



**HAL**  
open science

## Colson Whitehead : vers une esthétique postraciale?

Souleymane Ba

► **To cite this version:**

Souleymane Ba. Colson Whitehead : vers une esthétique postraciale?. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. Français. NNT : 2015MON30077 . tel-01333272

**HAL Id: tel-01333272**

**<https://theses.hal.science/tel-01333272>**

Submitted on 17 Jun 2016

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

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

# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale :  
Langues, Littératures, Cultures et Civilisations  
Et de l'unité de recherche :  
Etudes Montpelliéraines du Monde Anglophone

Spécialité : Littérature des Pays anglophones

Présentée par **Souleymane BA**

**Colson Whitehead : vers une esthétique  
postraciale ?**

Soutenue le 30 novembre 2015 devant le jury composé de :

Mme Claudine RAYNAUD, Professeur, Université Paul-Valéry,  
Directrice

Mme Kathie BIRAT, Professeur émérite, Université de Lorraine,  
Rapporteur

Mme Corinne DUBOIN, Professeur, Université de la Réunion,  
Rapporteur

Mme Monica MICHLIN, Professeur, Université Paul-Valéry,  
Membre du jury

M. Frédéric SYLVANISE, Maître de conférences, Université de Paris 13,  
Membre du jury,

**UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – PAUL VALÉRY**  
**ECOLE DOCTORALE 58, LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES,**  
**CIVILISATIONS**

**Thèse**  
**Pour obtenir le grade de Docteur**

**Spécialité : Études du monde anglophone**

**Section CNU : 11 - Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes**

**Laboratoire : Études Montpelliéraines du Monde Anglophone**

**Souleymane BA**

**COLSON WHITEHEAD :**  
**VERS UNE ESTHÉTIQUE POSTRACIALE ?**

**Thèse dirigée par Madame le Professeur Claudine RAYNAUD**

**Soutenue le 30 novembre 2015**

**Membres du Jury :**

Claudine RAYNAUD, Professeur, Université Paul-Valéry, **Directrice**

Kathie BIRAT, Professeur émérite, Université de Lorraine, **Rapporteur**

Corinne DUBOIN, Professeur, Université de la Réunion, **Rapporteur**

Monica MICHLIN, Professeur, Université Paul-Valéry, **Membre du jury**

Frédéric SYLVANISE, Maître de Conférences, Université de Paris 13, **Membre du jury**

Pour Madjiguène et Maïmouna

## Liste des abréviations

I	<i>The Intuitionist</i>
JHD	<i>John Henry Days</i>
AHH	<i>Apex Hides the Hurt</i>
SH	<i>Sag Harbor</i>
ZO	<i>Zone One</i>
BB	<i>Black Boy</i>
ITV	Institut du Transport Vertical
NAACP	National Association for the Advancement of Colored People
UNIA	Universal Negro Improvement Association
U.T.F.O.	Untouchable Force Organization
SPAC	Syndrôme Post-Apocalyptique Chronique
USPS	United States Postal Service

## Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mes parents qui m'ont élevé et éduqué au goût de la recherche du savoir et de la connaissance. Sans leur présence et assistance dès ma petite enfance, je n'aurais pas su m'ouvrir à l'apprentissage de la vie.

Je tiens à remercier chaleureusement Madame le Professeur Claudine Raynaud qui est la véritable source et inspiratrice du présent travail. Ses conseils pointus et lectures attentives de mes brouillons m'ont permis de produire un travail qui je l'espère est digne d'être soutenu devant un jury. Ma reconnaissance va également à Mme Birat, Mme Duboin, Mme Michlin et M. Sylvanise pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Je porte également toute ma gratitude à ma sœur Souadou Ba qui a été d'un soutien infailible durant mon séjour en France. Un grand merci aussi à mes relecteurs (Bérengère Merlot, Gana Ndiaye, Myriam Loukia et Cécile Roux), à mes amis qui m'ont beaucoup soutenu (Rita Chakrabarti, Malick Ndao, Miriam Bianco, Ferdous Grama, Ndèye Fatou Lame, Mamadou Lamine Diallo, Alassane Touré) et à mon laboratoire de recherche « Études Montpelliéraines du Monde Anglophone ». Pour finir, je remercie particulièrement Judith Misrahi-Barak, Maria Lima, Beth McCoy, Malin Pereira et Magdalena Zaborowska.

## Sommaire

<b>LISTE DES ABREVIATIONS</b> .....	<b>4</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>5</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>8</b>
<b>PREMIERE PARTIE :</b> .....	<b>20</b>
<b>IDEE DE PROGRES ET REPRESENTATION DU PERSONNAGE NOIR</b> .....	<b>20</b>
<b>CHAPITRE 1. L'ILLUSION DE L'AUTHEENTICITE</b> .....	<b>21</b>
<i>Introduction</i> .....	22
<i>L'utopie de l'ascension sociale et la métaphore de l'ascenseur</i> .....	25
<i>Le phénomène du passing : pour une esthétique de la théâtralité</i> .....	39
<b>CHAPITRE 2 : JOHN HENRY : UN HEROS INUTILE ?</b> .....	<b>68</b>
<i>Introduction</i> .....	69
<i>Le progrès déconstruit</i> .....	74
<i>Héroïsme du fantôme ou simulacre du héros</i> .....	100
<i>Le multiculturalisme : clivage vs atomisation</i> .....	120
<b>CHAPITRE 3 : LA PUBLICITE, UNE METAPHORE DU CONSUMERISME</b> .....	<b>140</b>
<i>Introduction</i> .....	141
<i>La publicité par la création de nom</i> .....	147
<i>Une prose minimaliste au service du pragmatisme</i> .....	158
<i>Le pouvoir des mots face à l'histoire</i> .....	170
<i>Conclusion partielle</i> .....	195
<b>DEUXIÈME PARTIE :</b> .....	<b>197</b>
<b>SAG HARBOR : « HOW TO BE POST/BLACK? »</b> .....	<b>197</b>
<i>Introduction</i> .....	198
<b>CHAPITRE 4 : LE JEU AUTOBIOGRAPHIQUE</b> .....	<b>203</b>
<i>« Je est un autre »</i> .....	204
<i>Je et l'autre</i> .....	218
<i>Du « Je » au jeu</i> .....	228
<b>CHAPITRE 5 : L'IDENTITE « POST-BLACK » DE BEN</b> .....	<b>239</b>
<i>Une crise générationnelle : entre tradition et innovation</i> .....	240
<i>Du jeu au « Nous » : paradoxe de l'identité postblack comme nouvelle Renaissance</i> <i>noire</i> .....	257
<i>La communauté noire et la question de classe : « Niggerisation »</i> .....	273
<b>CHAPITRE 6 : LA GENERATION HIP-HOP</b> .....	<b>284</b>
<i>Une musique de protestation</i> .....	285
<i>Une culture populaire américaine</i> .....	303
<i>Conclusion partielle</i> .....	313
<b>TROISIEME PARTIE :</b> .....	<b>315</b>
<b>WHITEHEAD ET LE CONCEPT DE L'AFROFUTURISME</b> .....	<b>315</b>
<b>CHAPITRE 7 : L'ESTHETIQUE AFROFUTURISTE DANS ZONE ONE</b> .....	<b>316</b>

<i>Introduction</i> .....	317
<i>De la fin au début : « Last Night »</i> .....	321
<i>La vie des personnages après l'apocalypse</i> .....	335
<i>Le post-humanisme : humains contre zombies</i> .....	348
<b>CHAPITRE 8 : POSTRACIALISME ET NON « COLORBLINDNESS »</b> .....	<b>370</b>
<i>Afrofuturisme : passé et futur coexistent dans une « symbiose symbolique »</i> .....	371
<i>La reconstruction et la question raciale</i> .....	381
<i>La représentation d'un univers (post) apocalyptique : Mark Spitz, un héros médiocre</i> .....	394
<b>CHAPITRE 9 : RESPONSABILITE, AUDIENCE ET RECEPTION</b> .....	<b>404</b>
<i>Whitehead, un auteur de genre</i> .....	405
<i>The Colossus of New York</i> .....	414
<i>The Noble Hustle</i> .....	424
<i>Conclusion partielle</i> .....	438
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>441</b>
<b>INDEX</b> .....	<b>448</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>453</b>



## Introduction

Le projet que nous poursuivons a une double ambition. D'une part, il s'agit d'étudier l'œuvre de Colson Whitehead dans son ensemble : c'est-à-dire tous ses romans dans leur intégralité et ses collections d'essais dans leur particularité. D'autre part, il convient d'analyser l'œuvre romanesque de Whitehead par rapport à la tradition littéraire africaine américaine pour mettre le doigt sur les choix esthétiques opérés par Whitehead qui renvoient à la question de la postracialité. Fils de Arch Sylvester Whitehead et Marry Ann Woody Whitehead, né Arch Colson Chipp Whitehead le 06 novembre 1969 à Manhattan, l'auteur a fait ses études à Harvard, avant de rejoindre le *Village Voice* en tant que critique de la culture populaire (« he wrote reviews of books, television, and music »)<sup>1</sup>. Whitehead n'est qu'au début de sa carrière littéraire, mais ses romans jouissent déjà d'un succès en librairie retentissant : son premier roman, *The Intuitionist*, est nommé pour le prix Hemingway-PEN du premier roman en 1999 ; son second, *John Henry Days* (2001), a été finaliste pour le prestigieux prix Pulitzer. Cette notoriété auprès des lecteurs a permis à l'auteur africain américain de recevoir la bourse de la Fondation MacArthur en 2006 et de faire partie des plus jeunes romanciers inclus dans *The Norton Anthology of African American Literature* (2003).

La question que pose notre étude est la suivante : est-ce que l'écriture de Whitehead porte les caractéristiques d'une esthétique postraciale ? Le postulat de base pour répondre à cette question implique au moins trois hypothèses. D'abord, l'écriture de Whitehead démontre le passage d'une esthétique raciale<sup>2</sup> vers une esthétique postraciale. Ensuite, les choix esthétiques dépendant de l'univers fictif, il convient de distinguer l'idée de postracialisme dans la diégèse par rapport au débat qui porte sur la postracialité dans la société américaine<sup>3</sup>. Enfin, un changement d'époque a conduit à un changement de paradigme que met en évidence la technique de réécriture qu'adopte Whitehead. Ses

---

<sup>1</sup> Voir < <http://www.colsonwhitehead.com/Biography.html> >. Consulté le 14 septembre 2015.

<sup>2</sup> Dans *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance* (1925), Alain Locke qualifie ce mouvement culturel de « conscience raciale » (« racial awakening » [xxvii]), puisqu'il considère les textes produits par les auteurs de la Renaissance Harlem comme une forme de littérature raciale (« race literature » [xxvi]).

<sup>3</sup> Le respect de cette distinction suit l'injonction de Samuel Taylor Coleridge : « A willing suspension of disbelief ». La recherche américaine en sociologie donne lieu à de nombreuses publications sur ce débat. Voir Lisa Veroni-Paccher « Politics, Opinion and Reality in Black and White: Conceptualizing Postracialism at the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century », in *Revue de Recherche en Civilisation américaine* (March 3, 2012). Consulté 18 septembre 2015. Dans la même édition, voir également l'article de Gregory Benedetti, « La nébuleuse post-raciale : l'avènement d'une nouvelle didactique raciale dans la vie politique américaine ? ».

romans témoignent d'un rapport parodique qui s'inscrit dans un élan de rupture et de continuité vis-à-vis de la tradition littéraire africaine américaine. Dans son article, « The Year of Living Postracially », Whitehead ironise sur le débat politique qui accompagne l'élection de Barack Obama en tant que premier Africain Américain président des États-Unis. Avec humour, dès le début du texte, l'auteur déclare solennellement que, depuis les élections présidentielles en 2008, la société américaine est devenue ipso facto postraciale : « One year ago today, we officially became a postracial society. Fifty-three percent of the voters opted for the candidate who would be the first president of African descent, and in doing so eradicated racism forever » (Whitehead 2009). La précision de la date (« one year ago »), le pourcentage relativement faible de ceux qui ont voté en faveur du nouveau président (« fifty-three percent ») et l'excès de confiance que cette élection a suscitée (« eradicated racism forever ») mettent en évidence l'aspect ironique d'une telle déclaration. Après trois siècles d'esclavage, presque quatre-vingt-cinq ans de lois instaurant la ségrégation, d'inégalités sociales et de brutalité policière envers les Africains Américains<sup>4</sup>, l'affirmation de Whitehead est plutôt satirique. Elle critique l'excès d'enthousiasme de ceux qui soutiennent que l'élection d'Obama annonce la fin du racisme aux États-Unis et constitue une réparation par rapport à la longue histoire de discrimination raciale institutionnalisée.

À l'image de ce passage, Whitehead manipule l'ironie du début à la fin de son article. Le texte met en évidence une conception de la littérature basée sur l'écriture comme un jeu parodique, une aventure dans laquelle la réalité est construite et déconstruite au fur et mesure que le lecteur avance dans le récit. En effet, dans « The Year of Living Postracially », Whitehead se porte candidat pour le poste de Secrétaire de la nouvelle société postraciale : « I'd like to throw my hat in the ring for the position of secretary of postracial affairs. (I like postracial czar, but czars have been getting a bad rap lately) ». En tant que Secrétaire des Affaires postraciales, il propose des changements à

---

<sup>4</sup> Ironie du sort, huit mois après la publication de l'article de Whitehead, en juillet 2009, Henry Louis Gates Jr., éminent professeur à Harvard qui est aussi populaire qu'un Denzel Washington ou un Morgan Freeman, est victime de racisme. Suite à l'appel d'un voisin de Gates, ce dernier est arrêté par la police car il est soupçonné de cambriolage alors qu'il essayait simplement de pénétrer chez lui. Obama a dû inviter à la Maison Blanche Gates et l'officier responsable de son arrestation pour apaiser les tensions. Voir Abby Goodnough, « Harvard Professor Jailed; Officer Is Accused of Bias », in *New York Times* (July 20, 2009). < <http://www.nytimes.com/2009/07/21/us/21gates.html> >. Consulté le 14 septembre 2015.

apporter dans le domaine de l'art en général. En littérature, en particulier, il préconise une esthétique postraciale :

And literature? Take *Beloved*, the Pulitzer Prize-winning novel by Toni Morrison. Angry and hostile PWBJHTPMMATOKs have no place in this new world, whether corporeal or ectoplasmic. Can we dial it down to 'slightly miffed' or 'had a bad morning' PWBJHTPMMATOKs? Let us improve Ms. Morrison's timeless classic. We keep the name — it's so totally, invitingly post-racial — but make the eponymous ghost more Casper-like. Without making her Casper-looking. That would totally change the aesthetic intent of the book. (Whitehead 2009)

Le changement de la nature de l'engagement politique envisagé dans ce passage s'appuie sur le choix esthétique qui caractérise la construction de personnages du roman. Au lieu du fantôme rancunier qui hante les survivants pour se venger, comme c'est le cas du personnage *Beloved* dans le roman éponyme de Toni Morrison, le roman de Whitehead joue sur l'apparition incertaine du spectre de John Henry qui chante dans le tunnel Big Ben et hante les chambres de l'hôtel géré par Benny et Josie Scott<sup>5</sup>. Au-delà du jeu parodique que soulignent les chapitres qui composent cette thèse, ce passage met en évidence un acronyme qui désigne la communauté africaine américaine : « PWBJHTPMMATOKs (People Whose Bodies Just Happen To Produce More Melanin, and That's O.K.) ». Cette désignation, basée essentiellement sur le degré de mélanine présent dans la peau, fait avec humour allusion au terme de « race ». Dans la fiction de Whitehead, la représentation de la formation de l'identité des personnages noirs offre un regard difficilement saisissable, qui vacille entre politique raciale et vision postraciale. La notion de « postracialité » n'est pas ici synonyme de « colorblindness » dans la mesure où, dans ses romans, les personnages sont déterminés par leur appartenance raciale.

