur choisit opportunément le français pour écrire ses aventures ; cependant, il parvient à préserver dans cet idiome de nombreuses traces de sa langue d'origine, mais aussi des situations inconfortables d'incompréhension ; il semble que le tout premier souvenir mentionné soit fondateur : avec la « sorcière » de Murano, consultée comme guérisseuse, la grand-mère de l'enfant malade et insignifiant qu'est alors Giacomo dialogue en langue fourlana, un patois de Frioul, pour qu'il ne comprenne pas leur échange. Dès lors

31. *Ibid.*, I, p. 10.

32. *Ibid.*, II, p. 890.

l'étrangeté linguistique est un seuil de marginalité structurel, partie prenante de la définition du picaro.

Si l'errance constitue une forme de mise à l'écart, elle permet aussi la traversée de milieux très divers. Le voyageur joue de son absence de statut bien identifié pour accéder à toutes les sociétés, il suffit qu'il sache paraître, qu'il ait l'air riche, faisant montre de dentelles, de bijoux et d'un équipage. L'attention prêtée aux disparités sociales dans l'*Histoire de ma vie* est un élément très nouveau de la perception du monde dans le genre des mémoires. Il s'appuie sur une habitude d'observation du narrateur dont le champ est incomparablement plus vaste que celui de Saint-Simon, pour prendre un point de comparaison chez un mémorialiste reconnu pour sa passion de scrutateur. Mais, pour Saint-Simon toute mobilité sociale est scandaleuse.

On peut prendre comme indice de cette fascination propre à Casanova pour l'ascension sociale, le nombre récurrent de remarques concernant l'habileté du séducteur à marier, avec avantage, les femmes dont il a d'abord été amoureux. Cette figuration de la réussite sociale au féminin s'illustre dans l'exemple du destin de Christine, évidemment séduite par Casanova :

Je me suis mis à l'entreprise de lui chercher un mari qui à tous égards aurait valu mieux que moi. [...] Je me voyais le maître de faire devenir Christine dame noble vénitienne.<sup>33</sup>

Ce schéma répété d'une ascension sociale fabriquée réfléchit une préoccupation majeure de Casanova, s'élever au-dessus de sa propre condition, c'est-à-dire le milieu des comédiens. Tous les moyens de parvenir seront bons : la carrière ecclésiastique, militaire, le hasard des rencontres, l'entrée dans la franc-maçonnerie, les supercheries, l'art de conter et de séduire. L'épisode du duel en Pologne avec le comte Braniski incarne ce rêve de reconnaissance sociale. En relevant le défi de Braniski, Casanova s'égale à celui-ci, dont il résume l'essence noble par cette formule : « C'est encore l'école de l'ancienne chevalerie »<sup>34</sup>. En affrontant le comte, puis en se réconciliant avec lui en homme d'honneur, le Vénitien participe de cette vertu et de cette noblesse.

La vaste perspective de l'*Histoire de ma vie* permet au narrateur de mesurer sur le long terme les réussites sociales de ses

33. *Ibid.*, I, p. 421 ; pour l'ensemble de l'épisode I, pp. 409-430.

34. *Ibid.*, III, p. 472.

connaissances de jeunesse, les comédiennes et danseuses innombrables, Thérèse, la Binetti, la Cornellis, Juliette, Irène, ou de mesurer la chute d'autres, telle la jeune comtesse Bonnafede, les Hannovriennes, Lucie de Paséan. Symbole de la déchéance sociale, la comtesse Bonnafede, dont la famille est ruinée, réduite à vivre d'aumônes, dans un hôtel particulier délabré et ouvert à tous vents. Cette pauvreté frappe tant le jeune Casanova qu'il prend la fuite à plusieurs reprises, paniqué devant le spectacle de la misère contrastant avec le rang. Ce personnage le poursuit et ressurgit comme une icône repoussante<sup>35</sup>. Cet autre exemple est emblématique de la peur de Casanova :

Je fus frappé à Bologne de la vue d'un autre homme, issu d'une grande famille et né pour être riche. C'était le comte Filomarino. Je l'ai trouvé dans la misère, et perclus de tous ses membres par le mal vénérien. J'allais souvent le voir tant pour lui laisser quelques pauls pour manger que pour étudier le cœur humain dans les propos qu'il me tenait avec sa méchante langue, seul membre que sa peste lui avait laissé libre. Je l'ai trouvé toujours scélérat, calomniateur, et fâché de se trouver réduit à l'état où il était pour ne pouvoir aller à Naples massacrer ses parents.<sup>36</sup>

La fascination qu'exerce ce personnage sur Casanova, s'accorde avec l'inclusion de mille biographies dans l'*Histoire de ma vie*, biographies des compagnons de cachot sous les Plombs, avant d'autres prisons, ou raccourcis de vie esquissés à l'occasion de retrouvailles providentielles. Thérèse Imer réapparaît ainsi, modèle de tant d'autres rencontres :

Ma surprise fut grande lorsque j'ai vu dans cette prétendue Mme Trenti, Thérèse Imer, femme du danseur Pompeati, dont le lecteur peut se souvenir. Je l'avais connue dix-huit ans avant cette époque, lorsque le vieux sénateur Malipiero m'avait donné des coups de canne pour m'avoir surpris en délit d'enfants avec elle, et je l'avais revue l'année 1753 à Venise où nous nous étions aimés une fois ou deux [...]. Elle était partie pour Bareith, où elle était maîtresse du Margrave.<sup>37</sup>

Si dans les *Mémoires d'Ancien Régime* les titres de noblesse changent selon le rang des personnages dans les familles, dans le

35. *Ibid.*, I, pp. 130-131; I p. 645; I, pp. 854-55.

36. *Ibid.*, II, p. 973.

37. *Ibid.*, II, p. 111.

récit casanovien les noms dissimulent des passés encombrants ou inavoués, comme les masques d'un vaste et continu carnaval.

L'*Histoire de ma vie* n'est pas seulement le registre de rencontres multiples et variées: le récit ménage tant de retrouvailles avec d'anciennes connaissances, que s'élabore une véritable sociabilité cosmopolite, en dépit de l'errance marginalisante qui menace de dissoudre l'identité de l'aventurier dans l'anonymat. Est-ce un artifice du récit ou une donnée objective de l'expérience? On peut soupçonner le narrateur de reconstruire après-coup la logique de l'errance du héros, en réorganisant ces retrouvailles. Le héros semble d'ailleurs tellement tenir à certaines femmes qu'il croit les retrouver, comme cette MM. que lui évoque la silhouette d'une autre, ou Henriette qu'il cherchera en vain à revoir, telle une Euridyce à jamais interdite. Piégé par la solitude de sa vie itinérante, le narrateur recompose sa propre société, réelle ou fantasmée. La seule société qui lui reste à Dux est celle que sa mémoire est capable de ressusciter.

Le récit souligne les revers de fortune avec d'autant plus de jubilation qu'ils sont redressés par les hasards et à l'aide de subterfuges, comme la cabale, ou le jeu. De retour à Venise, après le périple à Constantinople, Casanova tombe assez bas et devient violoniste à San Samuele :

Je savais qu'on allait m'appeler garnement, et je m'en moquais. On devait me mépriser; mais je m'en consolais sachant que je n'étais pas méprisable. Me voyant réduit à cela après tant de beaux titres, j'en étais honteux, mais sur cela je gardais le secret.<sup>38</sup>

La providence met alors sur sa route le sénateur Bragadin, qui devient un précieux appui et ouvre à Casanova le monde des patriciens vénitiens, rôle que jouera plus tard M<sup>me</sup> d'Urfé pour la société parisienne :

C'est, mon cher lecteur, toute l'histoire de ma métamorphose, et l'heureuse époque qui me fit sauter du vil métier de joueur de violon à celui de seigneur.<sup>39</sup>

L'image de la métamorphose donne la clef des infinies péripéties traversées par l'aventurier; son histoire entière raconte comment il

---

38. *Ibid.*, I, p. 369.

39. *Ibid.*, I, p. 383.

passé de la situation la plus basse, banni, exilé, ruiné, malade, à une réhabilitation soudaine, admis aux bals des grands, dans la proximité des princes d'Europe, s'entretenant de l'Arioste avec Stanislas-Auguste à Varsovie<sup>40</sup>, de finance avec Frédéric II à Sans-Souci avec l'impératrice de Russie, Catherine, prospérant dans les affaires à Paris, à Amsterdam. La pratique du jeu accentue la brutalité de ces revers ou retours de fortune le laissant tantôt riche et somptueux, dépensier, tantôt ruiné, aux abois. À l'occasion du premier séjour à Paris, le narrateur use d'une remarquable expression pour désigner le processus d'intégration sociale :

Ceux qui disent que tous les étrangers qui vont à Paris s'ennuient au moins les quinze premiers jours, disent vrai, car pour se faufiler, il faut du temps.<sup>41</sup>

«Se faufiler», la formule condense la stratégie mondaine du vénitien et la poésie singulière d'une langue inventive.

Si les *Mémoires* entretiennent un lien avec le modèle lointain du livre de compte, celui-ci sous-tend l'écriture de Casanova qui note scrupuleusement ses états de fortune : lorsqu'il quitte un pays ou une ville, il mentionne toujours sa richesse, l'état de sa bourse, inventoriant ainsi toutes les monnaies imaginables.

*L'Histoire de ma Vie* illustre l'ingéniosité du héros à fuir la déchéance. Pourtant, il en est une que Casanova sait irrémédiable et qu'il ne peut esquiver ni déjouer : la vieillesse. Sa jeunesse et son pouvoir de séduction ont constitué un facteur décisif d'ascension sociale. Lorsque le narrateur aborde le déclin de sa fortune, le ton des mémoires s'obscurcit et l'amertume point. Exil rédhibitoire, la vieillesse est une malédiction pour Casanova et détermine une ultime marginalité. Les méditations à son sujet s'accumulent dans la fin des mémoires. La décision de vivre retiré dans l'étude à Florence est ainsi justifiée :

Il me semblait d'avoir vieilli. Quarante-six ans me paraissaient un grand âge. [...] Je m'impatientais enfin lorsque je voyais un jeune étourdi auquel l'empressement que je montrais pour l'objet qu'il aimait ne donnait aucun ombrage, et que le même objet pour me faire une grâce, voulait me faire passer pour sans conséquence.<sup>42</sup>

40. *Ibid.*, III, pp. 447-49.

41. *Ibid.*, I, p. 571.

42. *Ibid.*, III, p. 938.

Du jeune « abbé sans conséquence » des débuts à Rome, au vieux séducteur « sans conséquence » de Florence, Casanova se retrouve encore à la marge de cette société convoitée et qui compte plusieurs cercles particulièrement enviables : celui des femmes, de la bonne compagnie cultivée et celui des puissants. Naples est présenté comme le symbole de sa réussite :

La ville de Naples fut le temple de ma fortune toutes les quatre fois que je m'y suis arrêté. Si j'y allais à présent, j'y mourrais de faim. La fortune méprise la vieillesse.<sup>43</sup>

Arrivé au moment de narrer un passage à Ancône, trente ans après une première étape, le narrateur médite encore sur la vieillesse, se décrit parvenu à « l'âge méprisé par la fortune » et invite le lecteur à imaginer son désespoir au moment où il écrit sa vie :

Si telles étaient mes réflexions il y a vingt-six ans, on peut se figurer quelles doivent être celles qui m'obsèdent aujourd'hui quand je me trouve seul.<sup>44</sup>

Il reste un expédient au vieil homme de Dux pour conjurer cette solitude, rappeler en foule ses souvenirs, ressusciter les fantômes de son existence, être à soi-même son propre enchanteur afin que se poursuive ce spectacle des cours et des théâtres d'Europe.

Le héros s'efforce de fuir la marginalité sociale ; à l'opposé, dans le domaine de la morale, il cultive toutes les transgressions. Vienne représente la ville où Casanova ne peut demeurer, double de Venise :

Tout à Vienne était beau, il y avait beaucoup d'argent, et beaucoup de luxe ; mais une grande gêne pour ceux qui étaient dévoués à Venus.<sup>45</sup>

La préface justifie la liberté de mœurs :

Cultiver les plaisirs de mes sens fut dans toute ma vie ma principale affaire.<sup>46</sup>

Le Vénitien se défend d'être assimilé à un Don Juan ou à un séducteur, soulignant n'avoir agi en amour qu'en fonction d'une réciprocité, d'un partage des sentiments, et étant sincère. Le

---

43. *Ibid.*, III, p. 849.

44. *Ibid.*, III, p. 987.

45. *Ibid.*, II, p. 641.

46. *Ibid.*, I, p. 6.

narrateur tente un plaidoyer en forme d'éloge paradoxal de sa conduite :

Vice n'est pas synonyme de crime, car on peut être vicieux sans être criminel. Tel je fus dans toute ma vie, et j'ose même dire que je fus souvent vertueux dans l'actualité du vice ; car il est vrai que tout vice doit être opposé à la vertu, mais il ne nuit pas à l'harmonie universelle. Mes vices n'ont jamais été qu'à ma charge, excepté les cas dans lesquels j'ai séduit ; mais la séduction ne me fut jamais caractéristique, car je n'ai jamais séduit que sans le savoir, étant séduit moi-même.

Le séducteur de profession, qui en fait le projet, est un homme abominable, ennemi foncièrement de l'objet sur lequel il a jeté son dévolu.<sup>47</sup>

Sa passion pour Henriette, puis celle pour Pauline, sont les plus sentimentales. De même il se refuse à « souiller l'innocence » de la jeune C.C., et se voit dans la cruelle situation de ne pouvoir se conduire « ni en honnête homme, ni en libertin »<sup>48</sup>. Cependant, en cherchant la fréquentation des « beautés mercenaires », il ajoute aux passions amoureuses celles de la chair, et les représente souvent comme avilissantes, débouchant sur ces maladies vénériennes qu'il est devenu expert à soigner à force de pratique. Mais, le récit est plus allusif et se dérobe lorsqu'il évoque d'autres transgressions, l'achat de très jeunes filles, l'inceste, dont il entreprend la justification, l'amour « antiphysique », comme celui de « son cher compère » Croce. L'exubérance du récit cherche à masquer l'aspect scandaleux de l'inceste dans deux épisodes où Casanova retrouve son ancienne maîtresse Dona Lucrezia, leur fille Léonilde, et consomme avec elle « le double crime »<sup>49</sup>.

Au-delà de ces marges morales qui touchent à la sexualité, justifiées par le sentiment, la nature et la liberté, la pratique systématique du jeu, la tricherie, le mensonge constituent d'autres

47. *Ibid.*, III, p. 941.

48. *Ibid.*, I, p. 666 et p. 662.

49. *Ibid.*, II, pp. 633-641 et III, p. 842. Dans ces épisodes le narrateur déploie une surenchère de provocations en ajoutant à la transgression de l'inceste plusieurs niveaux de voyeurisme, et joue de la frontière entre moralité et immoralité, nature et préjugé : « Le duc, chemin faisant, parla tout seul faisant une quantité de réflexions sur ce qu'en philosophie morale on peut appeler préjugé. Que l'union d'un père avec sa fille soit quelque chose d'horrible en nature, il n'y aura pas philosophe qui ose le dire ; mais le préjugé est si fort qu'il faut avoir l'esprit entièrement dépravé pour le fouler aux pieds. [...] ». II, 636-38. Qui assume ce discours ? Le narrateur esquive ici l'autorité de cette réflexion, grâce au personnage du duc.

aspects de la marginalité dans *l'Histoire de ma Vie*. Trompant le sénateur Bragadin au moyen de sa fameuse « clef de Salomon » – une combinaison prétendue magique – ; Esther et M<sup>me</sup> d'Urfé par des pratiques cabalistiques, Casanova est aussi un illusionniste, comme l'épisode du magicien de Césène l'illustre. La conscience de ces provocations est indiquée soit par l'échec de l'entreprise – à Césène le faux magicien perd ses moyens et s'enfuit tout piteux – soit par des justifications que le narrateur avance, ou encore par la sanction de la justice, tribunal des inquisiteurs de Venise, justice parisienne, anglaise, espagnole avec lesquelles le Vénitien a eu tant de démêlés. Si le récit n'insiste pas sur son habitude de tricher au jeu, il avoue à demi mot son association à des tricheurs professionnels. En racontant ses souvenirs pour « en rire »<sup>50</sup>, le mémorialiste occulte souvent les zones les plus sombres de son existence marginale, en laissant parfois seulement deviner la réalité.

Il se plaît, d'ailleurs, à souligner qu'il y a beaucoup plus dépravé que lui : le personnage de « la scélérate » Nina qualifiée de « Messaline », rencontrée en Espagne<sup>51</sup> en est l'incarnation et permet à Casanova de se montrer « étonné du débordement de cette femme, de sa liberté de parler, d'agir » et de faire valoir par contraste la prétendue modération sa propre morale.

La transgression des normes morales ne vise pas à la provocation. Elle reste subsumée au plaisir de l'écriture et de la reviviscence du passé, et s'inscrit dans la recherche d'une connivence avec le public. Comme le conteur qu'il fut en de nombreuses cours, comme les comédiens, Casanova est attentif à ne pas être sifflé. L'effet de la représentation audacieuse des détails d'une sexualité libertine aboutit à une normalisation de cette transgression. Le récit est assez vite saturé de la répétition des aventures de séduction, des détails du déroulement des amours sentimentales ou libertines. Mais, en montrant que selon les États, la répression de la sexualité varie, en poursuivant sans faiblir la même quête du plaisir, le récit suggère que la passion amoureuse et sensuelle occupe universellement la

50. « Ce sont des folies de jeunesse. Vous verrez que j'en ris, et si vous êtes bon, vous en rirez avec moi. Vous rirez quand vous verrez que souvent je ne me suis pas fait un scrupule de tromper des étourdis, des fripons, des sots quand j'en ai eu besoin. Pour ce qui regarde les femmes, ce sont des tromperies réciproques qu'on ne met pas en ligne de compte, car quand l'amour s'en mêle, on est ordinairement la dupe de part et d'autre. [...] Tromper un sot, enfin est un exploit digne d'un homme d'esprit.» Préface, I, p. 3. Plus loin Casanova réitère cette idée : « Je ris des peines que j'ai endurées », I, p. 4.

51. *Ibid.*, III, p. 681 et suivantes.

nature humaine. Loin d'exhiber une dissidence, ou de chercher à provoquer, Casanova finit par établir que sa conduite rentre dans une norme, et à imposer sa liberté comme une nouvelle valeur.

L'écriture mémorialiste refaçonnée vise à la séduction, non pas seulement celle des femmes, mais d'un public complice qu'il ne s'agit aucunement d'édifier :

Je n'ai pas écrit ces Mémoires pour la jeunesse qui pour se garantir des chutes a besoin de la passer dans l'ignorance ; mais pour ceux qui à force d'avoir vécu sont devenus insusceptibles de séduction, et qui à force d'avoir demeuré dans le feu sont devenus des salamandres. Les vraies vertus n'étant qu'habitudes, j'ose dire que les vrais vertueux sont les heureux qui les exercent sans se donner la moindre peine. Ces gens-là n'ont point d'idée de l'intolérance. C'est pour eux que j'écris.<sup>52</sup>

Public averti, passé par le feu, tel est le public idéal que se donne Casanova. Il s'agit de faire rire cette « bonne compagnie »<sup>53</sup> et de rire soi-même de ses aventures, tout en en assumant tous les malheurs : « être l'écolier de soi-même, et en devoir d'aimer mon précepteur »<sup>54</sup>. Rompant avec la justification traditionnelle des Mémoires, l'édification, Casanova rêve un auditoire susceptible de connivence, tolérant, sans préjugé. Ce public choisi est désigné comme une élite vertueuse.

Dérogeant à l'idée d'une autorisation des Mémoires par la naissance, Casanova s'inscrit davantage dans la veine de Jérôme Cardan, de Benvenuto Cellini que dans celle des mémorialistes français d'Ancien Régime. Ce faisant, il conjugue habilement l'inspiration picaresque en retraçant l'initiation amusante d'un jeune garçon sans fortune, et l'inspiration héroïque du *Roland Furieux* de l'Arioste, véritable basse continue des aventures, toujours cité en italien aux moments les plus inspirés. Le mélange de ces deux références, picaresque et héroïque, donne une dynamique sans précédent aux aventures. La structure même de celles-ci correspond à la quête incessante de Roger et de ses comparses, comme on a pu le voir. Cette ressource cultivée de l'écriture en constitue un des renouvellements les plus intéressants, référence absente de la culture des mémorialistes français. Se combine à cette configuration le modèle de la *commedia dell'arte* qui façonne de nombreuses scènes comiques et farcesques : scène de bastonnade de

52. *Ibid.*, I, p. 10.

53. *Ibid.*, I, p. 4.

54. *Ibid.*, I, p. 11.

l'infâme Razzetta, scènes d'auberges où les lits soupirent des «lazzis»<sup>55</sup> et qui inspire au conteur des dialogues bavards et insignifiants.

L'érudition, le picaresque, la prolifération du dialogue, l'improvisation dans la forme, renvoyant à la *commedia*, mais aussi l'absence de centre, de destinée, d'adhésion ferme à une providence, tels sont les aspects qui subvertissent le genre des mémoires. Si le conteur cherche à s'arroger la dignité que les mémorialistes revendiquent, il modifie le genre en profondeur. Alors que les mémorialistes affectent une négligence de style, l'Italien par compensation fait montre de culture, citant l'Arioste, inscrivant dans son écriture la facilité de celle des écrivains de théâtre dont il est pétri, y distillant les connaissances vastes qui sont les siennes. Cette culture signe sa roture tout en l'installant au cœur de la culture européenne de Voltaire, de Crébillon, des princes éclairés. Revendiquant le statut de picaro ou de jeune abbé «sans conséquence», le narrateur assume sa naissance, et renouvelle le pari de Montaigne : «Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions : fortune les met trop bas ; je le tiens par mes fantaisies.»<sup>56</sup> S'il n'écrit pas pour sa famille, son lignage, il se réinvente une généalogie imaginaire et s'enracine dans l'identification aux héros de l'Arioste, ou ceux des comédies de Goldoni. S'il ne s'engage pas à la sincérité, comme la tradition le voudrait, il avoue avoir censuré des aventures par respect pour leurs acteurs. L'ambition d'édification et d'exemplarité est abandonnée et la préface invite le lecteur à passer les détails qui peuvent choquer la vertu.

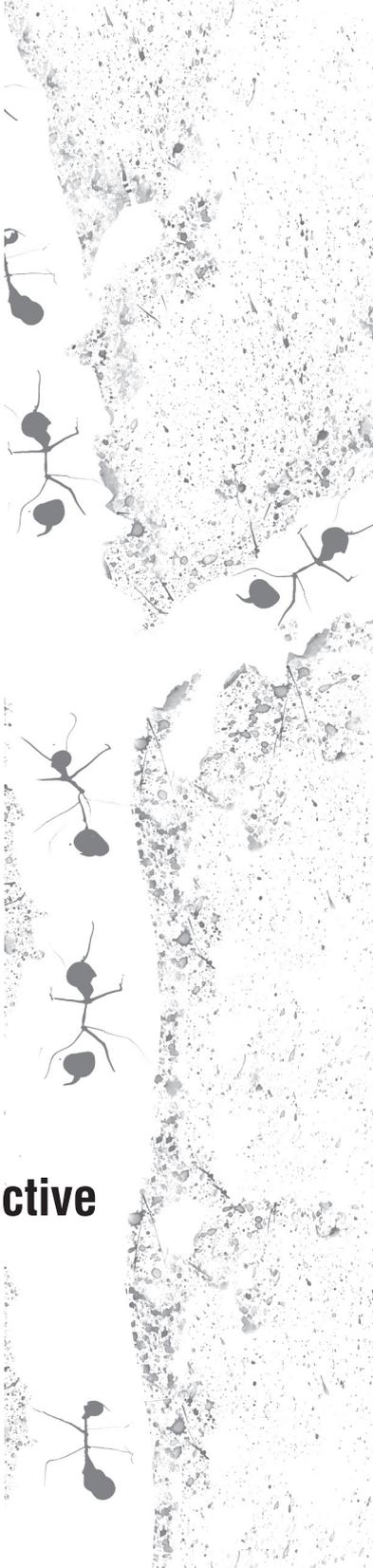
Cette autobiographie valorise la marginalité du voyageur, et dissimule du même coup la marginalisation sociale. *L'Histoire de ma vie* remodèle le genre des Mémoires au contact vivifiant de la combinaison du picaresque et de l'épopée. Il en fait le champ

55. Casanova dort dans une auberge sur la route de Naples à Rome, en compagnie d'un avocat et de sa femme et belle-sœur. Couché dans le même lit que l'avocat, il tente d'en sortir pour rejoindre les femmes : «Mais d'abord que je veux me lever, voilà le lit qui crie, et l'avocat qui se réveillant allonge le bras. [...] Une demi-heure après je tente la même chose, le lit me fait le même lazzi, et l'avocat me fait l'autre.» I, p 177 ; les lazzi sont des répliques de *commedia dell'arte* et renvoient donc explicitement à cet univers de farce du théâtre improvisé. Tout comme dans la scène d'entretien avec le roi Frédéric II à Sans-Souci, l'inspiration théâtrale est explicite : «C'était le premier entretien que j'avais avec un roi. Faisant attention à son style, à ses incartades, à ses sauts rapides j'ai cru d'être appelé à jouer sur une scène de comédie à l'italienne où, si l'acteur reste court, le parterre siffle.» III, 352.