La littérature africaine américaine acquiert un statut spécifique ou bénéficie dans les librairies et bibliothèques d'un rayon de classement spécial à cause de la catégorie raciale de ses auteurs. Dans son essai « The Conservation of Race », W. E. B. Du Bois propose une définition de la « race » qui porte un regard nouveau sur l'histoire de

---

<sup>5</sup> Dans un article à paraître en janvier 2016, « John Henry: a Folk Hero in the Postmodern Era », nous avons analysé la réécriture du personnage fantôme dans *John Henry Days* (2001) de Whitehead par rapport au roman *Beloved* (1987) de Morrison.

l'humanité considérée comme la somme des réussites et des échecs non des individus et des nations, mais plutôt des peuples et des races :

If this be true, then the history of the world is the history, not of individuals, but of groups, not of nations, but of races, and he who ignores or seeks to override the race idea in human history ignores and overrides the central thought of all history. What, then, is race? It is a vast family of human beings, generally of common blood and language, always of common history, traditions and impulses, who are both voluntarily and involuntarily striving together for the accomplishment of certain more or less vividly conceived ideal of life. (Du Bois 1897)

Cette définition fait suite à une réflexion sur l'impossibilité de déterminer l'appartenance raciale uniquement fondée sur les critères tels que la couleur de peau, la texture des cheveux, la dimension du crâne et la langue. Du Bois met ainsi l'accent sur la notion de communauté, bâtie sur le principe d'une identité culturelle forgée par une histoire et expérience commune. Selon Anthony Appiah, qui analyse l'essai de Du Bois, cette conception de la race déplace le curseur de l'approche scientifique vers une perception sociohistorique : « We have moved, then, away from the 'scientific'—that is, biological and anthropological—conception of race to a sociohistorical notion » (Appiah 1985, 23). D'autres historiens et critiques aboutissent à la même conclusion : la définition biologique de la race est obsolète. Dans *The Invention of Race: Black Culture and the Politics of representation* (1999), Tommy L. Lott remarque que la définition de Du Bois privilégie volontairement l'histoire commune par rapport à l'héritage du sang, parce qu'il souhaite présenter une définition de la race à partir de l'identité de groupe, et non à partir d'un critère biologique<sup>6</sup>. L'analyse de la construction de la race blanche que propose Theodore W. Allen dégage principalement deux camps d'historiens quant à la perspective adoptée avant de s'identifier à un groupe : « In the broad division of historians into 'psycho-cultural' and 'socio-economic' groups as I have defined them, I, of course, belong with the socio-economic category – with them, but not altogether of them » (Allen

---

<sup>6</sup> L'auteur observe également que Du Bois s'intéresse à la définition non-biologique de la race : « Du Bois was interested in formulating non-biological criteria for a definition of race mainly because he wanted to propose a more adequate ground for the group identity he considered a crucial component in the African American's social agenda » (49).

1994, 1)<sup>7</sup>. Ces catégories sont à prendre avec précaution, mais, la psychologie collective, l'identité culturelle, la classe sociale et la situation économique des membres d'un groupe consolident le sentiment d'appartenance. La notion de groupe impacte la vie des individus qui la composent à travers le principe de solidarité et une identification à une culture dite authentique et propre à la communauté.

La vie en société est le théâtre où se joue la différence raciale entre Noirs et Blancs. Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'instar des thèses des historiens, des anthropologues et des scientifiques sur la définition de la race, la littérature américaine présente une profusion d'œuvres traitant de la conception de la réalité selon l'appartenance raciale des personnages mis en scène. L'enjeu est à la fois esthétique et politique. Dans « Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity » (1953), analysant l'importance de Jim dans *Huckleberry Finn* de Mark Twain, Ralph Ellison critique la construction stéréotypée du personnage noir qui sert de rempart à l'humanité du Blanc :

This conception of the Negro as a symbol of Man—the reversal of what he represents in most contemporary thought—was organic to nineteenth-century literature. It occurs not only in Twain but in Emerson, Thoreau, Whitman and Melville (whose symbol of evil, incidentally, was white), all of whom were men publicly involved in various forms of deeply personal rebellion. (in Mitchell 1994, 140)

D'autres auteurs et critiques africains américains ont également critiqué cette limite ontologique imposée au personnage noir<sup>8</sup>. Dès leur accès au monde des lettres, les premiers romans écrits par des esclaves affranchis ont tenté de raconter l'« expérience noire » dans un genre donné, celui des « récits d'esclave ». Puis dans les années 1920, en chef d'orchestre, Du Bois a exhorté les artistes africains américains à produire des arts nègres qui peuvent contredire les stéréotypes sur les Noirs. Dans « Criteria of Negro

---

<sup>7</sup> À la suite de son raisonnement, nous lisons chez Allen : « I have tried to show that one cannot rest content with the socio-economic case as it now stands, because of serious compromising ambiguities and inconsistencies in it. This book is intended as a contribution toward freeing the socio-economic thesis of such weaknesses » (1).

<sup>8</sup> Voir Sterling Brown, « Negro Characters as Seen by White Authors », in *African American Literary Criticism 1773 to 2000*, ed. Hazel Arnett (New York: Twayne Publishers, 1999). Brown identifie sept images stéréotypées du personnage noir : « Contented Negro », « the wretched freeman », « the comic Negro », « the brute Negro », « the tragic Negro » et « the exotic primitive » (179-203). Voir Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge: Harvard UP, 1992).

Art », Du Bois marque une distinction aussi déterminante que la différence de peau entre Noir et Blanc : « Thus it is the bounden duty of black America to begin this great work of the creation of Beauty, of the preservation of Beauty, of the realization of Beauty, and we must use in this work all the methods that men have used before » (in Mitchell 1994, 66)<sup>9</sup>. L'art produit par les Africains Américains, peut et doit, selon Du Bois, être syncrétique (« a patchwork »), c'est-à-dire l'artiste fait de l'éclectisme sa source d'inspiration. Sans être explicite, l'injonction de Du Bois soutient la vision d'une écriture noire qui conduit à l'idéologie du nationalisme noir (« fait par nous, pour nous »). Une décennie plus tard, Richard Wright insistera sur la visée politique de l'« écriture noire ». Dans « Blueprint for Negro Writing » (1937), Wright soutient en effet la proposition suivante : « Negro writers must accept the nationalist implications of their lives, not in order to encourage them, but in order to change and transcend them. They must accept the concept of nationalism because, in order to transcend it, they must *process* and *understand* it » (in Mitchell 1994, 101). L'usage du modal « must » met l'accent sur l'obligation, la responsabilité, qui incombe à l'artiste africain américain vis-à-vis de sa communauté. C'est d'ailleurs ce que soulignent les propos de Sarah Webster Fabio à propos du « Black Arts Movement » : « And while Blacks have had to define and validate Black reality, they, concurrently, have had to protest and protect themselves from exploitation and dehumanization » (in Mitchell 1994, 224). L'essai de Fabio correspond à l'époque de la deuxième renaissance des arts et de la culture des Noirs en Amérique qui traduit l'esprit révolutionnaire du mouvement des Panthères Noires dans la création artistique<sup>10</sup>.

La tradition littéraire africaine américaine est ainsi bâtie sur la notion de communauté raciale, liée par un combat politique que l'imaginaire des artistes dramatise en mettant en scène la façon dont l'Africain Américain perçoit la réalité de la vie en Amérique. Gardons à l'esprit ces questions soulevées pour mieux comprendre l'écriture de Whitehead, car il s'agit d'un auteur qui s'inscrit dans le débat politique et esthétique

---

<sup>9</sup> Dans cet ouvrage, signalons en passant que l'essai de Du Bois est paru la même année que l'essai de Langston Hughes, « The Negro Artist and the Racial Mountain », dans lequel il proclame fierté et fidélité à son appartenance raciale et critique le jeune poète noir qui lui a confié qu'il souhait d'être considéré comme un poète, tout simplement (55-59).

<sup>10</sup> Larry Neal, « The Black Arts Movement », 1968 ; Hoyt W. Fuller, « Towards a Black Aesthetic », 1968 ; Addison Gayle, Jr., « Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic » (1971).

grâce à une exploration rigoureuse de la culture populaire américaine. Comme il le note dans « The Year of Living Postracially » : « pop culture is the arena for our hopes, our fears and our most cherished dreams. It is our greatest export to the world. That's why as your secretary of postracial affairs I'll concentrate on the entertainment industry » (Whitehead 2009). Cette affirmation ironique est un mélange de sérieux (la culture populaire est en effet révélatrice de l'identité de groupe) et de boutade (le poste de « Secrétaire des Affaires postraciales » place le propos au niveau d'un trait d'humour qui établit une connivence entre l'auteur et son lectorat). Du premier au dernier roman de Whitehead, la question raciale occupe une place centrale dans la trame narrative. L'ambition de l'étude consiste en une poétique des romans de Whitehead avec un arrière-plan historique et sociologique. Dans la démarche adoptée, différentes méthodes critiques sont utilisées pour aller de pair avec l'analyse textuelle. En l'occurrence, la théorie de la *performance*<sup>11</sup> sous-tend l'analyse de l'esthétique de la théâtralité<sup>12</sup> dans le premier roman de Whitehead. La thématique du manque de solidarité, développée dans l'imbrication du genre roman policier et du roman dit du « passing », réoriente la discussion autour de la problématique de l'authenticité culturelle et de l'identité raciale. Dans *The Intuitionist* (1999), par méfiance, suspicion et rivalité entre personnages, l'imbrication des genres conduit à la déconstruction du concept d'authenticité, à la remise en question de la solidarité raciale et à la désagrégation de la communauté africaine américaine. Entre autres, la critique postmoderne, en particulier la théorie de l'écriture parodique<sup>13</sup>, est utilisée pour l'analyse du second roman de Whitehead, *John Henry Days* (2001) dans lequel le multiculturalisme met en exergue le syncrétisme culturel, en dépassant le rapport conflictuel qui résulte de ce que l'on peut appeler « la perte du nous moderne » (Lyotard 1988, 52). En d'autres termes, l'opposition Noir/Blanc tend à disparaître pour céder la place à une pensée universelle, comme c'est le cas dans le dernier roman de Whitehead, *Zone One* (2011), dans lequel la reconstruction après

---

<sup>11</sup> Voir E. Patrick Johnson, *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity* (Durham: Duke UP, 2003).

<sup>12</sup> Voir Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000).

<sup>13</sup> Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968) ; John Barth, « The Literature of Exhaustion » (1984) ; Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, 1988. Chacun défend à sa manière l'idée que l'originalité se trouve dans la parodie ou le pastiche, ou les deux.



l'apocalypse sous-tend une idéologie postraciale. De surcroît, l'invasion des zombies remet en question la définition classique de l'humain.

Les grandes lignes de cette étude sont ainsi esquissées. Les cinq romans de Whitehead ont presque imposé le plan de travail suivi. Il comporte précisément trois parties, divisées chacune en trois chapitres. Le premier chapitre est consacré à l'analyse de la construction de l'identité raciale dans *The Intuitionist*. Le progrès dans les relations interraciales favorise une meilleure intégration des Noirs dans l'industrie des ascenseurs, puisque, dans le passé du récit, le père de la protagoniste Lila Mae Watson n'a pu être employé comme inspecteur des ascenseurs, alors que, dans le présent, c'est la profession dans laquelle sa fille a gagné une notoriété saluée par ses supérieurs. De plus, Fulton « s'est fait passer pour » blanc pour pouvoir présenter sa théorie de l'Intuitionnisme, qui permet l'ascenseur du futur. Mais la couleur de peau de Lila Mae ne constitue pas d'obstacle pour que les autorités de la Guilde confient à cette dernière la mission de réaliser le projet de Fulton. L'analyse s'appuie sur le motif du *passing*, qui remet en question la construction identitaire. Après avoir découvert l'appartenance de Fulton à la communauté africaine américaine, Lila Mae commente ainsi la théorie que ce dernier a mise en place : « So no, Lila Mae sees, he does not believe in the perfect elevator. He creates a doctrine of transcendence that is as much a lie [...] A joke has no purpose if you cannot share it with anyone » (I, 241). Décrit ainsi, l'Intuitionnisme de Fulton est au départ un jeu ironique, une métaphore, qui utilise un langage scientifique pour évoquer la question raciale, en convainquant les experts de présenter une nouvelle théorie sur l'industrie du transport vertical. Aux yeux de Lila Mae, l'Intuitionnisme accomplit un double objectif : d'un côté, il permet d'étendre la construction restrictive de l'identité noire et de critiquer la suprématie blanche, mais d'un autre côté, il conçoit le projet de l'ascenseur du futur. Dans ce premier chapitre, il est également question du manque de solidarité entre les personnages noirs. Durant l'enquête sur l'accident survenu au début du roman, Lila Mae a rencontré Pompey qu'elle soupçonne d'avoir saboté l'ascenseur du Fanny Briggs Memorial Building pour lui nuire. Elle considère Pompey comme l'Oncle Tom de service. L'espionnage de Raymond Coombs qui se fait passer pour le neveu de Fulton, venu du Sud pour réclamer l'héritage de son oncle, trompe et manipule Lila Mae. En somme, la rivalité entre Pompey et Lila Mae, la figure du « trickster » que Coombs

incarne et le « passing » de Fulton constituent un questionnement de la formation identitaire qui conduit à la remise en cause des concepts de solidarité et d'authenticité.

Le second chapitre poursuit l'analyse de l'idée de progrès technique et de l'évolution des relations interraciales, en mettant en avant la commémoration nationale de la mort héroïque d'une légende noire, par souci d'une politique multiculturelle. *John Henry Days* est constitué de vignettes racontant chacune l'histoire d'un personnage spécifique, en rapport avec le héros mythique. En tant que roman postmoderne, ces petits récits déconstruisent le métarécit de l'héroïsme qui appartient à une autre époque. Le manque de profondeur psychologique des personnages et l'esquisse floue de leurs vies mettent l'accent sur le discours qu'ils tiennent. Dans la société postmoderne que décrit *John Henry Days*, la stratégie de l'ambiguïté et du cynisme rend *inutile* le héros africain américain. L'histoire du protagoniste J. Sutter, « junketeer » noir américain, est présenté comme la version de John Henry pour l'époque postmoderne, mais le journaliste qui arrive dans la ville natale du héros ne s'identifie pas à l'acte insensé et absurde de rivaliser avec la machine. Le texte remet en question l'héroïsme de John Henry, la construction du sens et le statut de la réalité. En effet, John Henry devient presque un fantôme qui hante la vie de Pamela Street, venue assister au festival à Talcott pour se débarrasser du musée que son père a constitué durant toute sa vie, au prix de négliger sa famille. Le fantôme de John Henry traduit la hantise de l'histoire, mais il renvoie également à la réécriture par Whitehead de la version de Roak Bradford qu'il cite directement dans le roman et éventuellement de celle d'Oliver Killens.

Le troisième chapitre termine la discussion sur l'idée de progrès et la construction du personnage noir qu'étudie cette première partie. Le thème de la société américaine multiculturelle sert de contexte politique à *Apex Hides the Hurt*. Le terme « apex » est trouvé par le protagoniste qui travaille pour une agence spécialisée en la création de noms pour des produits commerciaux. Le protagoniste a proposé ce nom à une entreprise fabriquant des bandes adhésives multicolores pour secourir la personne écorchée, en accord avec sa couleur de peau. Dans ce chapitre, nous soulignons que *Apex Hides the Hurt* critique le pouvoir que la publicité exerce par la désignation (le choix du nom) dans la société de consommation. Ensuite, l'analyse met l'accent sur l'effet que l'hyper-marchandisation a sur le langage grossier du protagoniste Lucky Aberdeen, rendu par le

style minimaliste du roman. Finalement, la thématique du nom, de la nomination et de la désignation renvoie à la problématique de l'histoire du nom par lequel la communauté africaine américaine est désignée ou décide de se nommer. Le nouveau nom (« Black Americans »), par exemple, qui remplace un autre (« Negro American ») peut-il changer la perception que les autres communautés ont des Afro-Américains ? Comme symbole du multiculturalisme, l'appellation du produit « Apex » arrive-t-elle à cacher ou effacer le passé traumatisant de l'esclavage ?

La deuxième partie est uniquement consacrée à l'analyse de *Sag Harbor* (2009). Le quatrième chapitre met en évidence le jeu autobiographique, puisque *Sag Harbor* est lu comme un roman plutôt qu'une autobiographie. Whitehead se joue des normes du genre en plaçant la voix du narrateur homodiégétique Benji Cooper dans le contexte du récit autobiographique d'auteurs africains américains tels que Richard Wright, Langston Hughes et Percival Everett. Ben découvre que son histoire étonne, comme c'est le cas de la série *Cosby Show*, représentant à l'écran l'expérience de la famille Huxtable, que Ben compare à sa propre famille. Le cinquième chapitre explore la crise générationnelle, car pour la génération de Ben, issu d'une famille appartenant à la classe moyenne supérieure, le jeu de la *performance* raciale est dépassé. Il est opportun d'ailleurs de lire l'expérience de Ben en rapport avec ce que nous appelons « le paradoxe de l'identité *postblack* ». Pour cette jeune génération, le terme « nigger » exprime un sentiment d'affection et de tendresse (« endearment »). Le sixième chapitre met le doigt sur la pratique culturelle des amis de Ben qui ont grandi avec l'avènement et le développement du mouvement hip-hop. L'authenticité de l'identité noire liée à la culture hip-hop des années 1980 devient progressivement intégrée dans la culture populaire américaine. Le début révolutionnaire de la culture hip-hop, le genre du « gangster rap » avec son message défiant les autorités, est vite rattrapé par la logique et les normes de marché qui transforment ce discours, né dans le ghetto newyorkais, en culture universelle pour les jeunes du monde entier.

Enfin, la troisième et dernière partie se focalise sur le dernier roman de Whitehead, *Zone One* et ses deux collections d'essais, *The Colossus of New York* (2003) et *The Noble Hustle* (2014). Le septième chapitre présente l'invasion des zombies qui conduisent à la fin du monde ancien et l'identité des survivants face à la nouvelle échelle des valeurs sociales. L'opposition entre zombies et humains permet de reconsidérer la

définition de l'humanisme. En Afrique, le zombie est un être qui existe à l'instar des autres membres de la société, mais dans une condition particulière. Au Sénégal, par exemple, une communauté nommée « Peul-Firdou » pratique la conservation du corps d'un mort pendant le voyage en transformant son cadavre en zombie. Cet acte permet l'enterrement du cadavre dans la terre des ancêtres. Le zombie est capable de se déplacer mais il ne remplit plus aucune autre fonction propre aux humains. Dans *Zone One*, cependant, le zombie représenté est une création hollywoodienne, avec l'innovation apportée par Whitehead de distinguer les prédateurs (« skels ») des traîneurs (« stragglers »). La question raciale, mise en perspective par le récit futuriste de la reconstruction après l'apocalypse et le surnom chargé du protagoniste africain américain, Mark Spitz, s'inscrit dans ce que Mark Dery appelle l'esthétique afrofuturiste. Le jeu sur l'appartenance raciale – Mark Spitz est un champion blanc de natation et le protagoniste affirme par ironie qu'il ne sait pas nager – occupe une place prépondérante dans le récit. Le chapitre huit termine cette étude par une analyse sur la représentation d'un héros *médiocre*, car Mark Spitz évolue dans un monde naissant, avec un nouveau système de valeurs sociales. Finalement, le dernier chapitre de ce travail montre à quel point Whitehead est un auteur de « genre », qui se joue des codes et des genres littéraires et trompe constamment l'attente de ses lecteurs.

**Première partie :**

**Idée de progrès et représentation du personnage noir**

## **Chapitre 1. L'illusion de l'authenticité**

## Introduction

S'il y a une préoccupation qui traverse l'œuvre de Colson Whitehead, c'est bien la question du progrès, considéré sous presque tous ses aspects : socio-économique, politique, technologique et racial. Tout d'abord, l'idée de progrès apparaît dans le premier roman de Whitehead, *The Intuitionist* (1999), sous la forme de l'invention par les Intuitionnistes de l'ascenseur du futur ; puis, elle apparaît dans son second roman, *John Henry Days* (2001), dans lequel le train symbolise le progrès technologique. Parallèlement à la narration sur le mythe de la ballade de John Henry, l'homme qui a défié la machine, l'histoire de J. Sutters, « journaliste-parasite » noir des temps modernes qui ne publie ses articles que sur Internet, occupe une place essentielle dans le récit. Ensuite, dans son troisième roman, *Apex Hides the Hurt* (2006), la publicité atteint son paroxysme avec le marketing qui crée et défait la réalité d'un monde consumériste.

Essayons brièvement de contextualiser notre propos en expliquant la portée de la notion de progrès dans l'architecture de notre projet. C'est précisément la notion de progrès dans les relations interraciales qui rend propice ou opportune toute discussion sur le postracialisme. Dans l'univers romanesque de Whitehead, depuis son premier roman jusqu'au plus récent, la question du progrès dans les relations interraciales se fait vivement remarquer. *The Intuitionist* explore la thématique du « premier noir » à occuper un emploi ou devenir quelqu'un de remarquable dans l'Histoire. James Fulton est présenté comme le premier noir théoricien/créateur de l'Ascenseur, inventeur de l'Intuitionnisme<sup>14</sup> ; Lila Mae est la première femme noire Inspecteur des Ascenseurs (I, 4) ; et finalement Pompey est le premier homme noir employé par l'Industrie du Transport Vertical (ITV), en tant qu'Inspecteur des Ascenseurs (I, 25). Ces trois

---

<sup>14</sup> Une théorie que Fulton a mise en place et qui est basée sur l'intuition. Selon cette théorie, l'agent inspecteur n'a pas besoin de toucher directement la machine pour diagnostiquer la panne. Dès le début du roman, le narrateur décrit une inspection accomplie par le protagoniste, Lila Mae. Lors de sa rencontre avec le gardien de l'immeuble, elle se présente : « 'Lila Mae Watson,' she says. 'I've come to inspect your elevator' » (4). D'après son expérience, le gardien suggère : « 'You'll want to start in the machine room, I guess' » (5), mais Lila Mae fait fi de la suggestion de son interlocuteur. Elle fait son inspection en utilisant la méthode des Intuitionnistes. Le diagnostic est ferme : « 'I'm going to have to cite you for a faulty overspeed governor' » (7). Le gardien réagit à cette sentence qu'il juge injuste car il estime : « 'But you haven't even looked at it,' the super says. 'You haven't even seen it' » avant d'ajouter, en la défiant : « 'You aren't one of those voodoo inspectors, are you? Don't need to see anything, you just feel it, right? I heard Jimmy make jokes about you witch doctors.' » Lila Mae le corrige sur le terme technique : « 'Intuitionist' » (*Ibid.*). Cette théorie de l'Intuitionnisme s'oppose à la pratique traditionnellement en vigueur appelée Empirisme (fondée par le personnage blanc, Elisha Grave Otis).

personnages centraux symbolisent une volonté de ré/inscrire la présence des Noirs (occultée) dans l'Histoire de la modernité et du développement des sciences de la technologie.

Le parcours narratif de ces trois protagonistes, comparés à d'autres personnages secondaires, le père de Lila Mae Watson par exemple, Marvin Watson, témoigne du progrès social qui existe dans les relations interraciales. Il a travaillé dans un magasin où seuls les employés de couleur étaient acceptés : « Colored people were not allowed into Huntley's if they wanted to buy things » (233). Selon les générations, les tensions raciales s'apaisent au fur et à mesure des ans : Marvin Watson ne pouvait occuper un poste d'Inspecteur des Ascenseurs à l'ITV à cause de sa pigmentation. Ainsi, grâce à une politique progressiste, l'ITV commence à intégrer des inspecteurs municipaux noirs. Pompey explique à Lila Mae que lui, en tant que pionnier noir, a souffert le martyr pour rendre l'existence plus facile aux futurs employés noirs de l'ITV : « They made shit of what I wanted and made me eat it. You had it easy, snot-nose kid that you are, because of me. Because of what I did for you » (195). Ces propos sont présentés sous forme de reproche à Lila Mae qui manque de considération à l'égard de son prédécesseur. Pompey a ouvert la voie à Lila Mae, mais cette dernière ne tient pas un discours de reconnaissance envers lui.

La différence de génération est un marqueur qui signale le chemin parcouru pour arriver à essayer de *transcender* la question raciale, transcendance qui est donnée comme premier facteur du postracialisme. Pour l'analyste Cho, la première caractéristique du postracialisme est que ses défenseurs mettent l'accent sur le « progrès racial » (Cho 2009, 1601). Cette vision résulte des grands accomplissements en matière d'intégration et des tentatives d'éradication de pratiques discriminatoires à travers l'abolition de la ségrégation raciale, l'octroi du droit de vote aux Noirs et de la citoyenneté, à part entière. Selon ce courant de pensée, les divisions raciales des générations passées sont devenues moins évidentes. L'Amérique vit dans une nouvelle ère où la race ne détermine plus, non intégralement du moins, l'expérience de l'individu. Les tenants de cette théorie donnent comme exemple les réussites d'imminentes personnalités africaines américaines telles que Barack Obama, Oprah Winfrey, Colin Powell, Condoleezza Rice, et tant d'autres.



Ce premier roman de Whitehead montre l'évolution des rapports sociaux en décrivant le parcours narratif des personnages noirs qui appartiennent à différentes générations. La temporalité se déploie dans une logique à trois dimensions : le passé, le présent et le futur. Le regard est jeté sur le passé et le présent des relations interraciales ; le futur de l'industrie des ascenseurs préoccupe les groupes rivaux que sont les Intuitionnistes et les Empiristes. Une même préoccupation concernant le progrès social pour les Noirs et le déclin de l'importance de la question raciale devient progressivement plus marquée dans *Sag Harbor* (2009), puis finalement dans *Zone One* (2011), roman dans lequel le racisme disparaît temporairement pour donner cours au postracialisme. Face à la menace des zombies, toute forme de discrimination a totalement disparu, ou du moins de façon temporaire : « Every race, color, and creed was represented in this congregation that funneled down the avenue. The city did not care for your story, the particular narrative of your reinvention; it took them all in, every immigrant in their strivings, regardless of bloodline, the identity of their homeland, the number of coins in their pocket » (Whitehead 2011, 243). L'étude de la thématique du progrès dans *The Intuitionist* et *Zone One* permet d'explorer la question du postracialisme. Il va de soi que le postracialisme ne signifie pas nécessairement la disparition totale du racisme. Les textes de notre corpus apportent, en dépit des marqueurs constants du racisme, un changement paradigmatique sur la construction identitaire et la formation sociale des personnages noirs. Dans un premier temps, nous mettrons en évidence l'antagonisme entre le progrès social et la discrimination raciale pour finalement aboutir à une analyse du manque de solidarité entre personnages noirs, qui conduit à une désagrégation de la communauté africaine américaine.

## L'utopie de l'ascension sociale et la métaphore de l'ascenseur

So it was a period when the belief in progress seemed more than wishful thinking. Certainly my parents never allowed my brother or me to doubt that we could become whatever we chose [...] That is, they believed in the possibility of upward mobility.

(Henry Louis Gates Jr., 1997, 11)

*The Intuitionist* (1999) est l'ouvrage dans lequel on peut retrouver, dans un premier temps, cette préoccupation concernant l'idée de progrès racial dans la société américaine. Dédié aux parents de Whitehead, ce roman est divisé en deux grandes parties : « Down » (I, 1–65 ; 145–217) et « Up » (69–140 ; 221–255). Ces deux parties sont conçues comme métaphore du mouvement régulier de l'ascenseur qui monte et descend pour faciliter la fluidité des événements, mais aussi la mobilité sociale des personnages. Le progrès des Noirs américains donne lieu à de nombreuses métaphores dans la tradition et la culture africaine américaine. Pour ce roman, c'est particulièrement l'ascenseur qui constitue l'objet de la métaphore de l'ascension sociale des Noirs.

Le récit appartient au genre du roman policier, reconstruisant l'enquête menée par Lila Mae Watson suite à l'effondrement de la case d'ascenseur au Fanny Briggs Memorial Building. Cet accident est survenu pendant la campagne électorale pour élire le Président de la Guilde (la direction de l'ITV). Pour les élections, deux candidats se présentent : l'Empiriste Frank Chancre et l'Intuitionniste Orville Lever<sup>15</sup>. La rivalité entre les deux parties provoque une suspicion générale ; les Empiristes veulent profiter de l'occasion pour discréditer les méthodes des Intuitionnistes. En tant que Président sortant, Chancre a tenu, avec le maire de la ville, un point de presse pour répondre aux questions sur les causes de l'accident. Un journaliste investigateur lui demande : « Is it true that the inspector was an Intuitionist? » (I, 26) Il réagit : « Yes, the inspector of the Fanny Briggs building, a Miss Lila Mae Watson, is an Intuitionist. I'm real reluctant to turn this terrible affair into a political matter, but I'm sure most of you are aware that my opponent in the election for Guild Chair is also an Intuitionist » (*Ibid.*). En plus d'imputer la responsabilité

---

<sup>15</sup> « Anyone who's a member of the EIG votes every four years on the new Guild Chair, and the Guild Chair automatically becomes the head of the city's Department of Elevator Inspectors » (I, 33).

de l'accident aux Intuitionnistes, le propos de Chancre accuse ouvertement Lila Mae en révélant son nom à la presse.

Directement interpellée, elle doit se défendre. Pourtant, le narrateur note : « It occurs to her that now she doesn't have an alibi either » (27). Ne croyant ni à l'erreur humaine ni à la thèse de l'accident, Lila Mae doit chercher ailleurs. Elle se trouve dès lors contrainte de jouer le rôle du détective. Elle essaye de retrouver la boîte noire, cachée dans le manuscrit perdu de l'inventeur de l'Intuitionnisme, James Fulton, qui expliquera les causes réelles de l'effondrement de l'ascenseur. Tel qu'il est incarné par Fulton et Lila Mae, deux personnages noirs, l'Intuitionnisme est assimilé aux techniques du vaudou (26). Le narrateur fait le constat suivant à propos des surnoms que les Empiristes donnent aux Intuitionnistes : « Some nicknames Empiricists have for their renegade colleagues: swamis, voodoo men, juju heads, witch doctors, Harry Houdinis. All terms belonging to the nomenclature of dark exotica, the sinister foreign. Except for Houdini, who had something swarthy about him » (57 – 58). L'Intuitionnisme est ainsi associé à l'exotisme de la couleur noire, « dark exotica ». Il existe dans le récit une permutation de sens entre le Noir, l'ascenseur et l'Intuitionnisme. À l'image de l'ascenseur qui monte, « uplift », grâce aux théories de l'Intuitionnisme, Fulton et Lila Mae ont tous deux connu une ascension sociale fulgurante.

Ce rapprochement entre la théorie sur l'ascenseur et la couleur de peau renforce l'utopie de l'ascension sociale des Noirs. Dans son article « Racial Uplift and the Literature of the New Negro », Marlon B. Ross note : « From William Wells Brown's 1874 *The Rising Son; or, The Antecedents of the Colored Race* to Carter G. Woodson's 1922 *The Negro in Our History*, individual achievement of exceptional Negroes was seen as incontrovertible evidence for the collective progress of the race » (Ross 2010, 160). Le champ lexical de l'ascension sociale se retrouve dans les titres et les libellés des associations des Noirs américains : « racial uplift », « rising », « advancement », un terme qui désigne le but du combat de la National Association for the Advancement of Colored People (1909) dont W.E.B. Du Bois fut l'un des membres fondateurs<sup>16</sup>. Cette même idée constitue l'objectif de celle créée par Marcus Garvey, la « Universal Negro Improvement

---

<sup>16</sup> Voir le site internet de l'association : <[www.naacp.org](http://www.naacp.org)>. Consulté le 12 février 2014.

Association » (1914)<sup>17</sup>. Le paradigme d'« advancement » ou de « uplift » renvoie au progrès socio-politique qui ne peut se réaliser que si la mobilité est rendue possible. Entre 1900 et 1950, l'industrie de l'ascenseur contribue à cette ascension sociale en employant en grande partie des liftiers noirs<sup>18</sup>. Ce thème constitue l'idée principale d'un poème de Langston Hughes, « Elevator Boy » (1925). Le poème raconte l'optimisme du narrateur, suite à l'obtention de ce nouvel emploi. Mais, rapidement, cet optimisme se transforme en déception et mélancolie :

I got a job now  
Runnin' an elevator  
In the Dennison Hotel in Jersey,  
Job aint no good though.  
No money around.  
    Jobs are just chances  
    Like everything else.  
    Maybe a little luck now,  
    Maybe not.  
    Maybe a good job sometimes:  
    Step out o' the barrel, boy.  
Two new suits an'  
A woman to sleep with.  
    Maybe no luck for a long time.  
    Only the elevators  
    Goin' up an' down,  
    Up an' down,  
    Or somebody else's shoes  
    To shine,  
    Or greasy pots in a dirty kitchen.  
I been runnin' this  
Elevator too long.

---

<sup>17</sup> L'article est publié sur le site internet de la PBS : [http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/peopleevents/e\\_unia.html](http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/peopleevents/e_unia.html). Consulté le 12 février 2014.

<sup>18</sup> Dans son article « From Auburn Avenue to Buttermilk Bottom: Class and Community Dynamics among Atlanta's Blacks » (2000), Georgina Hickey cite les secteurs qui employaient habituellement le plus de noirs : « Black regularly experienced seasonal layoff and competed with whites who were 'croding Negroes' in traditionally black jobs such as 'porters, ditchers, news-boys, and elevator-boys' during economic slumps » (114).

Guess I'll quit now.