56. Montaigne, *Essais*, P. Villey, éd., Quadrige, Paris, PUF, 1988, livre III, chapitre IX *De la vanité*, p. 946.

d'expérimentation d'une dialectique savante et habile de la marge et de la norme, tout en nous faisant croire à une improvisation. Explorant toutes les frontières, formelles ou morales, jouant des interdits et des censures, Casanova nous invite à l'admirer, tel un funambule, retraversant le fil de ses souvenirs et fantaisies tendu au-dessus du gouffre de l'oubli.

**Bibliographie collective**



## Bibliographie collective

### Études générales sur les normes et les marges / théories critiques

- Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard (10<sup>e</sup> édition), coll. «Folio Essais» n° 113, 1972.
- Bakhtine Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978.
- Bakhtine Mikhaël, *The Dialogic Imagination : Four Essays by M.M. Bakhtin*, Holquist Michael, éd., trad. Emerson Caryl and Holquist Michael, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Points/Essais, 1970.
- Bean Jonathan, *Three American Poets : Melville, Tuckerman and Robinson*, London, Penguin Books, 2003.
- Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1974.
- Bernard Carmen et Gruzinski Serge, *Histoire du nouveau monde (2 tomes)*, Paris, Fayard, 1991.
- Berger Yves, *Le dictionnaire amoureux de l'Amérique*, Paris, Plon, 2003.

- Caceres Béatrice (dir.), *Exils et créations littéraires*, Cahiers du CIRHiLL, n° 24, Paris, L'Harmattan, 2001. Chalumeau Jean-Luc, *Lectures de l'art*, Paris, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1991.
- Chamoiseau Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- Cheng François, «Lacan et la pensée chinoise», *Lacan, l'écrit, l'image*, ouvrage collectif sous la direction de Cheng François, Aubert Jacques, Milner Jean-Claude, Regnault François, Wajcman Gérard, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 2000, 133-153.
- Colonna Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- Comte-Sponville André, *L'esprit de l'athéisme*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.
- Dallenbäch Lucien, *Mosaïques*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2001.
- Deleuze Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- Deleuze Gilles, *Dialogues*, (co-écrit avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977, rééd.1996.
- Deleuze Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, 1969.
- Deleuze Gilles, et Guattari Félix, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- Deleuze Gilles, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.
- Deleuze Gilles, *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le Cruel*, Minuit, 1967.
- Deleuze Gilles, *Rhizome*, Minuit, 1976.
- Derrida Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, 1990.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1967.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1993.
- Derrida Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

- Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris. Les Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida Jacques, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- Donovan Kathleen M., *Feminist Readings of Native American Literature : Coming to Voice*, Tucson, the University of Arizona Press, 1998.
- Doubrovsky Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- Doubrovsky Serge, «Autobiographie/Vérité/Psychanalyse», in *L'Esprit Créateur*, volume 3, 1980, (*Autobiographiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 2<sup>e</sup> édition).
- Dujardin Édouard, *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931.
- Duperray Annick, éd., *Annales du Monde Anglophone*, n° 11, Paris, L'Harmattan, Sorbonne Nouvelle, 2000
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 11<sup>e</sup> édition.
- Durand Gilbert, *L'Imagination symbolique*, (1964), coll. «*Quadriges*» Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Eco Umberto, *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, «*Folio Essais*», 1963.
- Freud Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. «*Folio*», 1985.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- Girard René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Girard René, *Les origines de la culture*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- Gruzinski Serge, *La colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Gruzinski Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Gruzinski Serge, *Le Nouveau Monde/Mondes Nouveaux : l'expérience américaine*, Wachtel Nathan (dir.), éd. Recherches sur les Civilisations / Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996.

- Laude Jean, «Picasso et Braque, 1910-1914: la transformation des signes», *Le Cubisme*, Travaux IV du CIEREC, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1985, 7-28.
- Leclair Serge, *Psychanalyser*, Paris, Points/Essais, 1968.
- Lejeune Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- Lévy Claude, *Les minorités ethniques aux États-Unis*, Ellipses, 1997.
- Lytard Jean-François, *Discours. Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Marienstras Élise, *La résistance indienne aux États-Unis*, Paris, Gallimard / Julliard, coll. «Archives», 1980.
- Mengue Philippe, «Variations sur le thème de l'étrangeté», Paris, L'Harmattan, 2000.
- Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'esprit*, coll. «Folio-Essais», Gallimard, Paris, 1985.
- Ponge Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ricœur Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.  
Ricœur Paul, *Temps et récit. III Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Royot Daniel, *La Littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que Sais-Je ?», 2004.
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Sutter Laurent de, *Deleuze, La pratique du droit*, Michalon, 2009.
- Todorov Tzvetan, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Seuil / Point Essais n° 226, 1991.
- Wajcman Gérard, «L'art, la psychanalyse, le siècle», *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Champs/Flammarion, 2000, 27-53.
- Will-Levaillant Françoise, «La lettre dans la peinture cubiste», *Travaux IV du CIEREC*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1972, 45-61.
- Winters Yvor, *Forms of Discovery*, Denver, Alan Swallow, 1967.
- Winters Yvor, *In Defense of Reason*, Denver, Alan Swallow, 1947.
- Winters Yvor, *The Function of Criticism*, Denver, Alan Swallow, 1957.

## Bibliographie par auteurs/sujets traités

### Auteurs

#### Ernest Gaines

- Gaines Ernest J., «How to be a Good Writer», 1996, [http://www.uhb.fr/faulkner/wf/southernwriters/Ernest\\_gaines.htm](http://www.uhb.fr/faulkner/wf/southernwriters/Ernest_gaines.htm) (11/26/2004).
- Gaines Ernest J., «Mozart and Leadbelly», *National Forum* 78.1 (Winter 1998), pp. 11-16.
- Gaines Ernest J., *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. 1971, New York, Bantam Books, 1972. *Autobiographie de Miss Jane Pittman*, Traduit de l'américain par Michelle Herpe-Volinsky, Paris, 10/18, 1995.

#### En marge d'Ernest Gaines

- Brown Dale, «A Lesson for Living.» *Sojourners Magazine* 31.5 (Sept-Oct 2002), pp. 30-33.
- Cable George Washington, *Old Creole Days*, 1879, New York, Signet Classic, 1961.
- Cash Joseph Wilbur, *The Mind of the South*, 1941, New York, Vintage, 1991.
- Clary Françoise, «Mémoire et circularité narrative dans *Invisible Man* de Ralph Ellison», *Arob@se* 2.1 (Hiver 1997) [http://www.univ-rouen.fr/arobase/v2\\_n1/clary.html](http://www.univ-rouen.fr/arobase/v2_n1/clary.html) (01/10/2006).
- Clary Françoise, *Ernest Gaines : The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Paris, Atlande, 2006.
- Clary Françoise, et Julien Claude (dirs.), *Cane and The Harlem Renaissance*, Paris, Ellipses, 1997.
- Cochoy Nathalie, *Ralph Ellison : La Musique de l'invisible*, Paris, Belin, coll. «Voix américaines», 1998.
- Cooper Anna Julia, *The Voice of Anna Julia Cooper*, Charles Lemert and Esme Bhan, édés., New York, Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 1998.
- Dambrin Marie-Stéphane, «L'univers romanesque d'Ernest J. Gaines», Thèse de troisième cycle sous la direction de Fabre Michel, Paris III, 1979.
- Doody Terrence, *Confession and Community in the Novel*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.

- Doyle Mary Ellen, *Voices from the Quarters : The Fiction of Ernest J. Gaines*, Baton Rouge, Louisiana State University, 2002.
- Eakin Paul John, *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, 1985, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- Ellison Ralph, *Invisible Man*, 1952, London, Penguin, 2001.
- Ellison Ralph, *Shadow and Act*, 1964, New York, Signet, 1966.
- Gilmore Leigh, « Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority », in *Autobiography and Postmodernism*, Ashley Kathleen, Gilmore Leigh and Peters Gerald, éd., Amherst, University of Massachusetts Press, 1994. pp. 54-78.
- Grandjeat Yves-Charles, *John Edgar Wideman : Le feu et la neige*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 2000.
- Himes Chester, « Dilemma of the Negro Novelist in the U.S.A. » *New Black Voices: An Anthology of Contemporary Afro-American Literature*, Chapman Abraham, éd., New York, Mentor, 1972, pp. 394-401.
- Johnson James Weldon, *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, 1912, New York, Hill and Wang, 1960.
- Julien Claude, « Ernest Gaines, chroniqueur d'un coin de Louisiane », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816, Avril 1997, pp. 108-118.
- Lejeune Philippe, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998.
- Lienard-Yeterian Marie et Préher Gérald (dirs.), *Plus sur Gaines*, Neuilly, Atalante, 2006.
- Loewenberg Bert James and Bogin Ruth, éd., *Black Women in the Nineteenth-Century American Life: their Words, their Thoughts, their Feelings*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1976.
- McPherson James Alan, *A Region Not Home : Reflections from Exile*, 2000, New York, Touchstone, 2001.
- Michlin Monica, « Les voix interdites prennent la parole », *Poétiques de la voix (Angleterre, Irlande, États-Unis)*, Iselin Pierre et Angel-Perez Élisabeth (dirs.), Paris, Presses de l'Université Paris- Sorbonne, 2005, pp. 197-214.
- Planchard Étienne de, « Créoles et Quarteronnes ou le rôle des femmes dans la critique sociale et politique de G. W. Cable », *Caliban* 16 (1980), pp. 149-156.

- Planchard Étienne de, *L'œuvre romanesque de George Washington Cable*, Thèse de Doctorat d'État sous la direction de Maurice Gonnaud, Université Lumière – Lyon II, 1987.
- Raynaud Claudine, « Toni Morrison : Site and Memory », *G.R.A.T.T.* 27, 2003, pp. 219-236.
- Raynaud Claudine, éd., *C.R.A.F.T. 3* : « Let Miss Jane Tell the Story » : *Lectures critiques de The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2005.
- Raynaud Claudine, « Écritures noires : Miroirs et masques ». *Les Littératures des minorités aux États-Unis*, Perrin-Chenour Marie-Claude (dir.), Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 57-108.
- Rowell Charles H., « The Quarters : Ernest Gaines and the Sense of Place » *Southern Review* 21.3, Summer 1985, 733-750.  
Toomer Jean, *Cane*, 1923, Darwin T. Turner, éd., New York, Norton, 1988.
- Vauthier Simone, « The Interplay of Narrative Modes in Weldon Johnson's *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* », *Jahrbuch für Amerikastudien* 18, 1973, pp. 173-181.
- Walker Alice, « On Stripping Bark from Myself (for Jane, Who Said Trees Die from It) », *Callaloo* 1.1, December 1976, 19.
- Walker Alice, « The Black Writer and the Southern Experience. » *In Search of our Mother's Gardens : Womanist Prose*, 1983, London, The Women's Press, 1985, pp. 15-21.
- Wells-Barnett Ida B., *Ida : In Her Own Words*, Duster Michelle, éd., Chicago, Benjamin Williams Publishing, 2008.
- Wells-Barnett Ida B., *Crusade for Justice : Autobiography*, Duster Alfreda M., éd., Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Wells-Barnett Ida B., *On Lynchings*, Patricia Hill Collins, éd., Amherst, New York, Humanity Books, 2002.

### *Friedrich Nietzsche*

- Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, I, 1966.
- Botet Serge, « L'écriture métaphorique dans le *Zarathoustra* de Nietzsche », *Also sprach Zarathustra*, ouvrage collectif coordonné par Merlio Gilbert, Paris, Éditions du Temps, 2000.

- Brinker Klaus, *Linguistische Textanalyse, eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, Grundlagen der Germanistik, 1997.
- Bühler Karl, *Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, 1934.
- Grosse Ernst Ulrich, *Text und Kommunikation*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1976.
- Heidegger Martin, *Nietzsche*, Pfullingen, Niemeyer, 1961.
- Jaspers Karl, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seiner Philosophie*, Berlin, New York, De Gruyter, 1974.
- Kofmann Sarah, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1972.
- Löwith Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1978.
- Nietzsche Friedrich, *Werke in drei Bänden*, hrsg von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München, 1960, vol. I, II et III.
- Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard NRF, La Pléiade, 1950.
- Rabatel Alain, *Une histoire du point de vue*, Recherches textuelles, Publication du Centre d'Études linguistique des Textes et des Discours, Université de Metz, 1997.
- Searle John R., *Speech acts*, 1969, fr. *Les actes de langage*, trad. Hermann, Les Éditions de Minuit, 1980.

### Gertrude Stein

- Last Operas and Plays*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1995 (1949).
- «A Birthday Book» (1924), pp. 73-98.
- «IIIIIIIIII» (1913), pp. 189-198.
- Geography and Plays*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1993 (1922).
- «Go in Green» (1913), p. 281.
- «Hotel François 1<sup>er</sup>» (1931), pp. 262-281.
- «Johnny Grey» (1915), pp. 167-175.
- «Lifting Belly» (1915-1917), pp. 4-54.
- «More Grammar for a Sentence» (1930), pp. 240-257.
- «New» (1924), pp. 153-157.
- «One or two. I've finished» (1914), p. 105.
- «Patriarchal Poetry» (1927), pp. 106-146.
- Picasso*, New York, Dover Publications, Inc., 1984 (1938)
- «Pink Melon Joy» (1915), pp. 347-376.
- «Practice of Oratory» (1923), pp. 257-261.