(in David L. Lewis 1994, 261)

Ce poème atteste du désespoir du travailleur noir, emprisonné dans le sot métier de liftier qui ne lui permet pas de réaliser son rêve d'ascension sociale. Dans le texte de Whitehead, la représentation de l'industrie du transport vertical est plutôt nuancée.

Dans *The Intuitionist*, l'ascenseur est un signifiant qui renvoie à la transformation architecturale des villes liée à la Grande Migration, et par conséquent aux politiques d'urbanisation qui ont suscité beaucoup d'espoir chez les migrants noirs. Entre 1916 et 1970, la Grande Migration correspond, aux Etats-Unis, au flux migratoire d'une grande partie de la population du Sud, particulièrement noire, qui s'installe dans les grandes villes du Midwest et de l'Ouest (telles que Chicago, Los Angeles, l'Ohio) où elle constitue une main-d'œuvre qui rivalise avec les travailleurs blancs peu qualifiés. Ces grandes villes doivent alors s'adapter à la nouvelle population à laquelle il faut octroyer un habitat et un emploi. La partie de la ville où habite Lila Mae, à majorité occupée par les Noirs, est présentée comme une zone en ébullition :

The neighborhood is tidal, receding and dilating according to exigencies of the city. The neighborhood named itself, created a persona: optimistic, scrabbling, indebted to the grand new country of which it was merely a small and insignificant part. Then the coloreds surged and dreamed of the north, too. (I, 30)

Sans la nommer expressément, le récit a pour cadre géographique la ville de New York. La référence « Times Square » (I, 79–80) suffit pour faire comprendre que les événements ont lieu dans cette ville<sup>19</sup>. La forte concentration de la population noire dans le nord de la ville pourrait symboliquement correspondre au quartier Harlem, situé dans le nord de Manhattan.

Cette migration vers le nord de la ville de New York fait écho à la Grande Migration. Par optimisme, à l'image d'autres personnages de fiction ou personnes réelles, Lila Mae a fait ce voyage, du Sud vers le Nord, comme l'avait fait le protagoniste de

---

<sup>19</sup> Sandra Liggins a évoqué dans son article que Whitehead n'a jamais mentionné le nom de New York dans sa description mais nous trouvons que la référence « Times Square » l'évoque clairement (Liggins 2006, 361).

*Invisible Man* (1952). Nathalie Cochoy analyse cette aventure remplie d'espoir en rappelant le désir d'ascension et de réussite sociale, le Rêve américain. Selon Cochoy : « lorsque [l'homme invisible] s'élance sur les pentes escarpées de la Grande Migration, le protagoniste d'Ellison est encore aveuglé par les lumières du campus ». Puis, plus loin, elle ajoute : « l'homme invisible se rend à New York dans la ferme intention de *se racheter*. Mais il confond dans un même désir ascensionnel l'espoir de rédemption morale et le rêve de promotion sociale » (52). Chez Lila Mae, on remarque ce même élan du Rêve d'une « ascension » /réussite sociale.

Toutefois, il serait exagéré de parler de rédemption morale chez elle. Elle n'est aucunement inspirée par un sentiment religieux. Dans le roman, Mrs. Rogers, fervente dévote, est opposée à Lila Mae, presque athée. « They made me swear on the Bible. What am I going to do? » (I, 93). Mrs. Rogers souligne ainsi la contrainte ou la pression exercée sur elle, car selon elle, une fois qu'elle a juré sur la Bible, elle s'y tient ; elle est contrainte de toujours dire la vérité. En tant que fervente pratiquante, elle reproche à Lila Mae de venir lui rendre visite le jour de la messe : « Why are you here? On a Sunday? » (I, 94). Selon elle, dimanche est le jour du Seigneur, donc un jour de prière et de repos. Le récit dramatise le lien étroit qui existe entre l'optimisme ou le désir ascensionnel et la foi religieuse.

La thématique de la religion occupe une place prépondérante dans l'architecture du roman. Le lexique de l'ITV (Institut du Transport Vertical) offre une permutation de sens avec le vocabulaire religieux. Le récit raconte la parabole de l'histoire de Saint Roland : « St. Roland The Carpenter, b. Taranto 1179; d. near Naples, 1235 » (I, 196). Saint Roland a eu une révélation :

In 1225, while praying in the church of San Febronia, he seemed to hear an image of the Virgin Mary say to him: 'Lift the people to His kingdom.' He took the words literally and developed the belief that churches should have two floors, the bottommost for sacrificies and alms-giving, and the uppermost reserved for prayer. (*Ibid.*)

L'injonction que St. Roland a recue – « lift the people » – correspond parfaitement au nom du magazine mensuel qui traite des questions liées à l'ITV : Lift : « *Lift* magazine, covering the Elevator Industry for Thirty Years » (I, 201). En outre, le contraste que St.

Roland établit entre la vie terrestre « bottommost » et l'au-delà « uppermost » est une image réutilisée par Fulton dans son ouvrage :

By the ninetieth floor, everything is air, but that's jumping ahead a bit. It starts with the first floor, with the dirt, with idiocy. As if we were meant for [« sacrifices and alms-giving »]. To lift. It starts on the first floor. What will happen: it will move from the first floor, from safety, from all you've ever known and that takes a bit of recalibrating your imagination. (221)

La résonance entre le discours religieux et le discours sur l'ascenseur se justifie par le désir commun d'une aspiration ascensionnelle. Cette aspiration est solidement fondée sur une pensée binaire : l'opposition entre l'âme/le corps, l'obscurité/la lumière, et le terrestre/le céleste, etc. La pensée binaire implique incontestablement une forme de hiérarchisation ; une entité est toujours privilégiée aux dépens de l'autre. L'évangile enseigne aux fidèles que pour assurer leur salut dans l'au-delà, il faut suivre la lumière jusqu'au sacrifice du corps qui ne fait que les emprisonner dans les ténèbres du bas monde. Le narrateur reprend, non sans ironie, le slogan de St. Roland qui pourrait être utilisé par l'ITV : « Let us take one leg up, and He [it] will carry us the rest of the way » (196). Dieu et l'ascenseur sont pris dans ce type de discours comme agents qui rendent possible l'ascension, respectivement l'âme du religieux et le corps du passager. En conclusion à l'allégorie du St. Roland, le narrateur qualifie ce dernier de saint patron des Inspecteurs des Ascenseurs : « He is the patron saint of elevator inspectors » (197).

À partir de ce principe binaire, les Empiristes ont mis en place un système racial hiérarchisé. Ils reprochent à leurs opposants leur politique progressiste. Pour être en sécurité, Lila Mae s'est réfugiée dans la Maison des Intuitionnistes suite à la visite de Jim et John, deux gros bras de la Mafia, envoyés par le leader des Empiristes, Chancre. Lors de sa confrontation avec Lila Mae pour la questionner sur la boîte noire, Chancre s'agace :

Look, Lila Mae Watson: those friends of yours have got you into a heap of trouble. Two weeks from now, where will you be? In my Department, that's where. The boys give you grief, I know that. But you've been spared. You should have seen what they did to Pompey to break him in. Now he's my boy. I'm not like the rest of the fellas, though. I'm all for your people. You might not think so, but I am. I'm all for colored progress, but gradual. (I, 115)

Lila Mae n'a pas attendu cette révélation de Chancre pour comprendre que l'opposition binaire lumière/ténèbres a profondément inspiré la politique et philosophie des Empiristes. Elle est présentée comme la lectrice idéale des écrits de Fulton, maître de l'Intuitionnisme : « The hope is that they collate the pages, Lila Mae's facility with Fulton's thought will force the writings to confess, give up who has the blueprint » (168). L'espoir de la Guilde de trouver le plan pour construire l'ascenseur parfait et l'espoir de la population noire d'une promotion sociale trouvent ainsi leur corollaire dans l'espoir religieux d'ascension. L'articulation entre ces trois niveaux de perception est rendue accessible grâce à l'enquête menée par Lila Mae suite à l'effondrement de l'immeuble municipal le Fanny Briggs Memorial.

Le rôle d'investigateur que joue Lila Mae fait de ce récit une parodie du roman policier. Le genre du roman policier se définit comme un récit utilisant une double trame narrative. Afin de résoudre le mystère, l'investigateur doit reconstruire l'histoire du crime d'abord, pour ensuite identifier le criminel. Dans *La Notion de littérature et autres essais* (1987), Tzvetan Todorov donne la principale caractéristique du roman policier à mystère : « On sait que celui-ci se constitue dans la relation problématique de deux histoires : l'histoire du crime, absente ; et l'histoire de l'enquête, présente, dont la seule justification est de nous faire découvrir la première histoire » (57). À travers l'investigation menée par Lila Mae, le genre du roman policier permet de faire l'inventaire du progrès par rapport à l'intégration des Noirs, basée sur un optimisme inspiré par l'utopie de l'ascension. La transformation architecturale apporte un changement structurel (horizontalité/verticalité) en mettant en relief l'acte de foi sur lequel repose cet espoir d'ascension.

Par le passé, l'occupation horizontale était de rigueur dans la façon de construire des bâtiments en ville, comme à la campagne. Actuellement, il suffit d'aller à la campagne pour remarquer, selon le modèle de construction utilisé, qu'il est toujours superflu de penser faire installer un ascenseur. Dans la métropole que décrit Whitehead, dans la ville de New York en l'occurrence, il est inévitable de disposer d'ascenseurs car, pour conquérir/gagner de l'espace, l'architecture se tourne vers la verticalité. Cette



distinction entre l'horizontalité du passé et la verticalité du futur apparaît explicitement quand le narrateur affirme :

Government buildings are generally squat rather than tall, presumably to better accommodate deep file drawers of triplicate ephemera. So it has been for generations. But who can resist the seductions of elevators these days, those stepping-stones to heaven, which make relentless verticality so alluring? While the architects understand that the future is up, the future is in how high you can go, it is difficult to shake old habits. (I, 16)

Ainsi l'ascenseur ne symbolise pas uniquement la marche vers le futur mais aussi, par dessus tout, il représente l'aspiration vers le paradis : « those stepping-stones to heaven »<sup>20</sup>. Plus on monte, plus on se rapproche du paradis, est-on tenté de croire. Dès lors, l'ascenseur est une invention miraculeuse qui n'a que des effets positifs sur l'univers dont il transforme la réalité. On remarque, en effet, cette même préoccupation liée à la transformation architecturale chez Erik Larson qui revisite la biographie d'un des plus grands architectes de Chicago, Daniel Hudson Burnham, dans son roman *The Devil in the White City* (2003). Le roman raconte l'histoire de la seconde exposition universelle organisée par les Etats-Unis, dans la ville de Chicago en 1893<sup>21</sup>. Larson décrit l'ascenseur comme l'une des plus importantes révolutions des temps modernes :

This was the heyday of architectural invention. Elevators got faster and safer. Glassmakers became adept at turning out ever larger sheets of plate glass. William Jenney, of the firm Loring & Jenney, where Burnham started his architectural career, designed the first building to have a loadbearing metal frame, in which the burden of supporting the structure was shifted from the exterior walls to a skeleton of iron and steel. Burnham and Root realized that Jenny's innovation freed builders from the last physical constraint on altitude. They employed it to build taller and taller buildings, cities in the sky inhabited by a new race of businessmen, whom some called 'cliff-dwellers.' These men were men, wrote Lincoln Steffens, 'who will not have an office unless it is up where the air is cool and fresh, the outlook broad and beautiful, and where there is silence in the heart of business.' (25–26)

---

<sup>20</sup> Voir le parallèle que Liggins fait, dans ce même article, entre la migration des esclaves fugitifs vers le Nord et l'espoir que l'ascenseur du futur représente pour les métropolitains (*Ibid.*).

<sup>21</sup> La première exposition universelle organisée par les Etats-Unis s'est tenue à New York, en 1853. On y reviendra.

Burnham et son associé, John Root, l'ont compris : cette innovation architecturale leur permet de défier les lois de la physique qui limitaient, jusqu'à cette époque, la construction à l'horizontalité. A partir de ces découvertes, le futur est dans la verticalité, comme le montre *The Intuitionist*.

Pourtant, chez Whitehead, une certaine forme de résistance à ce progrès technique se fait ressentir. Car, quelques lignes plus loin, dans le même paragraphe, le narrateur remarque, avec regret : « Habits clamp down on the ankle and resist all entreaties, no matter how logical. As it is in politics, the only victor in the end was ugly compromise » (I, 16). La comparaison entre les détracteurs de l'extraordinaire transformation architecturale et les acteurs politiques est pleine de sens. Le comparatif « as in politics » traduit cette idée de perpétuelle renégociation dans l'acquisition des droits du citoyen noir, même les plus élémentaires<sup>22</sup>. Aux Etats-Unis, si on relit attentivement l'Histoire, les deux cas de *compromis* en politique les plus mémorables sont le compromis du Missouri en 1820 et le compromis de 1850. Ces deux moments de compromis politiques sont liés à la communauté africaine américaine et à leur statut (leur intégration) dans la société. En 1820, le Congrès américain reçoit deux demandes d'adhésion à l'Union : une demande venant de l'Etat du Missouri, Etat sudiste où se pratiquait l'esclavage et une autre provenant de l'Etat du Maine, dans le Nord-Est du pays où l'esclavage était illégal.

Face à cette opposition dans la nature des deux Etats, le Congrès se trouve dans une impasse car accepter le Missouri serait un moyen de renforcer le pouvoir des Etats esclavagistes ; l'Union ne peut pas se permettre le luxe de refuser puisque les autres Etats du Sud se verraient offensés. Finalement, le Congrès prend la décision d'accepter les deux demandes d'adhésion avec la particularité de laisser à chaque Etat le droit de gérer, comme ses habitants le souhaitaient, leurs « affaires internes ». Ce procédé explique le pouvoir constitutionnel accordé aux Etats membres de l'Union qui ont le droit (« State rights »), selon la spécificité de chaque Etat, de légiférer sur les questions pénales. Ce compromis avait choqué, à l'époque, plusieurs membres du Congrès. Dans *The Coming of the Civil War* (1974), Avery Craven rapporte les propos virulents du Sénateur King de New York : « No human law, compact, or compromise can establish or continue

---

<sup>22</sup> Lors du congrès de l'AFEA du 23 au 27 mai 2012, Eric Foner a affirmé que les droits civiques acquis en 1964 sont incontestablement une régression par rapport à ceux acquis dans les décennies précédentes.

slavery... There is no such thing as a slave » (123). Malgré l'indignation populaire, le Nord avait accepté ce compromis pour la paix de l'Union, aux dépens des Noirs américains.

Le compromis de 1850, composé de quatre parties, présente l'Union et le Congrès tel un patient schizophrène. La première partie du compromis intègre l'Etat de Californie (où l'esclavage est illégal) dans l'Union. Ensuite, la troisième partie stipule que la traite des esclaves est interdite à Washington, DC. Cependant, la deuxième partie du compromis donne au reste du Territoire Mexicain le droit de décider du statut de l'esclavage selon la volonté de ses populations. Enfin, dans la quatrième partie, celle qui suscite le plus de critiques, l'Union vote les lois sur les esclaves fugitifs (Fugitive Slave Act [Hine 2010, 213–216]), conférant ainsi aux maîtres d'esclave le droit de poursuivre et de capturer l'esclave fugitif jusqu'au-delà des frontières des Etats du Nord. Avant ces lois, tout esclave fugitif qui arrivait dans un Etat du Nord gagnait ainsi sa liberté. L'extradition alors exigée par ce compromis de 1850 établit explicitement une collaboration entre Nord et Sud sur la question de l'esclave en fuite.

Au vu de ces deux compromis historiques, si le texte de Whitehead utilise l'expression « ugly compromise », l'adjectif ne semble pas trop fort au regard des implications que de tels compromis politiques qui visent à prévenir l'inévitable instabilité de l'Union ont sur l'expérience des Africains Américains. En définitive, l'intégration des Noirs américains dans la société représente depuis bien longtemps un mouvement à deux sens : « up » et « down ». Le progrès propulse les Noirs américains vers une dynamique d'intégration, suite à une amélioration de leur situation, avant que les exigences structurelles du Sud ne les asservissent une nouvelle fois. L'abolition de l'esclavage précède la ségrégation raciale, époque pendant laquelle le lynchage des Noirs était utilisé comme moyen d'intimidation dans le Sud.

Dans le roman, il existe un paradoxe déconcertant entre le développement des événements vers un futur attractif et le retour au passé. La narration présente ce paradoxe à travers un parallélisme entre l'histoire de deux personnages noirs : James Fulton et Lila Mae Watson. Le premier, fondateur de l'Intuitionnisme, symbolise le passé ; alors que la dernière sera son épigone car la « boîte noire » retrouvée aidera l'héritière à accomplir le rêve de son maître (I, 255). Entre autres, le récit montre la place qu'occupe le Noir dans la société américaine, malgré la *distance historique* qui existe entre les personnages. Dans

les années 1850, selon le récit, Elisha Otis<sup>23</sup> a créé le premier ascenseur qui marque l'inscription de la ville dans la modernité technologique. Otis est présent dans ce texte par son absence. Le récit fait de nombreuses allusions à son invention, mais il est extérieur à la diégèse. Lorsque Lila Mae est étudiante à l'ITV, elle apprend beaucoup de choses sur l'histoire de l'industrie des ascenseurs : « She read about Elisha Graves Otis, the cities he enabled through his glorious invention » (I, 44). Otis n'intervient pas directement dans le récit ; son existence n'est évoquée qu'à travers des citations ou des références à son travail. Grâce à ces évocations historiques qui retracent l'évolution technologique de l'ascenseur, le récit brosse furtivement une critique des relations raciales selon les siècles. Sandra Liggins relève cette critique dans son analyse. En étudiant l'aspect gothique du roman, elle remarque que, par sa représentation de l'univers du transport vertical : « [ *The Intuitionist* constitutes] an exploration into the past, present, and future of racial *progress*, outlining the *compromises*, losses, and gains inherent in such an evolution » (Liggins 2006, 365. Je souligne). La notion de progrès est déconstruite ou questionnée. Il suffit de relire le discours du Vice-Président lors de l'Exposition de 1850 pour s'en rendre entièrement compte.

C'est précisément en 1853 que la ville de New York accueille une exposition universelle. Le récit reprend une partie du discours du Vice-Président<sup>24</sup> des Etats-Unis d'Amérique à cette occasion : « Our exhibition cannot fail to soften, if not eradicate altogether, the prejudices and animosities which have so long retarded the happiness of nations. We are living in a period of most wonderful transition, *which tends rapidly to*

---

<sup>23</sup> Elisha Grave Otis (1811–1861) est, en 1853, l'inventeur du support de sécurité qui empêchait la cage d'ascenseur de s'effondrer en cas d'accident. Cette invention a permis à l'ascenseur de transporter désormais des passagers ; le gratte-ciel devient accessible au grand public et aux professionnels. Voir : <<http://inventors.about.com/od/estartinventions/a/Elevator.htm>>. Consulté le 15 mars 2014.

<sup>24</sup> Il est incongru de noter qu'entre 1853 et 1857, selon le site de la Maison Blanche, suite au décès de William King durant son mandat en tant que Vice-Président, personne n'a été nommé pour le remplacer à ce poste. Cela signifie que le discours de 1853, prononcé dans le texte de Whitehead par le Vice-Président, ne correspond pas en réalité à un fait historique mais relève entièrement de la fiction. Voir la liste des vacances du poste de Vice-Président des Etats-Unis et les raisons pour chaque période : <<http://www.presidentsusa.net/novicepresident.html>>. Consulté le 5 février 2014.

A l'époque, en 1850, le Président Zachary Taylor, décédé dans l'exercice de sa fonction, fut remplacé par Millard Fillmore au poste de Président de la République (1850–1853). Il n'est resté en service que pendant trois ans car les Whigs avaient mené une forte campagne pour le démettre de ses fonctions parce qu'ils lui reprochaient d'avoir signé le compromis de 1850 qui avait promulgué la loi sur les esclaves fugitifs ou Fugitive Slave Act (cf. le site internet de la Maison Blanche, sous la plume de Frank Freidel et Hugh Sidey).

*accomplish that great end to which all history points – the realization of the unity of mankind* » (I, 80. Je souligne). Cette exposition de 1853 a bien eu lieu à New York, au Crystal Palace, comme l'indique le texte (I, 79). Elle a suivi celle de Londres, organisée en 1851<sup>25</sup>. Cependant, l'enthousiasme dont témoigne le discours du Vice-Président sur l'unité des peuples renvoie à l'hypocrisie ou du moins à l'écart considérable qui existe entre la politique intérieure et la politique internationale des Etats-Unis. Ce discours se veut fédérateur et respectueux des différences ethniques, mais il faut rappeler qu'à cette même époque, en 1853, les Noirs sont encore considérés comme des sous-hommes, des esclaves capturés, vendus, et achetés comme du bétail. La promulgation des lois sur les esclaves fugitifs constitue le contexte historique du roman *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Trois ans après la promulgation de la loi, en 1856, un fait divers a inspiré à Morrison l'écriture de ce roman<sup>26</sup>.

La discrimination raciale, les préjugés et les anomalies à propos desquels s'insurge le Vice-Président dans les années 1850 se trouvent encore présents dans la société américaine des années 1940, qui correspondent au présent du récit. En effet, on lit : « Colored people were not allowed into Huntley's if they wanted to buy things. Only if they worked there » (I, 223). La politique ségrégationniste adoptée par Huntley, où travaille le père de Lila Mae Watson, Marvin Watson, reproduit les lois Jim Crow qui limitent la libre circulation des Noirs depuis l'abolition de l'esclavage jusqu'en 1965. La distance historique – un siècle et une décennie séparent les deux dates (1850/1965) – ne correspond qu'à une relative amélioration de la situation des Noirs américains. Les lois Jim Crow discriminent, ghettoïsent et marginalisent les Noirs. La libre circulation et l'accès à l'emploi étaient encore des causes à défendre pour la génération de Marvin Watson. Néanmoins, pour la génération de sa fille, Lila Mae Watson, le récit marque une légère amélioration qui n'est à considérer qu'à l'échelle individuelle.

---

<sup>25</sup> Contrairement à ce que le texte raconte (« The Crystal Palace will fall five years later in 1858, devoured by fire in fifteen minutes, and become Times Square, in due time » [*Ibid.*]), dans un article publié dans le *New York Times*, « In the Summer of 1853 a World's Fair was opened at the Crystal Palace, near the Croton Distributing Reservoir, the site now occupied by the Public Library » (« New York in 1853 », *New York Times*).

<sup>26</sup> *Sethe* (Margaret Garner) fuit l'esclavage du Kentucky, en 1856, pour se rendre dans l'Ohio où elle pourra enfin vivre libre. La cruauté de l'esclavage la pousse à commettre un infanticide car elle veut éviter à sa fille, *Beloved*, de tomber entre les mains du nouveau maître, Schoolteacher, qui l'a poursuivie jusque dans l'Ohio.

*The Intuitionist* met en scène la discrimination raciale à travers l'occupation de l'espace. On lit qu'à l'école primaire, Lila Mae est tenue à l'écart : « Lila Mae did not mix much with the other students » (I, 44). Plus tard, au fil de la narration, grâce à un effort d'intégration, elle réussit là où son père avait échoué : « She was doing what he had never been able to do: she was studying to be an elevator inspector » (43). Si l'on est tenté de croire que désormais le progrès social est en marche, le texte attire notre attention sur ses conditions de logement : « But he did not leave the pickup and did not look up at the building in which she was to live [...] her father drove off and never saw the room in which she would live for three years, a converted janitor's closet above the newly renovated gymnasium » (42–43). Le départ précipité de Marvin Watson (« drove off ») présage de l'embarras que provoquerait la vue des locaux où sa fille va loger. En dépit des adjectifs utilisés (« converted », « renovated »), elle loge dans un local technique, initialement prévu pour le stockage du matériel de ménage. Plus loin, dans le même paragraphe, le texte insiste sur ce point : « [...] Lila Mae lived in the janitor's closet because the Institute for Vertical Transport did not have living space for colored students » (*Ibid.*). Dans cette seconde occurrence, il ne s'agit plus de « converted janitor's closet » mais tout simplement de « janitor's closet » pour signifier explicitement que l'Institut n'est pas préparé à accommoder les gens de couleur.

Un autre exemple significatif est fourni lors de la description des locaux dans lesquels le département du service des ascenseurs loge ses travailleurs noirs ; ces derniers sont logés dans le sous-sol : « This space in the garage is what the department has allowed the colored men – it is underground, there are no windows permitting sky, and the sick light is all the more enervating for it – but the mechanics have done their best to make it their own » (I, 18). Isiah Lavender souligne cette disproportion entre le rêve de verticalité qu'inspirent l'ascenseur et le confinement des travailleurs noirs de l'Institut dans le sous-sol. Selon le chercheur, la hiérarchisation raciale aux Etats-Unis oblige les Noirs à occuper le bas de l'échelle, quand il affirme que, malgré le progrès technologique : « [B]lacks remain trapped in the basement » (Lavender 2007, 193). Ce groupe de travailleurs noirs symbolise la collectivité tandis que la promotion sociale des personnages centraux, Lila Mae, James Fulton et Pompey, évoque la réussite individuelle. Le contraste entre l'ascension fulgurante de quelques individus et le

confinement de la communauté noire au bas de l'échelle sociale démontre l'utopie qu'est l'ascension des Noirs. En évoquant ce monde où la race détermine le destin des personnages, *The Intuitionist* voudrait pousser ses lecteurs à reconsidérer les rapports interraciaux et les implications qui en découlent. L'une des premières conséquences du système Jim Crow est une polarisation entre la race noire et la race blanche : la blancheur est la norme tandis que la noirceur est une tare. Le parcours narratif de James Fulton est symptomatique des conséquences qui découlent du décalage entre rêve d'ascension et réalité sociale.

Grâce à sa filiation – sa mère est noire et son père blanc – Fulton est assez clair de peau. Son teint lui permet de se faire passer pour blanc. Le choix de Fulton inscrit *The Intuitionist* dans la tradition du « passing novel ». Le roman du *passing* se caractérise par ce choix même qu'opère le personnage métis de passer pour blanc. Le genre est apparu très tôt dans la tradition littéraire africaine américaine, comme l'attestent les quatre romans suivants : *Clotel; or The President's Daughter* (1853) de William Wells Brown qui traite du métissage et établit la tradition du passing novel ; James Weldon Johnson, *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912 ; 1928) ; Jessie Redmon Fauset, *Plum Bun* (1929) ; Nella Larsen, *Passing* (1928). Cette expérience de se faire passer pour blanc ne devient possible que si le personnage qui a hérité des traits de blancheur décide de bénéficier des droits et privilèges réservés uniquement aux Blancs.

L'invention par James Fulton de l'Intuitionnisme tient en haleine toute la communauté concernée par le transport vertical, qui attend avec impatience l'arrivée de la « seconde élévation » (I, 61). Comme dans la bataille économique-technique, les Noirs attendent toujours avec impatience de bénéficier de plus d'intégration, une « seconde élévation ». En attendant, pour exister dans ce système discriminatoire, le Noir est contraint à se faire passer pour autre que soi. Pour y arriver, les subterfuges sont nombreux : certains ont recours aux techniques du « trickster » comme le montre le personnage de Pompey ou Natchez, d'autres portent le masque (à l'exemple de Lila Mae), tandis que Fulton a recours au *passing*. *The Intuitionist* est construit à partir de ces deux genres littéraires : le roman policier et le roman du *passing*. L'imbrication de ces deux genres conduit à une esthétique de la théâtralité qui nécessite occasionnellement le port de masques et d'un costume de scène. L'esthétique de la théâtralité instaure un

sentiment de méfiance chez les personnages. Cette méfiance implique un rapport conflictuel, un manque de solidarité entre quelques personnages noirs et vise à remettre en cause la notion de communauté.

### **Le phénomène du passing : pour une esthétique de la théâtralité**

She needs the cut of her suit to see herself. The tailor seemed to know what she needed, understood the theater Lila Mae needs to leave the house whole and be among other people. (I, 56)

Le phénomène du *passing* renvoie essentiellement à la thématique du métissage. L'enfant qui naît de parents de races différentes (Noir et Blanc) est appelé mulâtre s'il s'agit d'un garçon ou mulâtresse s'il s'agit d'une fille. Ce terme de « mulâtre » vient du vocabulaire animal : il décrit le rejeton du croisement entre le cheval et l'âne. En littérature, le mulâtre a souvent un destin tragique, d'où le terme de « mulâtre tragique »<sup>27</sup>. Car, nécessairement, pour bénéficier de quelconques privilèges sociaux, le mulâtre tragique peut choisir de « passer pour blanc », c'est-à-dire faire disparaître ses traces de noirceur dans l'éclatante blancheur favorisée par la société. Ce tropisme de la discrimination raciale provoque, par exemple, chez Adolph, un esclave métis dans *Uncle Tom's Cabin*, une imitation, un mimétisme de la façon de s'habiller et de parler de son maître. Robin Miskolcze le note dans son analyse du roman : « Adolph even clothes himself in St. Clare's habits. While St. Clare 'was indolent and careless of money,' Adolph 'was, to the full, as careless and extravagant as his master' », avant de conclure : « The wearing of the master's vest parallels the mimicry of the master's personality; thus Adolph is daring to mimic the power and prestige of St. Clare's white, aristocratic identity » (Miskolcze 2013, 127). Adolph n'imité pas son maître uniquement dans le but de se divertir, il le fait, par dessus tout, pour exister. Il a compris que, dans une société

---

<sup>27</sup> Ce terme se justifie par la fin tragique du mulâtre dans le genre littéraire appelé le roman du *passing*. La focalisation du récit se trouve interne : le narrateur montre les dimensions de la souffrance psychologique du protagoniste. La violence physique (la mort par lynchage du Noir) le conduit à opter pour une mort sociale : le *passing*. Dans sa contribution à *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (2001), Frances Smith Foster propose une étude enrichissante sur l'histoire de ce genre qui est érigé en tradition littéraire africaine américaine (320–321).



racialement hiérarchisée, le pouvoir et le prestige sont strictement réservés aux Blancs. La découverte par l'enfant métis de son appartenance partielle à la race noire est toujours un moment, à la fois épiphanique et tragique pour le personnage. Comme le fait remarquer Miskolcze : « Adolph is horrified that his blackness signifies his own subjugation and inferiority. [He] sees the black body as shameful, signifying subjugation » (129). Pendant l'esclavage, l'exemple d'Adolph a démontré que l'opportunité de vivre comme un homme libre peut conduire au *passing*. Selon les générations, dans la littérature africaine américaine, différents personnages ont recours à cette dissimulation pour des raisons différentes.

Le roman de Jessie Redmon Fauset, *Plum Bun* (1929), par exemple, présente Angela Murray qui décide de passer pour blanche car elle veut imiter sa mère, qui elle, le fait pour se divertir et pouvoir entrer dans les restaurants réservés uniquement aux Blancs. Le protagoniste de *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1928) fait ce choix après avoir assisté à la scène de lynchage d'un Noir dont le seul crime est sa pigmentation de peau. Le narrateur homodiégétique atteste de la honte que lui inspire cette scène : « [shame for] belong[ing] to a race that could be dealt with; and shame for my country, that is, the great example of democracy to the world, should be the only civilized, if not the only state on earth, where a human being would be burned alive » (Johnson 1990, 137). Dans *Passing* (1929) de Nella Larsen, Clare a décidé de se faire passer pour blanche afin de changer de classe sociale. Elle devient l'épouse d'un homme blanc raciste, qui, ironiquement, ignore que sa propre femme a du sang noir dans son ascendance. Sur la question raciale, il se montre grossier devant son épouse.

*The Intuitionist* s'inscrit dans cette tradition grâce à une parodie de l'intrigue du « passing novel ». Si généralement le personnage métis qui passe pour blanc apprend très tôt qu'il a du sang noir dans ses veines, dans le roman de Whitehead, Fulton apprend un peu tardivement qu'il est blanc. Le narrateur raconte son enfance dans sa petite ville du Sud et comment est arrivé pour lui ce moment épiphanique:

His mother does not like him to go to town by himself but that's where all the roads lead. And so. The colored people know who he is and do not mistake him for something else. One day he is in town at the store and holds penny-candy in his hand. There is an old colored man he has never seen before, holding two oranges. The old man is in front of him in line and the boy is happy to

wait. This particular thing happens: the old man steps aside to let him buy his candy. He thinks the man is going off to get something else but after he pays for his candy the man has not added anything to his oranges. He waits behind the boy. It takes him a long time to figure out what happened. Long after he has finished the sweet candy. What he figures out is sour. (136)

L'étrangeté de l'association entre « douceur » et « amertume » traduit le choc émotionnel qu'éprouve le personnage suite à sa découverte. Le *passing* est une réaction qui survient après une période de réflexion pour subvertir l'ordre établi. *The Intuitionist* met l'accent sur ce processus, sur ce cheminement avant d'arriver au choix, au lieu de simplement décrire l'acte final de « *passer pour* ». La description de cette scène qui est survenue pendant l'enfance du personnage permet de donner une information sur la formation identitaire du jeune Fulton. Choqué par le système de hiérarchisation raciale dans le Sud, il découvre qu'il n'appartient pas à cet environnement social : « [H]e does not belong here and the woods are casting him out » (135). Il envisage de partir ailleurs : « The boy dreams of places that are not like this » (134) ; « [H]e must leave this place or something bad will happen » (135). Dans ce roman, l'intrigue du « roman du *passing* » s'imbrique avec l'intrigue du roman policier. Le fait que Fulton se rend compte tardivement de sa blancheur s'explique à la fois par l'exigence du suspense pour faire durer le mystère (dans le roman policier) et par l'influence du genre du *passing* qui entretient l'ambiguïté sur l'appartenance raciale du personnage, jusqu'au moment propice à la révélation.