- « Sacred Emily » (1913), pp. 178-188.  
 « Yet Dish » (1913), pp. 55-62.  
*Tender Buttons*, Mineola, New York, Dover Publications, Inc., 1996 (1914).  
*The Autobiography of Alice Toklas*, London, Penguin Twentieth-Century Classics, 1966 (1933).  
*The World is Round* (1913).  
*The Yale Gertrude Stein*, New Haven & London, Yale University Press, 1980.

*En marge de Gertrude Stein*

- Cazé Antoine, « Gertrude Stein méditant la syntaxe », *Le Rhétorique/ Rhetoricity*, Tours, Publications du GRAAT, 1993, pp. 119-130.  
 Curnutt Kirk, éd., *The Critical Response to Gertrude Stein*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2000.  
 Dydo Ulla E., éd., *A Stein Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993.  
 Ginfray Denise, « Du trait à la trace, et retour : Gertrude Stein », *Figures du grapheïn*, ouvrage collectif sous la direction de Duborgel Bruno, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, pp. 281-299.  
 Hubert Renée Riese, « Gertrude Stein, Cubism and the Postmodern Book », *Postmodern Genres*, Perloff Marjorie, éd., Norman & London, University of Oklahoma Press, 1988, pp. 96-125.

*Giacomo Casanova*

- Abichared Robert, *Casanova ou la dissipation*, Paris, Titanic, 1996.  
 Abramovici Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003.  
 Buisine Alain, *Casanova l'Européen*, Paris, Taillandier, 2001.  
*Casanova fin de siècle*, Luna Maire-Françoise (dir.), 8-10 octobre, 1998, Colloque de l'université de Grenoble III.  
 Casanova Giacomo, *Correspondance avec J.F. Opiz*, Kohl Fr. et Pick Otto, Wolff Verl Kurt, éd., Leipzig, 1913, 2 vol.  
 Casanova Giacomo, *Histoire de ma vie*, F. Lacassin, éd., 3 vol., Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1993.  
 Jeanneret Michel, *Éros rebelle, Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

- Flem Lydia, *Casanova ou l'exercice du bonheur*, Paris, Seuil, 1995.
- Furlan Francis, *Casanova et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1971.
- Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa 1725-1798*, catalogue de l'exposition de la Ca'Rezzonico, Museo del Settecento, septembre 98-juin 99, Venise, Marsilio, 1998.
- L'Intermédiaire de casanovistes IDC, Revue internationale*, animée par Watzlwick Helmut (Genève) et Luccichenti Furio (Rome), depuis 1981, à la suite de la revue *Casanova Gleanings*.
- Lahouati Gérard, *L'idéal des Lumières dans l'Histoire de ma vie de G. Casanova de Seingalt*, Thèse de Doctorat, université de Haute Bretagne, Rennes, 1988, 2 volumes.
- Lahouati Gérard, Luna Maire-Françoise, *Casanova en 1998, Revue XVIII<sup>e</sup> Siècle*, n° 30, 1998.
- Luna Marie-Françoise, «Casanova maintenant», *Revue XVIII<sup>e</sup> Siècle*, n° 13, 1981. Luna Maire-Françoise, *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998.
- Marceau Félicien, *Casanova ou l'anti-Dom Juan*, Paris Gallimard, 1948.
- Marceau Félicien, *Une insolente liberté, Les aventures de Casanova*, Paris, Gallimard, 1983.
- Poulet Georges, *Mesure de l'instant, Études sur le temps humain IV*, Paris, Plon, 1968.
- Ravoux-Rallo Élisabeth, *La femme au temps de Casanova*, Paris, Stock, 1984.
- Revue Europe*, Numéro spécial Casanova, n° 697, 64<sup>e</sup> année, mai 1987 (dix articles essentiels, en particulier Michel Delon «Casanova et le possible», Didier Béatrice, «Plaisir et autobiographie», Luna Marie-Françoise, «Casanova et ses dieux» etc.).
- Rival Ned, *Casanova, la vie à plaisir*, Paris, Plon, 1977.
- Roustang François, *Le bal masqué de Giacomo Casanova*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.
- Samaran Charles, *Jacques Casanova, Vénitien, une vie d'aventurier au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1914.
- Thomas Chantal, *Casanova, Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985.
- Vincent Jean-Didier, *Casanova, la contagion du plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1990.

Zweig Stefan, *Drei Dichter ihres Lebens*, Leipzig, 1928, trad. française, *Trois poètes de leur vie*, Paris, Stock, 1950.

*En marge de Casanova*

- Abramovici Jean-Christophe, *Le livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*, Paris, Payot, 1996.
- Ariosto Lodovico, *Roland Furieux*, trad. Philipon de La Madelaine, Mallet J., Paris, 1884, reproduit aux Éditions d'Aujourd'hui, 1978.
- Bataille Georges, *L'Érotisme*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, t. 10, 1987.
- Boccace, *Le Décaméron*, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1990.
- Cardan Jérôme, *Ma vie*, trad. Dayre Jean, Wolf Étienne, Paris, Belin, 1991.
- Cazenobe Colette, *Le système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- Cellini Benvenuto, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, trad. Chastel André, Éditions Scala, 2001.
- Goldoni Carlo, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, 1965.
- Ligne Charles-Joseph prince de, *Mémoires, lettres et pensées*, Payne Alexis, éd., Paris, Bourin, 1989.
- Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Trousson Raymond, éd., Paris, Laffont, Bouquins, 1993.
- Les libertins au XVII<sup>e</sup> siècle*, Adam A., éd., Paris, Buchet Chastel, 1964.
- Démoris René, *Le Roman à la première personne*, Paris Colin, 1975.
- Dornier Carole, *Le discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Moureau François, Rieu Alain-Marc, eds., Genève Paris, Slatkine, 1984.
- Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, Jimenez Dolores et Abramovici Jean-Christophe, eds., Paris, Desjonquières, 2000.
- Stewart Philip, *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris Corti, 1973.

*Hanif Kureishi*

- Intimacy*, Londres, Faber, 1998.  
*The Buddha of Suburbia*, Londres, Faber, 1990.  
*The Black Album*, Londres, Faber, 1995.  
*Something to Tell you*, Londres, Faber, 2008.

*En marge d'Hanif Kureishi*

- My Son the Fanatic*, Londres, Faber, 1997 (film).  
 Gallix François, éd., *The Buddah of Surburbia*, Paris, Ellipses, 1997.  
 Moore-Gilbert Bart, *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester United Press, 2001.  
 Ranasinha Ruvanni, *Hanif Kureishi*, Horndon, Northcote House, 2002.  
 Thomas Susan, éd., *Hanif Kureishi*, A reader's guide to essential criticism, Londres, Palgrave, 2005, Véga-Ritter Max, «The Buddah of Suburbia», chap. 4, pp. 81-84.

*Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar*

- Arnaud Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française, II, Le Cas Kateb Yacine*, Publisud, 1986.  
 Benyoucef Messaoud, «Leçon d'un livre d'histoire», in Ibrahim-Lamrous Lila et Milkovitch-Rioux Catherine, éd., *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 17-19.  
 Bonn Charles, *Kateb Yacine*, Nedjma, Puf, coll. «Études littéraires», 1990, p. 15.  
 Bourdieu Pierre, *Le Déracinement* (avec Abdelmalek Sayad) Paris, Éditions de Minuit, 1964.  
 Bourdieu Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», 1958.  
 Brun Catherine, «Théâtralités de Nedjma», Journée d'études Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris VII. Publié sur *Fabula* le 18 février 2009.  
 Calle-Gruber Mireille, *Assia Djebar ou la résistance à l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve et Larose, 2001.

- Calle-Gruber Mireille, *Assia Djébar, nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve et Larose, 2005.
- Dallet Sylvie, *Guerres révolutionnaires*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- Djébar Assia, «La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue», in *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Djébar Assia, *L'Amour la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Djébar Assia, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, Discours de réception du Prix des Éditeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix de l'année 2000.
- Djébar Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Dib Mohammed, «La nouvelle yankee», *Forge*, n° 5-6, octobre, novembre 1947.
- Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Maspero, 1961.
- Kateb, «Une Étoile de sang noir», in *Révolution africaine*, 8 février 1964.
- Kateb Yacine, «Les Fondateurs», in *Lettres Nouvelles*, juillet août 1956.
- Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Éditions du Seuil, (1966), 1997.
- Kateb Yacine, Interview sur la tragédie, *L'Action*, n° 146, Tunis, 28 avril 1958.
- Stora Benjamin, *Algérie, formation d'une nation*, Les Colonnes d'Hercule, Atlantica, 1998.

#### *N. Scott Momaday*

- N. Scott Momaday, *House Made of Dawn*, New York, Harper & Row, 1968.
- N. Scott Momaday, *La maison de l'aube*, traduit de l'anglais par Bismuth Daniel, Préface de Berger Yves, Éditions du Rocher, 1993 (Folio n° 2814).
- N. Scott Momaday, *L'enfant des temps oubliés*, traduit de l'anglais par Laruelle Danièle, Éditions du Rocher, 1997, (Folio n° 3110).
- N. Scott Momaday, *Les Enfants du Soleil*, Paris, Seuil, 2003.
- N. Scott Momaday, *Les Noms : mémoires*, traduit de l'anglais par Laruelle Danièle, Éditions du Rocher, coll. «Nuage rouge», 2001.

*En marge de Momaday*

- Bonnevin Joëlle, «Voix et langues des Indiens Chippewas dans Tracks de Louise Erdrich», GRENA, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992.
- Garrait-Bourrier Anne et Vénuat Monique, *Les Indiens aux États-Unis : renaissance d'une culture*, coll. «Les Essentiels de Civilisation», Editions Ellipses, 2002.
- Garrait-Bourrier Anne, N. Scott Momaday, *l'homme-ours : voix et regards*, coll. Littératures, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- Green Rayna, *The Encyclopaedia of the First Peoples of North America*, Toronto, Douglas & McIntyre, 1999.
- Jacquin Philippe, *La terre des Peaux-Rouges*, Paris, Gallimard, 1987.
- Jacquin Philippe, *Histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Payot, 1976.
- Jacquin Philippe, éd., *Le Mythe de l'Ouest*, coll. «Autrement», 1993.
- Jacquin Philippe, éd., *Terre Indienne, un peuple écrasé, une culture retrouvée*, coll. «Autrement» série Monde, H.S. n° 54, mai 1991.
- Jacquin Philippe, *La politique indienne des États-Unis*, Didier-Érudition, 1997.
- Jaskoski Helen, *House Made of Dawn : Notes*, Lincoln, Cliff Notes, 1994.
- Kaspi André, *Les Américains, 2 volumes*, «Naissance et essor des États-Unis, 1607-1945» (vol.1), Paris, Seuil, coll. «Points Histoire», 1986.
- Kaspi André, *Mal connus, mal aimés, mal compris, les États-Unis d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1999.
- Krech III Shepard, *The Ecological Indian, Myth and History*, New York, W.W.Norton & Company, 1999.
- Lévy Claude, *Les minorités ethniques aux États-Unis*, Ellipses, 1997
- Marienstras Élise, *La résistance indienne aux États-Unis*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. «Archives», 1980.
- Pellerin Simone, N. Scott Momaday, coll. «Première Leçon sur», Paris, Ellipses, 1997.
- Pellerin Simone, *Plumes indiennes : une littérature américaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- Rostkowski Joëlle, *La conversion inachevée, les Indiens et le christianisme*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Scarberry-Garcia Susan, *Landmarks of Healing. A study of House Made of Dawn*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990.
- Schubnell Matthias, *N. Scott Momaday, the Cultural and Literary Background*, Norman & London, University of Oklahoma Press, 1985.
- Scott Trimble Martha, *Four American Indian Literay Masters : N. Scott Momaday, James Welch, Leslie Marmon Silko and Gerald Vizenor*, Norman, University of Oklahoma Press, 1982.
- Scott Trimble Martha, *N.Scott Momaday*, Western Writers series 9, Boise, Boise State College, 1973
- Velie Alan R., «Recent Trends in American Indian Fiction», in *Angloamericana*, 1998, n° 72.
- Vizenor Gerald, éd., *Narrative Chance, Postmodern Discourse on Native American Literatures*, University of Oklahoma Press, 1989.
- Woodard Charles, *Ancestral Voice: Conversations with N. Scott Momaday*, Lincoln, University of Nebraska press, 1989.