La combinaison de ces deux genres explique la complexité des personnages. Il ne suffit pas de faire une analyse qui permettrait de classer *The Intuitionist* parmi ces deux genres littéraires : le propre de chacun de ces deux genres doit être convoqué pour mieux comprendre l'effet de la temporalité dans la construction identitaire des personnages. La complexité de la formation identitaire ainsi révélée permet alors de démontrer l'absence de *solidarité* entre les personnages. La notion de solidarité est importante du point de vue de la lutte menée par la communauté noire pour faire face à la discrimination raciale. La solidarité symbolise l'engagement politique motivé par une idéologie caractérisée par la formation raciale du personnage. Cependant, on note que dans ce roman « le faire » et « le dire » des personnages ne permettent pas d'établir un rapport de confiance spontané ou durable, mais entraînent un sentiment de méfiance et de suspicion (le roman policier).

Dans un moment de confusion, par exemple, Lila Mae doute, entre autres, de l'appartenance de Fulton à la communauté noire américaine : « Is his black box immune to the comet of the catastrophic accident. It is all jumble now, machinations eclipsing machinations. For a second, she doubts that Fulton was colored: it could have been one of Natchez's lies. Something he and his masters cooked up to reel her in » (229). Par la technique de la rétrospection, la narration remet en question la véracité de l'information. Ce passage démontre par ailleurs l'imbrication des deux genres : le « passing » de Fulton est pris comme objet du mystère à résoudre et le doute de Lila Mae s'accroît par sa crainte que son enquête sur le crime soit manipulée par d'autres personnages. Dans une atmosphère de crainte et de méfiance, la solidarité entre les personnages devient problématique car chacun doute de la sincérité de l'autre. Il existe, en plus de la suspicion que provoque le « passing » de Fulton, d'autres éléments qui permettent de considérer cet acte comme une isotopie qui s'inscrit dans une pratique théâtrale. La notion de théâtralité se justifie par les nombreux jeux de masque et la multiplicité des truchements auxquels se prêtent les personnages. Le rôle théâtral incarné, grâce au port du masque, ne permet pas facilement la reconnaissance, composante aussi fondamentale du roman policier que celle du « passing ».

Dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (2000), Patrice Pavis définit la théâtralité comme « à la fois mise en scène (sociale et discursive) du texte et mise en texte de la scène » (26). Le récit met en scène Lila Mae, James Fulton, Pompey et Natchez dans un rapport triangulaire entre la société, la race et l'identité culturelle. Ce triangle (société, race et identité) ne fonctionne que si la formation sociale du personnage exerce une influence sur sa formation discursive pour finalement produire un effet sémantique. Dès lors, la particularité du texte ne porte pas sur l'acte final du « passing », mais, au contraire, sur l'authenticité du camouflage et/ou l'inauthenticité de l'identité des personnages. En tant que motif du phénomène « théâtral et spectaculaire » (Pavis 27), le masque est présent à travers différentes allusions dans le texte. On peut mentionner le déguisement (Lila Mae Watson [I, 157]), la pantomime (Billy Porter et Gordon Wade [I, 154]), *l'oncle-tomisme* de Pompey, ou encore le rôle joué par Natchez qui se fait passer pour un collaborateur de Lila Mae pour surveiller les avancées de l'enquête qu'elle mène. Lila Mae est en même temps sujet et objet d'une enquête : « She sees the scene, hovering

above the highway a few automobile lengths ahead: Reed and Natchez in the downstairs study of Intuitionist House, sipping smoky antique scotch as they check their net for frayed strands » (229). L'énoncé « she sees the scene » est un discours trompeur, visant une mise en scène d'un événement qui n'a jamais eu lieu. La mise en texte signale l'acquisition tardive d'une information portant sur l'enquête que mènent les Intuitionnistes sur Lila Mae. La temporalité de la narration étant discontinue, il faut rétablir un ordre hiérarchique des situations narratives pour montrer comment l'esthétique de la théâtralité rend plus complexe la formation identitaire. Une complexité qui met en exergue la construction identitaire et conduit à la remise en question de l'idéologie de la solidarité raciale.

Nous reprenons à notre compte la prémisse de départ de Pavis : « On partira de l'hypothèse suivante : le discours théâtral est analysable comme une performance discursive produite par un sujet de l'énonciation et comme une formation discursive. Le sujet de ce discours n'est pas livré d'entrée (sous la forme par exemple d'une problématique 'personnage' ou d'une 'création libre' de son auteur), mais s'explique et se constitue dans ses discours » (19). Seule l'analyse textuelle permet alors de reconstruire la vraie identité des personnages, qui, grâce à un jeu de masque, changent en permanence de point de vue. Ce changement est motivé par le rôle qu'exige la situation dans laquelle ils se trouvent. Il ne saurait en être autrement puisque la formation identitaire place le sujet au carrefour de plusieurs influences : la morale, l'idéologie, l'intérêt personnel ou la vulnérabilité à la manipulation. Pavis reprend le schéma directeur de l'analyse de tout discours que propose Régine Robin. Ce schéma est composé de quatre bases : idéologique, linguistique, textuelle et psychanalytique, qui sont respectivement sous-tendues par quatre supports : formation sociale, structure de langue, champ discursif et inconscient. Nous allons analyser le jeu de masques de Lila Mae, Pompey, Natchez et de Fulton grâce à l'illustration de l'articulation de ces quatre bases entre elles et à leurs supports.

La duplicité, ou la complexité, accompagne la formation identitaire des personnages. Le masque renvoie, à un certain égard, à l'invisibilité du Noir. Deux formes de masque (le déguisement et la pantomime) surviennent lors de la 15<sup>ième</sup> cérémonie

annuelle appelée « Funicular Follies » (I, 145–159)<sup>28</sup>. Lors de cette réception qui a eu lieu dans les locaux du Département du Transport Vertical, il suffit à Lila Mae Watson de porter le même habit que les autres noirs qui s'occupent de la restauration pour que ses propres collègues inspecteurs ne la reconnaissent pas. Ce simple déguisement l'a rendue *invisible* aux yeux des personnages blancs. Le texte donne, dans un premier temps, les pensées de Lila Mae : « They won't be looking at me at all » (I, 153), faisant allusion à ses collègues blancs. On peut lire dans le paragraphe suivant : « They do not see her. They see colored skin and a servant's uniform », selon les commentaires du narrateur omniscient (*Ibid.*). Le monologue intérieur de Lila Mae est intégré dans le discours du narrateur : les deux voix utilisent le même pronom personnel « they » qui se réfère aux différents personnages blancs que Lila Mae croise. Le corps de Lila Mae, grâce à l'uniforme qui l'enveloppe, devient ainsi, comme le démontre Michel Foucault, un « grand acteur utopique ». Dans *Le Corps utopique, Les Hétérotopies* (1966), prononcé initialement lors d'une conférence radiophonique sur France-Culture, puis publié, Michel Foucault soutient que :

Si on songe que le vêtement sacré, ou profane, religieux ou civil fait entrer l'individu dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau *invisible* de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps – dessin, couleur, diadème, tiare, *vêtement, uniforme* – tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps. (17. Nous soulignons)

Le rapport entre vêtement (uniforme) et invisibilité dans la société que Foucault évoque dans ce passage, correspond à l'expérience des Africains Américains que met en scène le roman d'Ellison (*Invisible Man*) et que le camouflage de Lila Mae réactualise. Dans le prologue, reprenant le même pronom « they », le protagoniste évoque l'illusion optique que produit l'imagination : « When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me » (Ellison 1952, 3). « L'utopie scellée dans le corps » noir le confine ou, plus

---

<sup>28</sup> Dans son compte rendu, Carl Wayne compare *The Intuitionist* à *Invisible Man* de Ralph Ellison : « A suitable comparison, however, is with Ellison's famous Battle Royale scene, which Whitehead evokes memorably with his Funicular Follies. This is not faint praise, as I think Battle Royale is simply brilliant; Whitehead's scene sifts the same sort of farcical satire through some sort of Pynchon-derived screen ». Publication internet : < <https://www.goodreads.com/review/show/350993965>>. Consulté le 21 février 2014.

précisément, l'imagine essentiellement dans la servitude. En d'autres termes, dans l'imaginaire des personnages blancs, il existe une parfaite adéquation entre le corps de Lila Mae et la tâche (le rôle) qu'elle remplit (joue). Quand Lila Mae se déguise en serveuse, elle devient invisible aux yeux de ses collègues blancs car ils voient l'uniforme et non le corps qu'il enveloppe.

L'uniforme est le signe par lequel la domestique est reconnue, comme le montre l'exemple de Blanche White dans le roman policier, *Blanche on the Lam* (1992) de Barbara Neely. Le texte présente cette association abusive entre la couleur noire et la servitude. Blanche est une femme noire condamnée à la prison ferme ; à la tombée du verdict, elle s'est évadée pour se réfugier dans une maison où la propriétaire, Grace, attendant l'arrivée d'une domestique, l'aperçoit au bas de sa porte et la prend pour la remplaçante envoyée par l'agence de ménage. Elle lui reproche de n'avoir pas apporté son uniforme : « Where's your bag? » (11), « Never mind, you can take care of that tomorrow. You're about Bernice's size. She always leaves a spare uniform at the country house. You'll just have to wear your street clothes until we get there » (12). L'uniforme sur lequel insiste Grace attribue à ses domestiques, Bernice et Blanche, des caractères « uniformes » – c'est à dire une absence totale d'individuation. Autrement dit, l'uniforme supprime ou du moins cache, couvre ou masque la différence et la particularité propre à chaque employée.

Blanche, qui cherchait un refuge, joue le jeu et prétend être cette domestique. Elle accepte le masque de l'uniforme. Comme par coïncidence, elle travaille avec la même agence et a l'habitude de ces genres de maîtresses de maison : « Blanche was reminded of old lady Ivy, out on Long Island. She couldn't stand to see the help in regular clothes, either. Might mistake them for human beings » (Neely 12). Du début du roman jusque vers la fin, la référence à l'uniforme revient comme un leitmotiv. Bien qu'à la campagne, où la famille va passer quelques jours, il n'y ait que trois personnes de la famille à servir (Grace, Everett et Mumsfield), tous blancs, Grace insiste répétitivement sur le fait que Blanche (l'unique noire) porte son uniforme : « And don't forget to go home and get your uniforms and things for the rest of the week » (70–71). L'uniforme porté, la domestique est identifiée, les rôles sont distribués, l'ordre est enfin rétabli : « When she'd changed

into one of the uniforms, she found her way down to the kitchen » (37). Aux yeux de Grace, Blanche n'est visible que si elle porte son uniforme qui fait qu'elle sera reconnue.

L'invisibilité de Lila Mae est particulièrement symbolisée par un manque de reconnaissance au moment des inspections. A chaque fois qu'elle va inspecter un immeuble, elle se confronte au problème de son invisibilité, aux yeux des personnages blancs : « As an inspector she confronts superintendants, building managers, who do not see her until she shows her badge » (153). Sans son badge, un « signe » qui lui assure la reconnaissance, lui garantit une libre circulation et rassure ses collègues sur son appartenance à l'Institut, Lila Mae devient invisible, inexistante, aux yeux des autres.

Toutefois, comme l'exprime l'homme invisible : « I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen » (Ellison 3) ; Lila Mae use de cet avantage pour assister à la cérémonie des « Funicular Follies » sans être démasquée : « No one recognizes her » (I, 148). Elle transforme son invisibilité en atout pour remplir sa mission secrète. Le texte la décrit d'abord en position d'observatrice informée : « Underneath the minstrel makeup, she recognizes Big Billy Porter as the fat man and Gordon Wade as the skinny man » (154) ; « she sees Pompey rub laughter-tears from his eyes » (157), comme si elle trouvait facilement sa place dans le décor pour finalement être perpétuellement en mouvement pendant le spectacle de la pantomime : « Lila Mae reenters the banquet room with a glass pitcher of water », « [she] refills water glasses » (157), « she is gone » (159). Elle est libre et se fond dans la foule sans n'être reconnue de personne.

Cette scène de camouflage reflète un comportement général chez Lila Mae Watson que l'on découvre dans le roman. Lila Mae, première inspectrice noire (ce titre signifie qu'elle combat deux formes de marginalisation : la discrimination raciale et le sexisme) a recours à de nombreux truchements. Dans son échange avec Mr Reed, après que ce dernier l'a accueillie dans la permanence des Intuitionnistes pour la protéger de la menace physique<sup>29</sup> des Empiristes, le texte décrit ces deux personnages en ces mots : « [Mr Reed] puts his game face on, parrying Lila Mae mask for mask » (I, 58). Comme si, dans cette confrontation, tout de même collégiale, chacun a besoin de porter un

---

<sup>29</sup> Jim et John qui sont connus par les services de police comme des « known assailants » (28). Tous deux sont dans l'appartement de Lila Mae où ils sont rentrés par effraction pour chercher des preuves compromettant la responsabilité de Lila Mae dans l'effondrement du Fanny Briggs Building (28-33).

masque, de ne faire apparaître que le message que l'on souhaite communiquer. Il s'agit en réalité d'une stratégie de dissimulation, comme dans cet autre passage du texte : « Dressed, she's in front of the mirror. Armed. She puts her face on. In her case, not a matter of cosmetics, but will. How to make such a sad face hard? » (57). Le texte conclut ce paragraphe avec une phrase minimaliste : « Her face is on » (*Ibid.*). Tel un illusionniste, Lila Mae, possède un visage plastique, élastique et maniable dont elle décide quelle forme il doit adopter selon les circonstances. Elle se crée des personnalités multiples pour exister. D'une certaine manière, sa stratégie de survie constitue la version intermédiaire entre la solution extrême de l'*oncle-tomisme* que choisit Pompey et du *passing* pour lequel opte James Fulton.

La figure du « trickster » chez Lila Mae est une stratégie intermédiaire car, grâce aux techniques de camouflage et au jeu de masques, son invisibilité densifie sa formation identitaire, tandis que Pompey et Fulton occupent les deux versants des formes de trickster les plus subversives. L'Intuitionnisme de Fulton redéploie toutes les techniques du trickster pour élaborer une nouvelle théorie scientifique irréprochable, basée sur une tromperie presque impossible à démasquer. Quant à Pompey, il joue à la perfection le rôle du bon nègre de service, qui remplit avec adresse cette fonction. Lila Mae ne perçoit d'ailleurs que cette partie masquée de la personnalité de Pompey. La narration a pourtant clairement décrit ce double rôle : l'Oncle Tom de service et l'homme révolté qu'il incarne. À présent nous allons essayer de dégager toutes les implications dangereuses de ce jeu de masques sur les rapports qu'entretiennent les personnages, noirs en particuliers. Car, l'absence d'identification claire conduit à une incompréhension dans leurs échanges et pourrait par ainsi mener à un manque de solidarité entre eux.

Dans le récit, à cause du masque qu'ils portent, ni Lila Mae ni Pompey n'arrive à percevoir la « vraie » personnalité de l'autre. Il existe une forte concurrence entre ces deux personnages qui sont les premiers inspecteurs noirs employés par l'ITV. En tant que pionnier noir, Pompey est conscient de sa couleur de peau, de sa place dans l'ITV : « No caramel soda, no prune juice, and definitely no coffee: Pompey won't drink anything darker than his skin, for fear of becoming darker than he already is. As if his skin were a stain that could worsen, steep and saturate into Hell's Black » (87). Ce passage révèle avec humour l'intériorisation par Pompey du cliché qui consiste à assimiler la noirceur à



une tare. L'ironie d'une telle description vise à montrer le complexe d'infériorité du personnage. Toutefois, pour mieux comprendre cette affirmation qui confine au burlesque sur la personnalité de Pompey, il faut noter la superposition des voix : le discours du narrateur omniscient exprime sans médiation la pensée de Lila May.