### *Olympia Vernon*

- Everett Percival, *Making Callaloo: Twenty-Five Years of African-American Literature*, New York, Saint Martin's Press, 2002.
- Proust Marcel, *Contre Sainte Beuve*, Paris, RTP la Pléiade, 1985.
- Rampersad Arnold et Roessel David, éd., *The Collected Poems of Langston Hughes*, New York, N.Y., Vintage Classics, 1995.
- Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics*, London, Continuum, 2006. (Trad. Par Rockhill G., — *Le Partage du sensible : esthétique et politique.*)
- Reynald Lance, «Lance Reynald chats with Olympia Vernon.»  
<http://litpark.com/2006/10/21/reynald%E2%80%99s-rap-1...> [Lu le 03/04/09]
- Stewart Dee, «Finding Logic: An Interview with Olympia Vernon.»  
[http://www.suite101.com/article.cfm/african\\_american\\_...](http://www.suite101.com/article.cfm/african_american_...) [lu le 03/04/2009.]
- Vernon Olympia, *Eden*, New York, NY, Grove Press, 2003.
- Vernon Olympia, *Logic*, New York, NY, Grove Press, 2004.

Vernon Olympia, *A Killing in this Town*, New York, NY, Grove Press, 2006.

Vernon Olympia, wins Ernest J. Gaines award for literature. <http://blog.nola.com/newsouth/2008/01/pulitzernominat...> [Lu le 03/04/09]

*Susan Power*

Bockting Ineke, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: a study in psychostylisitics*, Lanham, New York, London, University Press of America, 1995, pp. 151-152.

Bockting Ineke, «*The Emergence of Black-White Sexuality: A Diachronic Investigation into the Southern Interracial Love-Story*», in *Blackness and Sexualities*, Wright Michelle et Schuhmann Antje, éd., Berlin, New Brunswick and London, Lit Verlag, 2007, pp. 69-83.

Bockting Ineke, «The Long Road towards Reconciliation: World War II veterans in Native American literature», in *Conciliation et Réconciliation: art et littérature dans le Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 135-156.

Brennan Jonathan, éd., *Mixed Race Literature*, Stanford, California, Stanford University Press, 2002

D'Emilio John et Freedman Estelle B., *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

Farb Peter, *Man's Rise to Civilization; the cultural ascent of the Indians of North America*, New York, Penguin, 1978.

Faulkner William, *As I Lay Dying*, New York, Vintage Books, 1987, première édition 1930.

Flexner Stuart Berg, *Listening to America: An Illustrated History of Words and Phrases from Our Lively and Splendid Past*, New York, Simon and Schuster, 1982.

Godden Richard, «Eroticizing the Middle Ground: Anglo- Indian Sexual Relations along the Eighteenth-century Frontier», in Reis Elizabeth, éd., *American Sexual Histories*, Oxford, UK, Blackwell Publishers, 2002, pp. 45-71.

Kennedy Randall, *Interracial Intimacies, Sex, Marriage, Identity and Adoption*, New York, Pantheon, 2003.

Moran Rachel F., *Interracial Intimacy: the regulation of race and romance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

- Niethammer Carolyn, *Daughters of the Earth: the Lives and Legends of American Indian Women*, New York, MacMillan, 1977.
- Percy William Alexander, *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1990, première édition 1941.
- Power Susan, *The Grass Dancer*, New York, Berkley Books, 1995.
- Silko Leslie Marmon, *Ceremony*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- Smith Lillian, *Killers of the Dream*, New York, Norton, 1994, première édition 1949.
- Waters Anne, «Ontology of Identity and Interstitial Being», in *American Indian Thought*, Waters Anne, éd., Oxford, Blackwell, 2004.

### Walt Whitman

- Asselineau, Roger *L'Évolution de Walt Whitman*, Thèse d'État. Paris, Didier, 1954.
- Asselineau Roger, *With Walt Whitman in Camden*, Boston, Small, Maynard & Co, 1906, vol. 1, p. 351.
- Bode Carl, *The Portable Emerson*, New York, Penguin Books, 1981.
- Bradley Sculley & Blodgett Harold W., eds., *Leaves of Grass*, New York, Norton, 1973.
- Grier Edward F., ed *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, 6 volumes, New York, New York University Press, 1984.
- Kaplan Justin, ed *Leaves of Grass*, édition de 1855, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York, The Library of America, 1982.
- Miller Edwin Haviland, ed *The Correspondence of Walt Whitman*, New York, New York University Press, 1961-1977, 6 volumes.
- Porte Joël (dir.), *Emerson, Essays and Lectures*, New-York, The Library of America, 1983.
- Schmidgall Gary, *Walt Whitman, A Gay Life*, New York, Dutton, 1997.

## Sujets

### *Le grotesque sudiste*

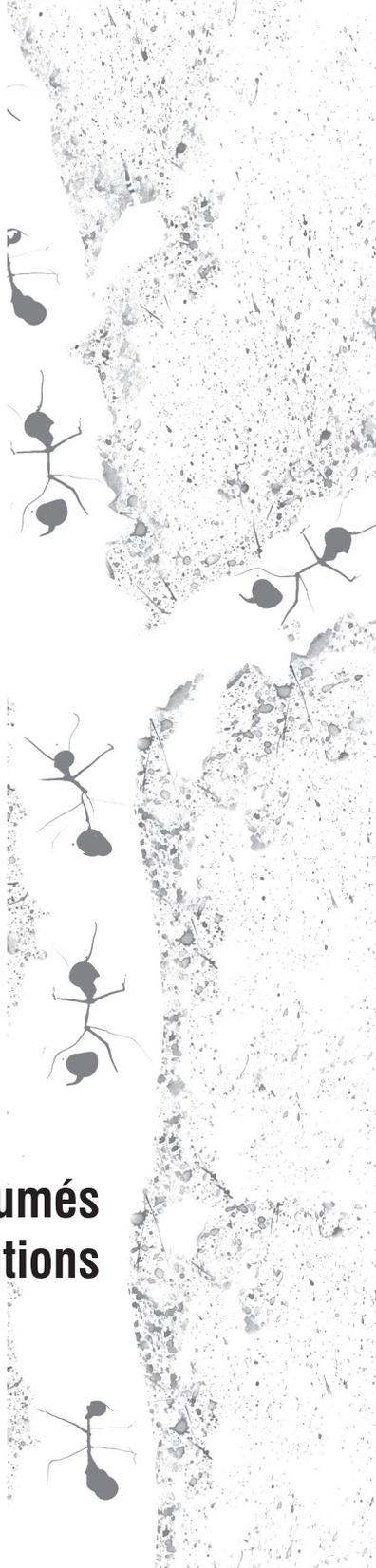
- Di Renzo Antony, *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1995.
- Fiedler Leslie, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, London, Penguin, 1978.
- Harpham Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Jones Ann Goodwyn et Donaldson Susan, *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997.
- Kayser Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, Gloucester, 1968.
- McCullers Carson, *The Ballad of the Sad Cafe and Other Stories*, London, Penguin, 1963.
- McCullers Carson, *The Mortgaged Heart*, Boston, Mariner Books, 2005.
- McPherson Tara, *Reconstructing Dixie*, Durham and London, Duke University Press, 2003.
- O'Connor Flannery, *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- Remshardt Ralf, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.
- Russo Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, New York, Routledge, 1994.
- Walker Alice, *Meridian*, London, Phoenix, 2004.
- Welty Eudora, *Collected Stories*, New York, Penguin, 1983.
- Yaeger Patricia, *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

### *Écritures constitutionnelles*

- Franklin John Hope, *De l'esclavage à la liberté Histoire des Afro-américains*, Éditions Caribéennes, 1984.

- Kennedy Stetson, *Introduction à l'Amérique Raciste*, Éditions de l'Aube, mars 2008.
- Kull Andrew, *The Color-Blind Constitution*, Harvard University Press, paperback edition, 1994.
- O'Brien David, *Constitutional Law and Politics*, Volume 2, Second Édition WW Norton and company, 1995.
- Skrentny John D. , *The ironies of Affirmative Action Politics, Culture and Justice in America*, The University of Chicago Press, 1996.
- Toinet Marie-France, *Le Système politique des États-Unis*, PUF, 1987.
- Congressional Record – Senate 1964, pp. 5933-5948.

**Résumés  
des contributions**



## Résumés des contributions

### Denise Ginfray

Il s'agit dans cette étude, de considérer le projet d'écriture de Gertrude Stein qui se cristallise sur une tension entre l'iconicité du langage portée au paroxysme, et la mise en doute quasi systématique d'une syntaxe normative. Il est question tout d'abord de rappeler les caractéristiques de cette prose souvent inarticulable, au graphisme discontinu et au sens analogique déconstruit et subverti, qui oblige à revisiter l'acte interprétatif.

Mais le propos est davantage d'explorer les modalités de ce style flamboyant et bigarré qui choisit de subordonner une géographie référentielle à une géographie textuelle productrice, non pas d'un sens mais de la brisure du sens, et ce, par le biais du « signe-objet » situé quelque part entre objet et signe. La diction poétique de Stein qui fait ainsi la part belle à « l'événement de l'écriture » (Deleuze, *Logique du sens*), s'affirme dans le contexte des modernismes, là où opère la friction des codes de la représentation littéraire, picturale, visuelle, etc.

En fait, ce discours spasmodique qui témoigne de l'approche d'un bord, voire d'une zone entropique, semble donner raison à Gilles Deleuze pour qui l'écrivain se fait aussi coloriste ou musicien à chaque fois que l'écriture sort de son cadre pour filer vers ce qu'il appelle « un dehors » :

Pour écrire, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création y trace une sorte de langue étrangère, et que le langage tout entier révèle un dehors, au-delà de toute syntaxe.<sup>5</sup>

L'écriture de Stein, c'est avant tout une expérience de «déterritorialisation» (Gilles Deleuze), un élan vers un ailleurs du langage qui entraîne l'acte décrire et de lire dans des territoires où l'émergence du sens ne suit pas les pistes déjà tracées par la littérature. Stein s'aventure ainsi sur des chemins de traverse balisés par d'autres systèmes sémiotiques : elle use et abuse de l'étagement des unités lexicales, des plans syntaxiques, mais aussi des éléments de liaison et de déliaison où se joue l'articulation du vu et de l'entendu, etc. Dans son œuvre hantée par la division et le désir de la «composition», le dispositif énonciatif témoigne d'une exploration par le sujet scripteur/«sujet nomade» d'autres lieux habités par le sens ou son envers, d'autres marges qui brisent l'illusion de la vérité sur le monde des êtres et des choses.

Le phrasé steinien, à l'effet bien souvent hypnotique, s'installe progressivement à la marge des formes canoniques, en rupture avec les codes. Il se fait questionnement du statut du signifiant littéraire mesuré à l'aune des autres arts ; il se fait aussi cacophonie, cacographie, jusqu'à confiner à l'illisible. Et c'est là précisément que se retourne le paradigme : excentrique, Stein l'est, assurément, au point de ne plus figurer parmi les voix majeures de la littérature américaine, mais comme porte-voix au service d'un hermétisme excessif qui rend le «plaisir du texte» (Roland Barthes) non partageable.

## Marie Lienard-Yeterian

L'article se propose de présenter les caractéristiques du grotesque sudiste en tant qu'écriture rebelle, c'est à dire en dissension par rapport à la norme. Les procédés stylistiques du grotesque (exagération, distorsion, juxtaposition d'éléments disparates etc.) l'inscrivent dans la «marge». Mais cette marge recouvre aussi

---

5. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 16-17.

l'espace culturel de contestation car le but du grotesque est d'élaborer une critique sociétale à travers le choc qu'il crée et la vision alternative qu'il offre en conséquence. Ce mode de représentation met en valeur le marginal et l'anormal pour montrer – en creux – le dysfonctionnement du «normal». Il met aussi en scène celui qui a été marginalisé, voire effacé (l'esclave par exemple). Le grotesque, tout en figurant comme mode esthétique important de l'imaginaire sudiste, n'en garde pas moins un statut «rebelle» en offrant un mode de critique déconstructionniste.

## Max Véga-Ritter

Qualifié souvent de romancier de l'entre-deux, Hanif Kureishi avec *My Ear at His Heart* donne un autre point de vue sur son œuvre, son sens et sa genèse, en même temps qu'il éclaire les phénomènes qui ont pu se produire entre l'ancien Empire et la puissance colonisatrice, en particulier chez les immigrés. Après avoir retrouvé et lu les romans que son père, Shani Kureishi, a écrit et n'a pas réussi à publier, Hanif kureishi voit sous un jour nouveau la filiation qui l'unit à son père, pakistanais immigré à Londres. Il découvre un père, marginal par rapport à la culture de sa famille et celle du pays où il est né (qui est à la fois l'Inde et ce qui doit devenir le Pakistan) et qui est allé s'installer dans une autre marginalité, celle de la banlieue de Londres où Kureishi est né et qui constitue la toile de fond de son œuvre, en particulier de *The Buddha of Suburbia* (roman) et *My Son the Fanatic* (théâtre).