Il convient de noter l'entrelacement de ces deux voix d'autant plus que cette affirmation est précédée d'une accusation de la part de Lila Mae : « They sent Pompey to sabotage the elevator stack in the Fanny Briggs building, Lila Mae was sure of that » (*Ibid.*). Grâce à la focalisation interne, la voix intérieure de Lila Mae est portée par le discours du narrateur extradiégétique. Cette superposition des voix remet en question la fiabilité d'une telle description. Si le narrateur fait cette description à la partir de la perspective de Lila Mae, le lecteur du texte doit la comprendre comme une opinion d'un personnage sur un autre personnage et non une observation sur la psychologie du personnage (l'intériorisation du racisme de la part de Pompey). Puisque les personnages portent un masque, il faut transcender les apparences pour découvrir la réalité dissimulée derrière le camouflage. Persuadée que Pompey a été envoyé pour saboter son travail, Lila Mae n'a pas assez de distance par rapport aux faits afin de le *démasquer*.

Ce dernier porte parfaitement le masque d'Oncle Tom. Selon une rumeur, quatre ans après son embauche, Pompey n'avait jamais encore rencontré son supérieur. Un jour, ce dernier le convoque dans son bureau. Pompey se sent honoré par une telle invitation. Avant d'entrer dans le bureau, par rétrospection, le récit rappelle toutes les difficultés auxquelles il a dû faire face durant toutes ces années. Ainsi Pompey croit que l'heure est venue pour que son travail et son investissement soient enfin reconnus et récompensés. Cependant, ce qui est une surprise pour Pompey, le narrateur écrit : « Holt told him he was going to kick him in the ass. Pompey laughed [...] Holt told him to bend over. Pompey continued to chortle until Holt kicked him in the left ass cheek with the arrowhead of one of his burgundy wingtips [...] Then Holt told him to leave his office » (25). Cette scène, racontée sous forme d'un résumé, avec la répétition de la phrase verbale « Holt told him » révèle un rapport de pouvoir. Le prédécesseur de Chancre à la Présidence de la Guilde, Holt, occupe la place d'un maître d'esclave sudiste, tandis que Pompey s'identifierait à l'esclave passif qui accepte fatalement ou religieusement sa condition. Cette scène d'agression physique est une réécriture de la violence du maître

envers son esclave<sup>30</sup>. Lila Mae ne témoigne d'aucune forme de sympathie à l'égard de Pompey, elle nourrit au contraire un sentiment de haine envers lui. Elle le considère comme un ennemi qu'il faut combattre.

Lila Mae va plus loin. Elle a suivi Pompey, après une journée de travail, pour découvrir le lieu où il habite. Elle le confronte devant chez lui. Elle lui reproche sa collaboration avec les Empiristes, son indolence qui fait de lui l'Oncle Tom de service. Acculé, Pompey va finalement révéler sa vraie personnalité en évoquant ses craintes :

You see them kids play ball? Ten years from now half of them be in jail, or dead, and the other half working like slaves just to keep a roof over they heads. Ten years from now they won't even be kids playing ball on the street. Won't be safe enough to do that. Walk down this street, you can smell the kids smoking that reefer. Right out in the open like they got no shame. You see that young on the corner in that red hat? He sells it to them. A few years from now, it won't be reefer he selling but some other poison. My kids won't be here when that happens. I need money to take them out of here. (194)

Ce monologue présente un autre aspect de la personnalité de Pompey. Il est un père conscient du danger qui guette ses enfants et il s'applique à trouver les moyens de les sauver. Cet aveu de Pompey permet de comprendre le rôle de trickster qu'il joue pour sauver sa famille. Le complexe d'infériorité ou l'« oncle-tomisme » que perçoit Lila Mae n'est que duperie inspirée par l'ambition et l'instinct de préservation. Le trickster utilise la duplicité comme stratégie de survie. La construction du personnage Pompey qui joue un double rôle est une réécriture d'un personnage du même nom dans le roman de William Wells Brown, *Clotel* (1853). Si, comme l'explique Gates, le « signifyin' » est un mode discursif qui parodie un texte préexistant, auquel il s'oppose et/ou fait écho (« parodying through repetition and différence » [Gates 1989, 106]), on peut alors dire que Whitehead « signifie » sur Brown. Whitehead reprend en effet le même prénom de Pompey, réutilise la figure du trickster, mais il apporte une différence dans la motivation

---

<sup>30</sup> Dans *Beloved* (1987), le moment qui oppose directement Schoolteacher (le contremaître) à Sixo (l'esclave) survient quand le premier reproche au dernier d'avoir volé le cochon du maître. A cela, Sixo répond qu'il ne s'agit pas de vol. Il a recours à un syllogisme pour s'expliquer : « Sixo take and feed Sixo give you more work » (190). Cependant, Schoolteacher n'y voit qu'un esclave qui, par subterfuge, essaye de contester son autorité. Alors, il décide de le fouetter. Le narrateur termine le récit de cette scène en remarquant : « [C]lever, but Schoolteacher beat him anyway to show him that definitions belonged to the definer – not to the defined » (*Ibid.*).

de l'action du personnage. Dans « The First-Person in Afro-American Fiction », Richard Yarborough présente ainsi la duplicité de Pompey dans le roman de Brown : « There is the slave character Pompey, whose job is to disguise the ages of his master's other slaves before their sale in order to increase their prices » (in Baker and Redmond 1989, 113). Tel un contremaître, Pompey est un collaborateur du système esclavagiste. Il a recours à un subterfuge pour améliorer les affaires de son maître, et non pour porter préjudice à ce dernier. Son intérêt personnel correspond à l'accroissement du profit que gagne son maître.

Cette forme de représentation est justifiée par le contexte de l'esclavage qui privait le Noir de liberté au point de nier toute volonté individuelle. En définitive, la reprise du prénom de Pompey dans le roman évoque à la fois une similitude et une différence dans la construction du personnage. Chez Whitehead, le personnage de Pompey renvoie à un jeu autour de la multiplicité des identités grâce à la théâtralité du rôle du trickster qui accepte les stéréotypes afin de mieux les subvertir ; chez Brown, par contre, Pompey symbolise l'archétype de l'esclave qui vénère son maître pour obtenir de lui privilèges et avantages par rapport aux autres esclaves. La différence de représentation entre les deux romans pourrait se justifier par l'esclavage qui déterminait le code de conduite de l'esclave, alors que l'univers que décrit *The Intuitionist* place Pompey dans un environnement socio-professionnel dans lequel il éprouve un sentiment de rivalité particulièrement envers Lila Mae. Méfiance, suspicion et rivalité empêchent ainsi la cristallisation de l'esprit de solidarité et d'allégeance à la communauté noire.

Soupçonné par Lila Mae, Pompey possède des qualités mises en valeur par le récit. Le texte ne présente ces qualités que quand Lila Mae les découvre durant son enquête : « She'd assumed he was married – Pompey has a good city paycheck and is not the type to raise hell of any kind, adulterous or alcoholic or what have you – but hadn't factored in the kids » (I, 191). La focalisation interne permet au narrateur de corriger la perception que Lila Mae a de Pompey. Loin de l'image d'homme résigné et passif, Lila Mae saisit une nouvelle dimension de sa personnalité : Pompey est un homme digne et respectable. Le texte ajoute à cette nouvelle découverte, une description qui le présente avec des qualités d'un bon père de famille et de tendre époux. Parlant de ses enfants qui commençaient à se battre entre eux, le narrateur écrit : « They stop fighting, stop

squirming once their father releases his grip and instructs them to behave » ; et, avant de partir pour le travail : « Pompey kisses his wife goodbye on the lips » (*Ibid.*). Le texte poursuit cette description positive de Pompey en lui conférant un pouvoir d'action (« agency »).

Pompey avoue à Lila Mae, qui le confronte, qu'à la demande de Chancre, il accomplit une tâche illégale, mais c'est uniquement pour des raisons financières :

All I got to do is look after the buildings that have been red-coded and make sure they make muster when the Department does the follow-up. If Shush's boys have messed up, which they usually do, I clean up because I know what the Department is going to look for. I need the money, so I took the job. (194)

Faut-il mentionner que Pompey est « payé au noir » pour le service rendu ? L'expertise et le pragmatisme que démontre Pompey dans ce passage, combinés à la scène familiale, constituent un argumentaire discursif qui attendrit Lila Mae. Son propos infléchit et exprime une certaine sympathie pour cet homme : « [S]he hadn't considered that either, a tender side to Pompey, her prey today » (191). Le jugement de Lila Mae est faussé par son manque de distance par rapport aux faits et son obsession de voir chez Pompey l'Oncle Tom de service. En d'autres termes, la forme du trickster que joue Pompey échappe à Lila Mae car cette dernière n'y perçoit qu'un oncle-tomisme, ignorant totalement le jeu de masques. Sur la question du masque, dans *La Chambre Claire* (1980), Roland Barthes note que « c'est ce mot qu'emploie justement Calvino pour désigner ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire » (61). Le terme « produit », à laquelle Barthes fait référence, renvoie au rapport signifiant/signifié. Il représente le signifiant, sans jamais pouvoir traverser la barre pour atteindre le signifié, le « sens pur ». Dans ce présent contexte de rapport conflictuel, le visage de Pompey rappelle à Lila Mae la figure historique d'Oncle Tom, produit de la société américaine esclavagiste et raciste.

Comme s'il était marqué au fer rouge, l'histoire aurait assigné à Pompey une condition qu'il ne saurait transcender. La subversion du masque contribue au faux renforcement de cette image d'Oncle Tom (un jeu qui trompe les personnages, mais non le lecteur) pour ensuite conférer à Pompey une forme de liberté d'action et de

mouvement. Le masque génère ainsi des identités multiples selon la perception de l'autre, dépendant de son angle de vue. Malgré la variation ou la variété de la performance de Pompey, Lila Mae ne retient qu'une seule image de lui : l'oncle Tom de service. Dans la perspective d'une adversité farouche, ces deux personnages éprouvent l'un pour l'autre une animosité sans répit.

La suspicion reprenant le dessus, Lila Mae résiste à la persuasion et maintient son accusation : « It affects her somehow, she pushes the image aside. She has business with the man » (I, 191). Le masque tombé, même à visage découvert, Pompey répond à cette attaque : « I'm gonna go to work on Monday like I always do and see what happens. Lila Mae Watson or no Lila Mae Watson » (I, 195). La répétition du nom renforce la résolution de Pompey qui réaffirme le rapport conflictuel qui existe entre lui et Lila Mae. Dans ce rapport conflictuel, tous deux relèguent au second plan la catégorie raciale, comme s'ils avaient décidé de la transcender. Pompey et Lila Mae s'auto-congratulent sur leur promotion, accordant peu d'importance au système de racialisation qui les contraint à porter le masque. Le narrateur décrit ainsi l'obsession de Lila Mae qui veut prouver la culpabilité de Pompey :

She had been so sure that Pompey had sabotaged Number Eleven – it appeased her sense of order. If Chancre wanted to set her up, any number in her department would have been happy to oblige. But Lila Mae fixated on Pompey. The Uncle Tom, the grinning nigger, the house nigger who is to blame for her debased place in this world. Pompey gave them a blueprint for colored folk. How they acted. How they pleased white folks. How eager they would be for a piece of the dream that they would do anything for massa. She hated her place in their world, where she fell in their order of things, and blamed Pompey, her shucking shadow in the office. She could not see him anymore than anyone else in the office saw him. (239)

En quelque sorte, Lila Mae a intériorisé la haine raciale inspirée par le système raciste dans lequel elle évolue. Elle opère néanmoins un transfert : elle passe sa colère sur Pompey au lieu de la diriger vers les personnages qui assument parfaitement ce racisme. L'absence de conscience politique raciale met en évidence une formation idéologique que l'on peut qualifier de postraciale.

Sumi Cho (2009) dégage quatre points essentiels qui caractérisent le postracialisme. Son article présente ces quatre caractéristiques du postracialisme en ces termes:

(1) Racial progress and transcendence: 'First, post-racialism deploys the trope of racial progress, asserting that racial thinking and racial solutions are no longer needed because the nation has 'made great strides,' achieved an historic accomplishment, or transcended racial divisions of past generations' (1601)

(2) Racial-neutral universalism: 'second, post-racialism poses race-neutral universalism as a normative ideal and political necessity. The key component here is that the post-racial norm must not advocate for race-based policies or remedies' (1601–1602)

(3) Moral equivalence: 'third, post-racialism draws a moral equivalence between 'racialism' under Jim Crow which subordinated racial minorities, and the 'racialism' of the civil-rights era, which sought to remedy minority subordination' (1603)

(4) Distancing move: 'the final feature of post-racialism is the distancing move its practitioners frequently undertake to distinguish themselves from civil-rights advocates and critical-race theorists.' (1603)

Par rapport au manque d'engagement politique, en ce qui concerne la race, de Pompey et Lila Mae, seules les deux premières caractéristiques du postracialisme, « racial progress and transcendence » et « racial-neutral universalim », semblent être utiles pour l'instant. L'idée de progrès atteste du parcours de la nation en termes de relations interraciales. Le discours politique sur la promotion sociale des Noirs, symbolisée, entre autres, par l'élection de Barack Obama en tant que premier Président noir des Etats-Unis, rappelle le sens de l'histoire, et non un point focal dans le passé. Il s'agit d'un discours positiviste qui se voudrait louer le progrès parcouru au lieu de pointer les manquements de la nation concernant les rapports sociaux.

La relative intégration de la communauté noire apporte des changements dans la perception du racisme. Ces changements modifient la perspective esthétique de l'artiste pour s'adapter aux nouvelles exigences de ses lecteurs. D'un autre côté, l'état d'esprit et le goût du lectorat ont changé aussi grâce aux innovations esthétiques apportées par les nouvelles créations artistiques (Nordmann 2001). Sur la base d'une étude comparative

entre Chester Himes (1909 – 1984) et Walter Mosley (1952–), deux prolifiques auteurs africains américains de roman policier, Andrew Pepper note :

Their differences, too, do seem to be pronounced. Himes, after all, grew up in America in the 1930s and prior to his foray into crime fiction, wrote bleak, coruscating ‘social protest’ novels like *If He Hollers Let Him Go* (1946) and *The Primitive* (1949) which featured doomed but rage-fuelled black protagonists battling in vain to find voice and visibility in a hostile white-controlled world. His crime novels, too, were uncompromising, despairing and full of grotesque violent incident. Mosley, on the other hand, grew up in the era of Civil Rights and perhaps as a reflection, his fiction is noticeably gentler than Himes’, less polemical, the product of a kinder, more conciliatory era. Certainly his writing has gained the kind of mainstream recognition that Himes never achieved, or perhaps hoped to, a situation emblemized by Mosley’s near bestseller status and most famously by the politically astute approval given to his work by America’s newly elected President, Bill Clinton, in 1992. (Pepper 2000, 110)

La lutte pour les droits civiques est donnée comme point de repère pour expliquer la différence de l’approche esthétique entre ces deux romanciers : Himes qui précède ce point de repère a produit des œuvres jugées politiquement engagés tandis que Mosley qui a grandi avec les acquis des droits socio-politiques pour les Noirs a pu produire une œuvre plus nuancée, moins polémique.

Il convient alors de prolonger le raisonnement pour affirmer qu’au lendemain de la lutte pour les droits civiques, la fiction de Whitehead (1969–) est influencée par les préoccupations d’une société dans laquelle les tensions raciales se sont en partie atténuées<sup>31</sup>. Les grands leaders noirs comme Malcom X et Martin Luther King, Jr. sont morts. Les nouveaux leaders n’ont ni leur envergure ni leur charisme, encore moins leur autorité. Dans une biographie, *African American Leaders* (2004), Marylou Morano Kjelle présente Henry Louis Gates Jr., à côté d’autres figures, parmi les nouveaux leaders de la communauté noire. L’éditeur du livre anticipe la réception critique :

---

<sup>31</sup> Il faut par ailleurs éviter toute généralisation excessive. La nouvelle génération d’auteurs africains américains entretient avec la tradition un rapport contradictoire de rupture et de continuité. Dans *Twelve Tribes of Hattie* (2012), par exemple, Ayana Mathis fait écho à la construction morrisonnienne dans le sens où la continuité avec son aînée est plus marquée que la rupture.