L'œuvre de Hanif est-elle finalement celle que Shani Kureishi aurait ambitionné et a échoué à écrire ? Hanif a-t-il réussi à réinstaller dans la norme, «in midstream», la marginalité de son père ? Hanif a-t-il en fait subverti le projet de son père pour mieux le réaliser ? ou au contraire l'a-t-il nié et détruit pour mieux s'accomplir ? L'évolution de la société britannique et la décolonisation expliquent-elles ce transfert de la marginalité dans la norme ou au contraire celui-ci a-t-il contribué à rendre possible l'évolution ? Les modalités du conflit de l'Œdipe telles qu'elles apparaissent dans ce récit ainsi que dans la pièce de théâtre et le roman sont-elles particulières à la configuration familiale ou sont-elles façonnées par les conflits de cultures autour de l'idée de la Loi, de la Norme dans le groupe ou la famille, de la Déviance ou de la Marginalité, et finalement de la création d'une nouvelle Modernité ?

## Ineke Bockting

Cette étude fait partie d'un travail plus large sur les amours interethniques. Alors que l'auteur s'interrogeait précédemment sur les relations en noir et blanc aux États-Unis, et sur les tabous entourant cette hybridation là, le présent article se concentre sur les relations incluant des Amérindiens.

Le choix se porte sur le roman de Susan Power *The Grass Dancer*. Il est immédiatement évident que la couleur est un élément essentiel de la construction des personnages dans ce récit, chacun des protagonistes étant représenté par une couleur de peau et une couleur de cheveux. La « danseuse de l'herbe » elle-même se trouve être une jeune femme dénommée Pumpkin (« Potiron »), possédant des « cheveux roux flamboyant et des tâches de rousseur de la taille des coccinelles » contrastant étonnamment avec la couleur foncée de sa peau, héritée de sa mère indienne, le tout révélant sa mixité irlando-amérindienne.

C'est en analysant comment jouent ces couleurs entre elles – et les amours qu'elles symbolisent – que l'article entend souligner la difficulté des amours interethniques, aussi douloureuses ici qu'elles le sont entre Blancs et Noirs. À partir de cette approche de l'indicible douleur, il sera démontré comment la liminalité de ce type d'amour cède parfois la place à une centralité créative et constructive.

## Marc Bellot

La flamboyance de la poésie whitmanienne telle qu'elle apparaît dans les *Feuilles d'Herbe* laisse souvent dans l'ombre une discursivité parallèle, une voix plus intime, plus intériorisée, celle d'un *eros* jugé déviant, inavouable, et qui pourtant transparaît au détour de maints poèmes en petites touches (« faint clues and indirections ») d'un aveu jamais abouti. Fidèle en cela aux théories du transcendantalisme émersonien qui postule la prééminence du moi sur toute considération institutionnelle, Whitman savait que les pulsions les plus intimes de sa libido constituaient la vérité la plus profonde de son moi, celle qui le mettait « en rapport avec l'univers », celle qu'il fallait dévoiler au monde (« Myself I sing »). Les vers des *Feuilles d'Herbe*, optimistes et libérateurs, qui ont mis le corps en musique et chanté « the divinity of sex », ont pourtant reculé devant l'aveu complet, abouti et sans concessions d'une sexualité jugée déviante, celle de l'homosexualité du poète. C'est ce qui fonde le

paradoxe des *Feuilles d'Herbe*, par lequel le poète n'alla pas jusqu'à la révélation complète tout en rendant manifeste l'intention d'informer. C'est ainsi que le lecteur averti saura «décrypter» au détours de certains poèmes, dans les méandres d'un discours flamboyant, une multitude d'indices et d'allusions qui enjoignent au lecteur complice de ne pas se satisfaire d'un premier niveau de lecture mais de retrouver et de faire sienne une révélation libératrice.

## Gérald Préher

*The Autobiography of Miss Jane Pittman* se présente comme un voyage dans le passé américain, plus précisément comme une exploration de l'Histoire sudiste: le roman s'ouvre en effet au moment de la guerre de Sécession et se referme sur les mouvements pour les droits civiques dans les années 1960. Le but de Gaines est de ramener la marge au centre, de recréer une cohésion/cohérence sociale grâce à une réécriture de l'Histoire qui ne serait pas biaisée. Le recours à une autobiographique, certes fictive, suggère déjà une mise à nu, un regard vers l'intérieur, qui vise à définir la marge telle que la perçoivent les Afro-Américains. Ce choix suggère une double filiation: Gaines s'inscrit non seulement dans la communauté noire, dont il tente de redéfinir la place dans le Sud, mais aussi dans une tradition d'écrivains sudistes qui regardent vers le passé pour définir un présent énigmatique. Le but de cet article sera tout d'abord de faire ressortir la quête identitaire qui se met en place grâce à une critique du Sud. Ensuite, je m'intéresserai à la violence, qui permet de constamment repousser les Afro-Américains vers la marge en leur refusant un statut égalitaire. Enfin, je montrerai comment, par l'intermédiaire du Verbe, Gaines tente de rétablir la cohésion du groupe pour le ramener vers le centre et ainsi vers la reconnaissance.

## Claude Julien

Olympia Vernon est une jeune romancière (publiée en 2003, 2004 et 2006) dont les œuvres sont autant de poétiques de la violence infligée, ou auto-infligée. C'est une œuvre troublante dont le point de départ semble être le lynchage de James Byrd en 1998 – traîné derrière un pick up jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Cet événement est un non-dit du roman dont l'imaginaire transpose cette abomination dans les années 1920 ou 1930, et

l'inverse. Le lieu, un coin perdu du Mississippi, est malade (il y a beaucoup à dire sur les images de mort attendue) de sa «sudité». Le rituel local veut que tout aspirant du KKK célèbre sa majorité à 13 ans en traînant un noir derrière son cheval. Le pasteur noir est la prochaine victime expiatoire et attend la mort avec résignation. Deux jeunes Blancs rebelles au KKK de leurs parents manœuvrent pour que le chef local du KKK soit substitué à la victime noire attendue. Étrange fantasme de vengeance par création littéraire interposée.

Ce résumé clarifie une œuvre touffue en présentant une trame événementielle ordonnée. L'écriture est en effet contournée, comme si elle suivait la logique fracturée propre au cauchemar. La temporalité est flottante, kaléidoscopique. Les délires de la souffrance affectent tous les êtres, les femmes blanches dans leur dignité : car le poison des comptes à régler rythme la vie des couples.

Le livre est-il «brut de décoffrage», comme l'auteur prétend travailler en s'en remettant à l'inspiration – ce que lui soufflent les personnages –, ou au contraire sur-écrit, poétiquement surchargé ? La difficulté de lire est certaine. On peut l'approcher comme la métaphore d'un mal inéradicable, encore que l'histoire se termine par un départ vers un ailleurs où les Noirs seront en sécurité. Mais, il est vrai, ce Memphis, au bout de la ligne de chemin de fer, n'est jamais matérialisé.

## Anne Garrait-Bourrier

Ce qui caractérise la littérature amérindienne contemporaine est la force de l'implicite, ainsi que l'exigence d'un cryptage du langage mythique utilisé en hypotexte. Ce double pré-requis peut s'exprimer pleinement dans la poésie libre ou dans le roman, mais souvent moins aisément dans le genre, plus cadré, plus normé, du théâtre ou du conte pour enfants. Scott Momaday est l'un des tout premiers écrivains amérindiens modernes à tenter néanmoins d'adapter ces deux genres à l'Esprit indien et à la langue qui le caractérise. L'«outrelangue» mythique dont il est friand, et qui n'est pas sans évoquer la langue mineure deleuzienne, se situe «en dehors» des limites du genre lui-même et «consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique»<sup>6</sup>. En travaillant le genre de l'intérieur,

---

6. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, 94.

comme il le fait de la langue anglaise elle-même, Momaday va dans sa pièce *The Indolent Boys*, écrite dans les années 1990 et enfin publiée en 2006, transformer un « essai » générique pour créer un genre nouveau, à la limite du théâtre, du conte mythologique et de l'essai politique. De la même manière, il utilisera le vecteur populaire du conte pour enfant afin de faire passer dans la culture dominante euro-américaine la tradition orale de son peuple.

## Catherine Milkovitch-Rioux

Amorcées au seuil de la guerre d'indépendance algérienne, les œuvres de Kateb Yacine, Mohammed Dib et Assia Djebar s'affichent originellement comme des expressions littéraires dissidentes, dont le travail poétique s'engage dans la contestation même du genre romanesque, de son architecture et de ses codes. Leur marginalité s'affirme au sein de la langue française, « butin de guerre » paradoxal et ambigu issue de la « greffe coloniale » (Kateb Yacine). L'écriture vient creuser les interstices de la langue adverse : la marge y est figurée, selon les expressions récurrentes modulées par Assia Djebar, comme point de suture, « entre-deux », « tangage-langage », voire « aller-retour » : « sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour, retour certes impossible et mythique de l'émigrée, mais aussi retour vers un passé originel, vers la langue – origine d'une mère rendue sourde et muette ».<sup>7</sup> Plus que le bégaiement, ce sont les stridulations des sons arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali qui bruissent dans l'altérité de la langue française.

En l'absence d'un « pays-langue », l'écriture de « l'entrelangues », transfuge, nomade, transfrontalière, s'apparente à une « transhumance » qu'expriment les rêveries linguistiques de Mireille Calle-Gruber à propos d'Assia Djebar, première femme algérienne à entrer à l'École normale supérieure, puis, presque un demi-siècle plus tard, à l'Académie française : « elle “voyage” : écriture *trans*. Écriture-Transes. Ondoie de l'une à l'autre veine, dans la conscience du pas à pas, du trait pour trait. Point de saut ni de transport rapide

7. Assia Djebar, « La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue », in *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 51.

par métaphore, mais la lenteur des transhumants qui cheminent, font traces, font terre au-delà : *trans-humus* .»<sup>8</sup>

## Serge Botet

Le travail portera sur le XIX<sup>e</sup> et sur Nietzsche, philosophe marginal s'il en est. Après un bref aperçu des aspects biographiques, on pourra souligner la marginalité philosophique de Nietzsche, qui est bien évidemment une marginalité rebelle, dissidente et iconoclaste (philosophie « à coups de marteau », retournement des valeurs, critique du christianisme, etc.).

Au-delà, et pour rejoindre la problématique plus spécifiquement littéraire du projet, on pourra focaliser sur l'œuvre que l'auteur lui-même considérait comme son *opus magnum* : *Zarathoustra*. Monument de la pensée occidentale, le *Zarathoustra* de Nietzsche fut – au cours de l'histoire mouvementée de sa réception européenne – revendiquée autant par la littérature que par la philosophie (Nietzsche ne se proclamait-il pas aussi bien philologue que philosophe ?).

Nietzsche, comme il a bouleversé la philosophie, a aussi, plus que tout autre, fait éclater les canons de l'écriture philosophique (traités, aphorismes, poèmes). *Zarathoustra* est un récit en forme de parabole où foisonne la métaphore, un récit dont la « littérarité » ne saurait être mise en doute ; mais en même temps cette littérarité devient – de l'aveu de l'auteur lui-même – le vecteur d'un renouveau philosophique. *Zarathoustra* est à la fois une œuvre littéraire et une œuvre philosophique, toutes deux marginales dans leur genre, et probablement complémentaires dans leurs desseins. Ces aspects pourront être approfondis.

Mais si le *Zarathoustra* est à la frontière et donc aussi en marge de genres auxquels on pourrait l'affecter, l'œuvre peut être envisagée aussi sous l'angle des « fonctions textuelles » issues de la théorie des actes de langage. Alors que la philosophie « classique » abreuve ses lecteurs de sobres traités égrenés sur un ton monocorde par les sujets locuteurs objectifs et distancés, *Zarathoustra* met en scène un tribun qui harangue passionnément les foules dans le but de susciter la

8. Cf. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance à l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 7 et p. 38-39. Cf. également *Assia Djebar, nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

passion. L'œuvre ne cherche pas à exposer, à représenter le monde, elle cherche manifestement à le transformer. Nietzsche lui-même n'était-il pas aussi bien agitateur et provocateur que penseur ? Bref, de par sa fonction illocutoire, plus proche de l'«appel» que de l'«information», *Zarathoustra* semble se positionner dans une nouvelle marge, d'ordre pragmatique celle-là. Nous tenterons donc de mieux cerner et de préciser cette problématique.

Nous ferons finalement la synthèse de ces différents aspects de la marginalité de l'œuvre pour la mettre en perspective avec la philosophie de Nietzsche.

## Éric Agbessi

La constitution américaine est un texte politique et philosophique fondateur des États-Unis d'Amérique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, qui demeure, dans ce pays, un référent permanent tant sur les plans institutionnels que sociétaux.

Sa remarquable longévité n'en a pas laissé pour le moins apparaître certains dysfonctionnements entre l'esprit de la lettre et la mise en œuvre de celle-ci, notamment quant à la place au sein de la société américaine des individus qui la composent. L'égalité de droit, signifiée dans le texte constitutionnel de septembre 1787, est alors réservée aux citoyens d'origine européenne.

À la suite du texte originel, les trois amendements constitutionnels proposés par le Congrès américain, entre 1865 et 1870, pour garantir une égalité de droit aux esclaves récemment affranchis, n'ont donné des résultats concrets qu'à la marge, rapidement anéantis par le compromis de Hayes. En effet, le départ des troupes nordistes du Sud fut rapidement suivi de l'adoption, dans l'ancienne confédération, d'un ensemble anticonstitutionnel de textes juridiques, très connu sous le nom de *Jim Crow Laws*, qui fit des membres de la communauté afro-américaine des citoyens de deuxième rang.

Il faudra attendre, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, la convergence de mouvements tiers-mondistes, l'émergence d'un courant politique hétérogène au sein de la communauté noire et une prise de conscience de la majorité communautaire américaine, bien plus pragmatique et réaliste qu'idéaliste, pour qu'un long processus conduise à la rédaction, entre 1963 et 1964, d'un texte cette fois législatif, faisant de l'égalité de fait un droit avéré.

C'est en marge de la constitution que cet ensemble de lois se situe, c'est-à-dire dans la continuité philosophique et politique du texte fondateur tout en déclinant de manière pratique la concrétisation du projet universellement égalitaire.

L'objet de cet article est, tout d'abord, de montrer comment les écritures des deux écoles de pensées s'opposant sur ce projet législatif sont venues, à la marge, bouleverser la perspective juridique initiale proposée par la majorité démocrate au 88<sup>e</sup> Congrès. Les comptes-rendus des débats montrent les ressources des législateurs sur le plan argumentaire, faisant appel à tous les supports médiatiques alors disponibles, au-delà de l'arsenal jurisprudentiel et juridique. Ces écritures en marge, qui viennent faire écho aux débats politiques parlementaires, compléteront la perspective déclinée dans le premier point.

S'il convient de porter un regard attentif sur la teneur des échanges ayant eu lieu, au milieu des années mil neuf cent soixante, sur Capitol Hill, la troisième partie de cette contribution traitera de ce que l'on peut appeler l'effet miroir consistant, pour ceux qui sont en faveur de l'égalité de fait, à promouvoir une action politique forte, alors que ceux, qui minorent l'inégalité de fait sur le plan communautaire, veulent maintenir les seuls termes de la constitution. Comme nous le verrons, ce sont là deux facettes qui ont l'ambition d'épouser les contours d'un seul et même reflet.

Quelle est alors l'écriture politique rebelle, celle, majoritaire au sein du 88<sup>e</sup> Congrès, qui soutient le passage obligé par le texte législatif ou celle, alors minoritaire, qui veut pour seule référence le texte constitutionnel ? Une étude comparée avec ce qui est aujourd'hui politiquement correct – issu d'un reflet différent ? – sur le plan égalitaire, quarante ans après l'adoption de cet arsenal législatif, permettra d'esquisser, en conclusion, les premiers éléments de réponse.

## **Emmanuèle Lesne-Jaffro**

*L'histoire de ma vie* de Casanova s'inscrit dans la tradition du récit mémorialiste, genre qui entretient un rapport ambigu à la norme : genre marginal par rapport aux canons d'écriture, aux systèmes des belles lettres, et marginal parce que porteur de contestation ; lorsqu'il émerge en France au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il consigne les infortunes de personnages souvent déçus ; cependant, pratiqué à ses débuts par des aristocrates et des figures publiques de

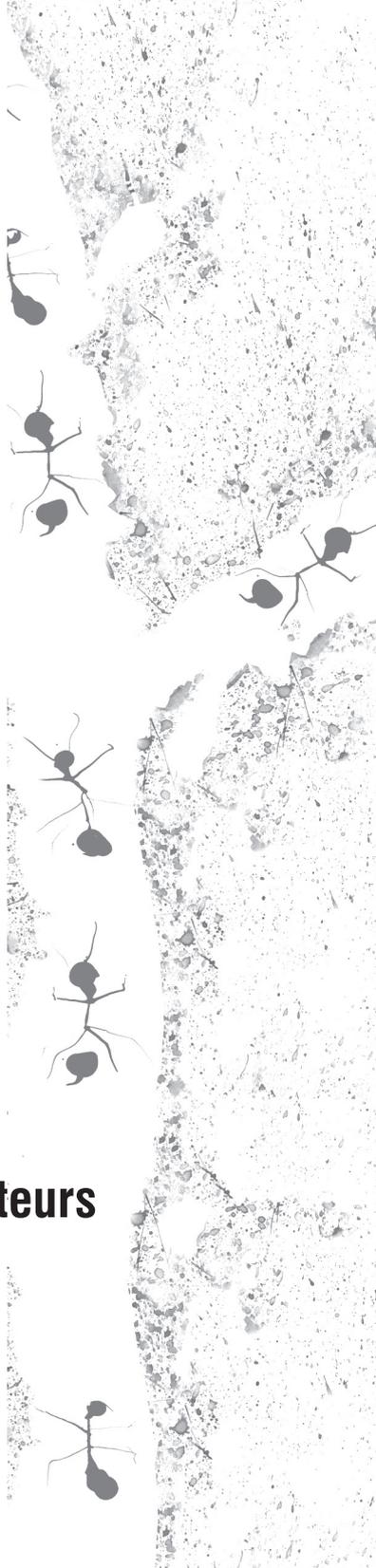
premier plan, même marginalisées politiquement et socialement, il se « démocratisent » au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Investir le genre des mémoires constitue l'ultime entreprise du vénitien, exilé à jamais de Venise, de sa langue (il écrit en français), de la vie dont il entrevoit le terme.

Comment le genre est-il utilisé, ou détourné par Casanova, comme signe d'une notabilité, d'une reconnaissance, entre autre sociale, particulièrement problématique et fuyante dans son cas ? Comment s'articule la marginalité sociale, politique, morale de Casanova à une pratique qui vise à la réhabilitation ? En quoi, par quels procédés l'écriture casanovienne mine-t-elle le genre (on verra comment l'érudition, l'oralité, l'absence de centre et de forme de destinée, la transgression morale etc. sapent le genre).

Au-delà du genre, le texte joue la connivence culturelle pour compenser l'exil, le bannissement, l'errance, autant de formes d'un picaresque qui contredit la normalisation mémorialiste. Mais là encore, la référence picaresque reste à évaluer et situer, car elle peut aussi tenir lieu de citation culturelle valorisante, intégrante, et contredire ou masquer les signes de marginalisation. Les différentes formes de marginalité casanovienne, qu'il s'agit de décrire se déclinent parfois sur le mode de la provocation. La contradiction apparente entre mémoire et picaresque, semble trouver avec *l'Histoire de ma vie* une résolution inédite, et permet de dépasser la marge, hantise du narrateur, vers la légitimité. Parvient-il ultimement à échapper à l'image du marginal, alors même que ce texte écrit dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'a été finalement mis au jour, dans une version conforme au manuscrit, que depuis quarante ans, et qu'entre-temps la légende de Casanova a largement supplanté l'œuvre ?

## Les auteurs



## Les auteurs

**Anne Garrait-Bourrier** est professeur de culture américaine à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand.

Elle s'est spécialisée dans l'étude des cultures minoritaires aux USA et a publié trois ouvrages :

*Les Indiens aux États-Unis, renaissance d'une culture*, Ellipses, 2003.

*L'Esclavage aux États-Unis: du déracinement à l'identité*, Ellipses, 2001.

*Scott Momaday, l'Homme ours, voix et regards*, PUBP, 2005.

Elle travaille plus particulièrement sur les écritures « mineures » dissidentes et résilientes. Elle a organisé deux colloques sur les « écritures de la guerre » aux USA, coordonné les actes et coordonne le présent volume.

**Denise Ginfray** est professeur de littérature anglaise et américaine à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II. Elle est l'auteur d'une thèse nouveau régime et de nombreux articles consacrés à l'œuvre de Virginia Woolf (fiction et essais), ainsi que d'une Habilitation à Diriger les Recherches intitulée: « Fiction romanesque et poétique de l'écriture chez Edith Wharton, Gertrude Stein et Virginia Woolf ».

Son principal domaine de recherche est le modernisme dans la littérature anglo-américaine, et ses études en cours interrogent les rapports entre modernisme et postmodernisme, la fonction esthétique, la théorie de la lecture et la théorie du texte, la notion de

genre (notamment la nouvelle) et celle de *gender*. Ses travaux et ses publications comprennent aussi un ouvrage intitulé *Edith Wharton. L'objet et ses fiction* ; tous s'appuient sur la critique structuraliste et post-structuraliste et insistent sur les relations entre créations formelles, textualité, espace culturel, historicité, identité.

**Marie Lienard-Yeterian** est maître de conférences à l'École polytechnique et membre du laboratoire Suds d'Amériques. Son domaine de recherche est la littérature et le cinéma américains. Elle est entre autres l'auteur d'articles sur le grotesque chez Flannery O'Connor et Thomas Wolfe, et dans les films suivants : *Deliverance* et *Midnight in the Garden of Good and Evil*. Elle a réalisé, avec Gerald Préher, un livre sur la littérature du Sud – *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories* (Éd. Ecole Polytechnique, 2007) qui aborde en particulier le grotesque et le gothique sudistes. Elle prépare une HDR sur le Sud des États-Unis comme objet filmique intitulée *Le Sud à l'écran* et y explorera des thématiques liées au grotesque.

**Max Véga-Ritter**, professeur émérite à l'université Blaise Pascal, a effectué sa thèse de doctorat d'état sur Charles Dickens et William M. Thackeray, dans une approche psychocritique, sociopsychanalytique ou «gender». Il est le coéditeur d'un livre *L'Un(e) miroir de l'autre*, a été le responsable de plusieurs numéros des *Cahiers Victoriens* sur Charles Dickens (dont *Dickens et la folie*) ou sur W. M. Thackeray. Il a publié des articles sur des auteurs victoriens ou édouardiens, ainsi que sur Hanif Kureishi, et présenté récemment une communication sur la violence politique dans *Shalimar the Clown* de S. Rushdie et les *Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra.

**Ineke Bockting** est professeur en littérature américaine à l'université Paris XIII. Elle est titulaire d'un doctorat de l'université d'Amsterdam aux Pays-Bas et de l'université de Montpellier, en France. Elle a publié de nombreux articles sur la littérature du Sud et sur les littératures ethniques ainsi qu'un ouvrage sur William Faulkner, intitulé *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: a Study in Psychostylistics* (éd. Lanham, Maryland, University Press of America, 1995).

**Marc Bellot**, est maître de conférences en anglais à l'UPJV Amiens – IUT de CREIL.

Auteur d'une thèse sur les influences d'Emerson sur W. Whitman (ANRT Lille, 2000), d'un ouvrage sur Emerson pour les agrégatifs (Atlande, 2003) il a publié différents articles sur la philosophie et la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle américain (Emerson, Whitman, Thoreau, Hawthorne, M. Fuller, etc, ...)

Il est également membre du jury de l'agrégation externe depuis 2006.

**Gérald Préher** est ATER à l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines et membre du laboratoire Suds d'Amérique. Il a soutenu une thèse de doctorat et écrit plusieurs articles traitant de la littérature du Sud, de films ayant pour objet le Sud des États-Unis et il a co-dirigé quatre ouvrages : *Plus sur Gaines* avec Marie Lienard-Yeterian (Atlande, 2006), *Nouvelles du Sud: Hearing Voices, Reading Stories* avec M. Lienard-Yeterian (École Polytechnique, 2007), *Les Péchés innombrables de Richard Ford et quelques autres* avec Brigitte Zaugg (Metz, Centre de recherches « Écritures », 2008) et *L'Amérique d'Est en Ouest, The Grapes of Wrath de John Steinbeck et A Multitude of Sins de Richard Ford* avec B. Zaugg (Metz, Centre de recherches « Écritures », 2009). Il travaille actuellement avec Brigitte Zaugg sur un recueil d'articles intitulé *L'espace du Sud au féminin* qui paraîtra fin 2009.

**Claude Julien** (professeur honoraire, université de Tours) a étudié la littérature afro-américaine sous un angle social et historique. Il a enseigné au Mans et à Tours et effectué de nombreux échanges aux États-Unis. Il a contribué à de nombreuses revues, édité ou co-édité des recueils, sur Jean Toomer, John Wideman (*Callaloo ou le roman policier afro-américain*). Sa contribution la plus récente est le premier recueil consacré à Percival Everett. Il est membre du bureau du Collegium for African American Research (CAAR).

**Catherine Milkovitch-Rioux**, agrégée de lettres modernes, docteur en littérature française et comparée, maître de conférences en littérature contemporaine de langue française à l'université Blaise Pascal.

Auteur de *L'Univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1995. *Albert Cohen et la guerre*, (Éd.), PUBP, 1998. *Écrire la guerre*, (en collaboration avec Robert Pickering, (Éd.), PUBP, Clermont-Ferrand, 2000. *Écritures féminines de la*

*guerre/Feminine Representations of War*, (Guest Ed.), *L'Esprit Créateur*, University of Kentucky, Lexington, Vol. XL, n° 2, Summer 2000. *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, (en collaboration avec Lila Ibrahim-Lamrous, Éd.), PUBP, 2005.

A publié de nombreux articles consacrés aux auteurs francophones du Maghreb sur la représentation de la guerre, les problématiques de la migration, de l'héritage des langues et de la transmission : Mohammed Dib, Assia Djebar, Messaoud Benyoucef, Kateb Yacine....

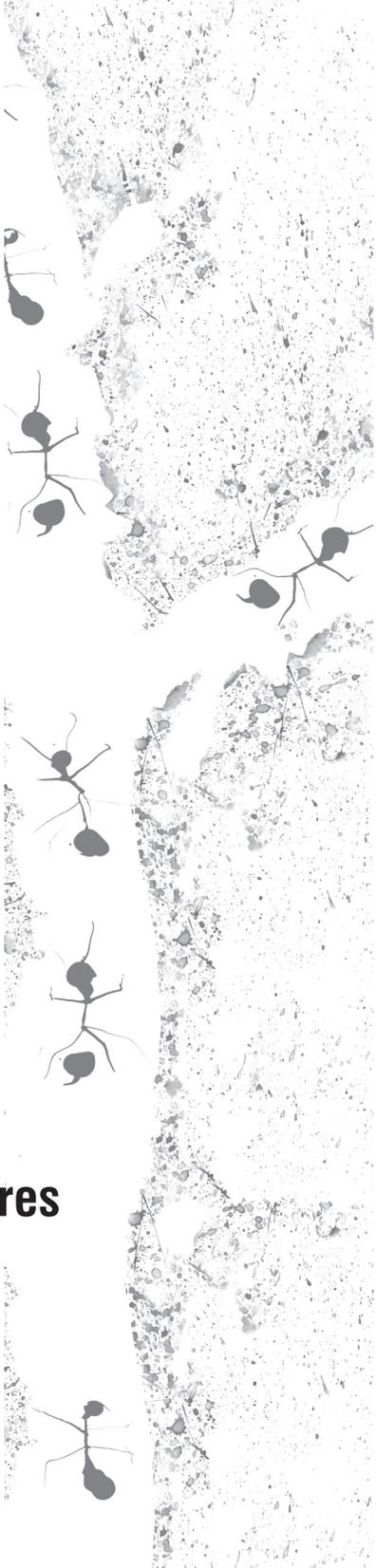
Prépare actuellement un ouvrage sur *Les Enfants de la guerre d'Algérie. Témoignages et représentations littéraires*.

**Serge Botet**, agrégé d'allemand, est professeur à l'Institut d'Études Germaniques de l'université de Clermont-Ferrand II. Ses recherches portent principalement sur l'écriture des philosophes dans l'aire culturelle germanophone. Il travaille également sur les rapports entre littérature et philosophie

**Éric Agbessi** est maître de conférences en civilisation américaine à l'université Blaise Pascal. Il a publié plusieurs articles sur l'identité et la citoyenneté africaine-américaines et prépare actuellement une habilitation à diriger les recherches sur ces thématiques (cf. son article le plus récent : «La campagne présidentielle de Barack Obama dans la presse française. Perceptions et interprétations.», communication dans le cadre du colloque *Représentativité, reconnaissance et identité culturelle, le lien social à l'épreuve du pluriculturalisme*, Clermont II, octobre 2009).

**Emmanuèle Lesne-Jaffro**, ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée et docteur en Lettres modernes, maître de conférences à l'université Blaise Pascal, Clermont II, enseigne la littérature française de l'Âge classique. A publié *La poésie des Mémoires(1650-1685)*, Champion, 1996, et poursuit au sein du CERHAC-UMR 5037 et de l'EA 1194 des recherches sur les mémorialistes de l'Ancien Régime.

# Table des matières



Anne GARRAIT-BOURRIER	
Remerciements .....	6
Avant-propos .....	7

## ***Partie 1 La minoration à l'épreuve du « genre »***

Denise GINFRAY	
Une poétique de l'excentricité : l'exemple de Gertrude Stein.....	18

Marie LIENARD- YETERIAN	
Écriture du marginale et genre grotesque : l'exemple de la littérature sudiste.....	36

## Partie 2 Le « mineur » et l'indicable

Max VÉGA-RITTER

De la colonisation et la décolonisation dans  
*My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi ..... 63

Ineke BOCKTING

Vers la centralité de l'amour interracial  
dans *The Grass Dancer* de Susan Power..... 89

Marc BELLOT

La rhétorique de l'aveu dans les *Feuilles d'Herbe*  
de Walt Whitman ..... 109

## Partie 3 Minorer pour dire sa différence

Gérald PRÉHER

Révision et affirmation de la marge afro-américaine  
dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman*  
d'Ernest J. Gaines..... 137

Claude JULIEN

Douleurs noires : l'œuvre singulière d'Olympia Vernon ..... 160

Anne GARRAIT-BOURRIER

L'« outrelangue » comme expression de la tradition orale  
dans *The Indolent Boys* de N. Scott Momaday ..... 185

Catherine MILKOVITCH-RIOUX

L'écriture trans : marges, frontières et transhumances algériennes  
(Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar) ..... 216

## Partie 4 Minorations non romanesques

Serge BOTET

Accords mineurs et accords majeurs chez Nietzsche :  
la voix de «Zarathoustra» ..... 227

Éric AGBESSI

Écritures constitutionnelle et législative aux États-Unis :  
écritures en marge ? ..... 250

Emmanuèle LESNE-JAFFRO

Les marges casanoviennes dans l' *Histoire de ma vie* ..... 288

Bibliographie collective ..... 310  
Résumés des contributions ..... 330  
Auteurs ..... 342  
Table des matières ..... 347

# Littératures

**Collection dirigée par  
Alain Montandon**

## **Dans la même collection**

Montandon A., éd., *Étiquette et Politesse*, 1992, 236 p.

Montandon A., éd., *Traité de savoir-vivre italiens*, 1993, 338 p.

Lioure F., éd., *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX<sup>e</sup> siècle*, 1993, 126 p.

Montandon A., éd., *Du goût, de la conversation et des femmes*, 1994, 244 p.

Coyault S. et Lioure M., éd., *Des Provinciales au Pacifique. Les premières œuvres de Giraudoux*, 1994, 194 p.

Chaouachi S. et Montandon A., éd., *La Répétition*, 1994, 356 p.

Montandon A., éd., *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, 1994, 494 p.

Montandon A., éd., *Hermès sans fil*, 1995, 270 p.

Lioure F. et Dezalay A., éd., *Valéry Larbaud. Espaces et temps de l'humanisme*, 1995, 200 p.

Faverzani C., éd., *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, 1995, 292 p.

- Montandon A., éd., *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe, du Moyen Âge à nos jours*,  
vol. 1 : France - Angleterre - Allemagne, 1995, 452 p. + XII.  
vol. 2 : Italie - Espagne - Portugal - Roumanie - Norvège  
- Pays tchèque et slovaque - Pologne, 1995, 416 p. + XII.
- Duroux R., éd., *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, 1995, 380 p.
- Pickering R., *Paul Valéry. La page, l'écriture*, 1996, 504 p.
- Zenkine S., *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, 1996, 148 p.
- Bertrandias B., *Afrique, autre scène. Histoire et poétique de l'identité dans les récits africains de Karen Blixen*, 1997, 248 p.
- Montandon A., éd., *Le Même et l'Autre. Regards européens*, 1997, 288 p.
- Bernard-Griffiths S., Coyault S., Pickering R. et Wagner J., éd., *Les Styles de l'Esprit, Mélanges offerts à Michel Lioure*, 1997, 350 p.
- Montandon A., éd., *Civilités extrêmes*, 1997, 194 p.
- Ibrahim-Ouali L., *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, 1998, 456 p.
- Gély-Ghedira V., éd., *Mythe et récit poétique*, 1998, 416 p.
- Deshoulières V.-A., éd., *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, 1998, 496 p.
- Moncelet C., éd., *Désir d'aphorismes*, 1998, 394 p.
- Montandon A., éd., *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, 1999, 416 p., 50 illustrations dont 20 en couleurs.
- Montandon A., éd., *Écrire la danse*, 1999, 288 p.
- Montandon A., éd., *Mythes et représentations de l'hospitalité*, 1999, 348 p.
- Milkovitch-Rioux C., Pickering R., éd., *Écrire la guerre*, 2000, 494 p.
- Montandon A., *Sociopoétique de la promenade*, 2000, 232 p.
- Montandon A., éd., *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, 2000, 408 p.
- Montandon A., éd., *L'Hospitalité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2000, 280 p.
- Montandon A., éd., *Mythes de la décadence*, 2001, 380 p.
- Roman M. et Tomiche A., éd., *Figures du parasite*, 2001, 292 p.
- Montandon A., éd., *Lieux d'hospitalité. Hospices, hôpital, hostellerie*, 2001, 504 p.
- Montandon A., éd., *L'Hospitalité dans les contes*, 2002, 406 p.

- Lajarrige J. et Moncelet C., éd., *L'Allusion en poésie*, 2002, 480 p.
- Perrot D., éd., *Don Quichotte au XX<sup>e</sup> siècle*, 2003, 600 p.
- Montandon A., éd., *L'Hospitalité au théâtre*, 2003, 384 p.
- Hadjadj D. et Moncelet C., éd., *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, 2003, 474 p.
- Ben Ali S., éd., *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, 2003, 282 p.
- Léonard-Roques V. et Valtat J.-C., éd., *Les Mythes des avant-gardes*, 2003, 524 p.
- Gauvin L., L'Hérault P. et Montandon A., éd., *Le Dire de l'hospitalité*, 2004, 236 p.
- Montandon A., éd., *De soi à soi l'écriture comme autohospitalité*, 2004, 214 p.
- Montandon A., éd., *Les Baisers des Lumières*, 2004, 214 p.
- Chol I., éd., *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, 2004, 516 p.
- Léonard-Roques V., éd., *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 2005, 436 p. + 27 illustrations couleur.
- Coyault S., éd., *L'Écrivain et sa langue: romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*, 2005, 452 p.
- Montandon A., éd., *Écrire le vieillir*, 2005, 248 p.
- Neboit-Mombet J., *L'Image de la Russie dans le roman français (1859-1900)*, 2005, 510 p.
- Ibrahim-Lamrous L. et Milkovitch-Rioux C., éd., *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, 2005, 282 p.
- Nerlich M., *Le Persiles décodé ou la «Divine Comédie» de Cervantes*, 2005, 748 p.
- Garrait-Bourrier A., *N. Scott Momaday, l'homme-ours. Voix et regard*, 2005, 398 p.
- Chaudier S. et Lioure F., éd., *Les Langages de Larbaud*, 2006, 368 p.
- Montandon A., éd., *Lisbonne. Géocritique d'une ville*, 2006, 288 p.
- Montandon A., éd., *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, 2006, 392 p.
- Gély V., Haquette J.-L. et Tomiche A., éd., *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, 2006, 330 p.
- Trabelsi M., éd., *L'Ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, 2006, 340 p.
- Alary V. et Corrado A., éd., *Mythe et bande dessinée*, 2007, 536 p.

- Gasquet A. et Suárez M., éd.s., *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'Hospitalité des langues*, 2007, 358 p.
- Corrado A. et Alary V., éd.s., *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, 2007, 656 p.
- Montandon A., éd., *L'Automne*, 2007, 494 p.
- Cani I., Chabrol-Gagne N. et d'Humières C., éd.s., *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, 2008, 494 p.
- Paillard M.-C., éd., *Le Roman du peintre*, 2008, 148 p.
- Montandon A., éd., *L'Anniversaire*, 2008, 276 p.
- Léonard-Roques V., éd., *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, 2008, 314 p.
- Pickering R., éd., *Paul Valéry. « Regards » sur l'histoire*, 2008, 368 p. – 10 pages ill.
- Dubost J.-P., éd., *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, 2008, 432 p.
- Garrat-Bourrier A., Bockting I., éd.s., *Passion de la guerre et guerre des passions dans les États-Unis d'Amérique*, 2008, 296 p.
- d'Humières C., éd., *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, 2008, 336 p.
- Andriot-Saillant C., éd., *Paroles, langues et silences en héritage. Essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, 2009, 518 p.
- Jongy B., Keilhauer A., éd.s., *Transmission/Héritage. Dans l'écriture contemporaine de soi*, 2009, 292 p.
- Deshoulières V., Constantinescu M., *Les funambules de l'affection. Maîtres et disciples*, 2009, 540 p.
- Godi-Tkatchouk P., éd., *Voi(es)x de l'autre. poètes femmes XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, 2010, 610 p.