After reading about the likes of Henry Louis Gates, Jr., Cornel West, Condoleezza Rice, Carol Moseley-Braun, Eleanor Holmes Norton, and Benjamin Hooks, we think you will agree that the lives of these African-American leaders are remarkable. By overcoming the barriers that racism placed in their paths, they are an example of the power and resiliency of the human spirit and inspiration to us all. (Kjelle 7)

Le statut de leader de ces différentes personnalités est contestable. Condoleezza Rice n'a jamais été porte-parole de la communauté noire ; la voix de Cornel West est portée par les médias pour critiquer la politique d'Obama, tandis qu'elle l'était moins pendant les années Clinton et Bush ; Gates a accompli un travail remarquable pour la communauté, mais aucun groupe d'hommes et de femmes noirs n'attend son mot d'ordre pour agir. Donner le « mot d'ordre » signifie disposer d'un pouvoir autoritaire, ce qui est le propre du leader. En d'autres termes les leaders traditionnels ont disparu et le racisme est devenu un phénomène social plus subtil. Dans une certaine mesure, de par la méfiance, la suspicion et le manque de solidarité entre les personnages, la fiction de Whitehead rend compte de la complexité de la formation identitaire construite essentiellement autour de la race. Il existe, cependant, une légère différence entre Lila Mae et Pompey quand il s'agit de conscience politique raciale. Au cours de son enquête, Lila Mae rencontre un personnage nommé Natchez (I, 50).

Pendant l'enquête sur les causes réelles de l'effondrement de l'ascenseur au Fanny Briggs, malgré l'inspection de la machine effectuée par Lila Mae la veille de l'accident, les Empiristes ont envoyé leurs hommes de main, les criminels Jim et John, qui ont *pénétré*<sup>32</sup> dans son appartement, par effraction, afin de chercher des preuves compromettantes (I, 30–33). Au courant de ces modes de pressions exercées sur Lila Mae par les Empiristes, le leader des Intuitionnistes, Mr Reed a invité Lila Mae à se loger

---

<sup>32</sup> La description du comportement de John et Jim dans l'appartement de Lila Mae est présentée comme l'évocation d'une scène de viol et de la violation de son intimité. Un certain nombre d'expressions convergent pour suggérer cette idée : « denuded light » (31), « Not that Lila Mae couldn't use some excitement in her life [qui font penser à des gadgets ou jouets sexuels] as the two men searching her apartment are discovering through items and effects. Jim's on his knees in Lila Mae's closet, *forcing* plump *fingers* into *her* shoes and testing the heels for street hidden places » (27), « For now, he satisfies himself with an appraisal of Lila Mae's clothes » (28), puis finalement : « And Jim scraping *a finger* through the *jar of peach preserves* » (32, je souligne). Cette remarque qui porte sur la manipulation des habits de Lila Mae en l'absence de cette dernière fait écho à une autre scène de viol virtuel dans *The Street* de Ann Petry. L'intendant attend que la locataire soit hors de sa chambre pour y entrer et caresser ses habits dans sa garde robe comme si la chair de cette femme qu'il désire se trouvait enveloppée dans ces vêtements.



temporairement dans la Maison des Intuitionnistes (« The Intuitionist House ») où elle va rencontrer Natchez qui prétend remplacer son oncle malade. Cet oncle est habituellement le domestique de la Maison. Dans son uniforme de domestique, Natchez attire d'abord la sympathie de Lila Mae, puis il la met dans la confiance en lui révélant qu'il est le neveu de Fulton : « Fulton was my uncle » (134). Ensuite, un rapport de confiance s'établit entre ces deux personnages : Natchez réussit à faire croire à Lila Mae qu'il cherche à recouvrer son héritage que les Empiristes blancs lui ont volé après la mort de Fulton.

Le récit montre une complicité entre les deux protagonistes : Natchez sollicite l'aide de Lila Mae : « when I get the film developed, you can help me figure out what my uncle was saying. Okay? » (189). Lila Mae y consent puisqu'elle semble être touchée par le courage, l'innocence et la sincérité de ce dernier. L'ironie dramatique de cette scène est que Lila Mae ne s'aperçoit pas que Natchez n'est pas celui qu'il prétend être. Il lui fait croire qu'il vient du Sud comme son oncle. À l'invitation de Lila Mae : « Natchez – do you want to get something to eat? » (189), ce dernier, percevant une connotation amoureuse dans la demande de la jeune femme, marque sa différence ; il répond, dans un anglais dialectal : « I know you one of these modern city gals, Lila Mae, but me, I like to take it slow. You know? It's just how I was raised. Let's – let's go out tomorrow night for real. After we finish our business let's go out and do it right » (*Ibid.*). Cette réponse, dans un anglais écorché, renvoie au Noir du Sud qui parle en dialecte comme le montre le mot « gals » au lieu de « girls », mais aussi qu'il est un gentleman, éduqué avec de vraies valeurs de courtoisie et respectueux des règles. Il prétend en outre avoir des revenus modestes : « I got all this salary from Mr. Reed and it's just burning a hole in my pocket » (*Ibid.*). Ainsi, Natchez, subtilement, fait croire à Lila Mae qu'il la trouve séduisante et qu'il est prêt à dépenser son modique salaire pour lui faire la cour, mais dans les règles de l'art. Seulement voilà, Lila Mae ignore que Natchez joue un rôle.

Il dissimule sa vraie identité derrière le masque de l'héritier romantique politiquement engagé : « It's my birthright. I got claim to it as his nephew, is the way I see it » (138) ; il répète alors : « [I]t's my birthright » (139). La répétition communique à son interlocutrice sa détermination. Le discours engagé de Natchez prétend se nourrir d'une idéologie raciale : « They always take away from our people » (*Ibid.*), « I'm going to show that we ain't nothing. Show them downstairs and the rest of them that we are

alive » (140). Il se fonde sur le clivage racial Blanc/Noir. Pour s'assurer de toucher la sensibilité de Lila Mae, grâce à la thèse du complot, l'axiologie morale de la solidarité raciale va aussi être renforcée par le jeu de séduction : « Can I count on you? He asks her, next to her on the bed, close enough » (*Ibid.*). La performance théâtrale de Natchez a conquis Lila Mae qui est prise à son jeu. Elle a collaboré avec lui pour mener une enquête discrète (voire secrète) : « She stops at the intersection, thinks, she will do what she can to make his mission easier, the discovery of his birthright » (198).

La progression de la narration vers une conscience politique raciale est tout de même interrompue par le moment épiphanique (la révélation), quand Lila Mae découvre la vraie identité de Natchez. De son vrai nom Raymond Coombs, Natchez est un homme marié et père d'un enfant : « married for twelve years » (248). Coombs enlève son masque pour révéler sa vraie identité : « He no longer speaks like a colored man from the South », remarque le narrateur (249). On découvre que Coombs a joué ce rôle afin de se rapprocher de Lila Mae dans le but de vérifier si elle détenait des informations secrètes sur l'énigmatique boîte noire. Cette scène épiphanique pour Lila Mae a lieu dans le luxueux bureau de Coombs :

Raymond Coombs's office lacks one wall. Substituted in glass; but for blinds stacked up by the ceiling, Coombs's back could be to air. His sleeves are rolled up to his elbow. He wears a crisp white oxford shirt punished by gold suspenders – corporate creation as opposed to the coarse fabrics of the man's former disguise. Those struggling working-man stitches. (247–248)

La focalisation externe permet au narrateur de décrire le lieu et les vêtements qui enveloppent un corps différent de celui que Lila Mae a connu. Le comparatif « as opposed to » souligne le contraste entre d'un côté : le luxe du bureau, exprimé par le prestige du mur vitré, son habillement distingué, et signalé par la richesse des références de la description de ses habits « oxford shirt », « gold suspenders » ; puis de l'autre côté : est présentée la grossièreté de son déguisement habituel « coarse fabrics », « those struggling working-man stitches ». A première vue, le personnage de Natchez n'est pas essentiel dans le développement du récit, mais l'accent mis sur l'écart entre le masque et la réalité le rend plus important.

En d'autres termes, Natchez (ou plutôt Coombs) démasqué, notre triangle initialement constitué par Lila Mae, Pompey et Fulton se brise pour donner un carré. Dans ce carré, le masque porté, le déguisement choisi, ou le camouflage derrière lequel le personnage noir se cache, brouille le lien entre l'apparence et la réalité. L'authenticité devient ainsi problématique car le masque paraît authentique et la réalité illusoire. Le jeu du truchement, devenu indéchiffrable, même s'il se voulait être un rôle à incarner, apparaît finalement plus réel que la « réalité ». Lila Mae s'est fait prendre au jeu de Natchez ; Mrs Roger n'a pas pu comprendre la nécessité pour Lila Mae d'incarner des attributs considérés masculins ; les collègues blancs de cette dernière n'ont pas pu démasquer son camouflage derrière l'uniforme de serveuse (I, 153). *L'oncle-tomisme* de Pompey aussi a dissimulé à tous son intelligence et sa détermination en tant que père de famille (I, 22). Entre tous ces personnages noirs, la solidarité et l'entraide ne se sont jamais durablement établies ; il n'existe qu'un rapport conflictuel ou de rivalité. On pourrait croire que c'est uniquement le genre du roman policier qui exige ce rapport conflictuel. Mais il en est que l'agent qui permet de le mettre en avant.

Chez Walter Mosley, au contraire, l'identification à la communauté noire s'opère plus clairement. Mosley a publié une série de treize romans à mystère (de 1990 à 2014) dans lesquels le personnage noir américain Ezekiel « Easy » Rawlins joue le rôle de détective :

Much of the complexity of the Easy Rawlins series stems from the fact that his desire to be part of his community is born out of necessity – as a black man living in a hostile white world, he needs his family and the wider African-American community and culture to sustain – and yet in order to survive he is forced into alliances which comprise those values which he holds most dear; friendship, community, loyalty. (Pepper 130)

Ces valeurs (« friendship », « community », « loyalty ») attribuées à Rawlins, ne trouvent pas la même résonance dans *The Intuitionist* qui ne permet pas aux personnages de les partager clairement ou facilement. Le récit place le protagoniste dans une situation d'isolement presque total : « Lila Mae has one friend in the Department and his name is Chuck » (20). Chuck est un personnage blanc, Empiriste, relativement bien intégré dans la Guilde : « Chuck has been more or less accepted by the rest of the Department after a

brief period of imperceptible hazing » (21). Son amitié avec Lila Mae dépasse la catégorie raciale. En revanche, le récit problématise la cohabitation entre Lila Mae et Pompey dans la Guilde.

À la question, pourquoi tant de rivalité entre Pompey et Lila Mae, le texte propose une première réponse hypothétique : « Far from explaining Pompey's animus toward her, the story merely obscured matters. Did Pompey resent Lila Mae for presenting them with a more exotic token, thus diluting their hatred toward him, the hatred that had calcified over time into something he came to cherish and savor as friendship [?] » (I, 25 – 26) ; deuxième hypothèse : « Or were his haughty stares and keen disparagements his attempt at a warning against becoming him, and thus an aspect of racial love? » (26). Les termes « animosité » et « haine » qualifient plus exactement le rapport entre ces deux protagonistes plutôt que l'« amitié » ou l'« amour racial », évoqués en deuxième hypothèse. L'esthétique de la théâtralité, caractérisée par le jeu de masques, complexifie la formation identitaire et questionne la notion de communauté. Par rapport au jeu de masque que l'on étudie ici, le *passing* de Fulton est le masque le plus élaboré et le jeu le plus abouti.

Dans une étude comparative entre les romans de Danzy Senna, Philip Roth, et de Colson Whitehead, Michele Elam va dans ce sens. Elle pose la question : pourquoi écrire sur le *passing* à l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle ? Puis, elle y apporte un début de réponse :

And yet the theme of passing lives on – is, in fact, resurrected to assume a spectacular new life – in millennial novels such as Danzy Senna's *Caucasia* (1998), Colson Whitehead's *The Intuitionist* (2000), and Philip Roth's *The Human Stain* (2001). These narratives of racial passing by two African Americans and one white author have risen seemingly from the dead not to bear witness to past issues but to testify in some of the fiercest debates about the viability of race in this 'beyond race' era. In this very context – remarkably, counter-intuitively – racial passing is born again, reanimated as an interpretive mode of both social inquiry and literary analysis, representing for some merely a theoretical 'mistake,' and for others, an epistemological lodestar. (Elam 2007, 750)

Cette déclaration de Michele Elam fait suite à une longue et convaincante démonstration sur la désuétude de la pratique du *passing* en tant que phénomène social ou topos littéraire. Le métissage est désormais « à la mode dans ce millenium de métissage », explique Elam (749). Selon cette même affirmation, ces trois romans nous obligent à

nous interroger sur la signification et la signifiance (Toni Morrison a qualifié Bill Clinton de premier Président américain noir) de la race dans ce contexte de postracialisme<sup>33</sup>.

Pour approfondir le propos d'Elam, on dira que si d'aucuns contemplent la postracialité, Whitehead écrit sur le *passing*, soit par devoir de mémoire, soit par nostalgie, ou encore peut-être pour justement contester une telle illusion. Par l'effet de distance historique (de Fulton à Lila Mae, en passant par Pompey) *The Intuitionist* explore la constance du racisme, la ségrégation et la discrimination raciale qui sont devenues de plus en plus subtiles à travers les décennies. L'analyse d'Elam constitue un début de réponse quand elle note judicieusement, mais en n'apportant que partiellement un éclairage sur cette question : « In millennial passing novels, racial identity and its transgressions are not outdated abstractions; rather, these works foreground the capacity of racial passing to challenge the enduring canards of identity formation itself » (*Ibid.*). Le questionnement de la formation identitaire conduit à la remise en question du concept de communauté. Le personnage de Fulton met en lumière l'imbrication des deux genres (roman policier et « roman du *passing* ») et permet de percevoir le changement paradigmatique qu'apporte le texte de Whitehead.

Le motif du *passing* remet en question la construction identitaire, tandis que l'enquête criminelle place les personnages dans une situation de suspicion et de méfiance l'un envers l'autre. La tradition du « roman du *passing* » a mis en exergue l'élément de « jeu » qui motive le *passing* dans quelques récits. Chez J. W. Johnson et Nella Larsen, par exemple, on note ce phénomène. Le narrateur de *The Autobiography* déclare son intention de « jouer un tour » à la société : « I know that I am playing with fire, and I feel the thrill which accompanies that most fascinating pastime; and, back of it all, I think I find a sort of savage and diabolical desire to gather up all the little tragedies of my life, and turn them into a practical joke on society » (Johnson 1912, 2). Dans *Passing*, Claire intègre aussi la dimension du jeu dans son choix de passer pour blanche. En quelque sorte, dans ces deux récits, le jeu se transforme en un don de soi : se *sacrifier* pour l'avancement de la communauté ou pour la progression de l'histoire. Ce « jeu » n'a pas la

---

<sup>33</sup> Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973). Il définit en ces termes la signifiance : « c'est le sens en ce qu'est produit sensuellement » (82). Dès lors, dans une certaine mesure, on peut parler de signifiance car aucune caractéristique objective (extérieure) ne permet de classer Clinton dans la communauté noire. Cette qualification ne peut donner un sens que si l'énoncé vise une acception « sensuellement » compréhensible.

même portée chez Whitehead. Dans *The Intuitionist* la notion de jeu implique une satire du dogmatisme des préjugés identitaires.

Le masque porté, grâce à l'usage de divers subterfuges – vêtement, langage, attitude et/ou posture – est certes une transgression ; mais par dessus tout, c'est une stratégie de survie qui évite à Pompey et Lila Mae une certaine forme de discrimination et de marginalisation. Le port du masque renvoie souvent à la question de l'antagonisme entre l'être et le paraître. Une idée qui rappelle les remarques de Franz Fanon : « Je suis sur-déterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de 'l'idée' que les autres ont de moi, mais de mon apparaître » (Fanon 1952, 93). Dans un antagonisme entre l'être et le paraître, le masque recouvre le moi véritable du personnage noir. Fulton, en jouant la dissimulation et le camouflage derrière une théorie créatrice, l'Intuitionnisme, accomplit ainsi la forme ultime et la plus pernicieuse du masque : le mimétisme. Comme Fulton le présente, l'Intuitionnisme constitue un langage qui à la fois s'oppose à l'Empirisme et évoque, de façon symbolique et allégorique, la question raciale :

Now [Fulton] wants that perfect elevator that will lift him away from here and devises solid method from his original satire. What did his sister say to him. What did he wish after their meeting. Family? That there could be, in a world he invented to parody his enslavers, a field where he could be a whole? A joke has no purpose if you cannot share it with anyone. Lila Mae thinks, Intuitionism is communication. That simple. Communication with what is not-you. (241)

En parlant à la fois de la machine (la théorie de l'Intuitionnisme) et de l'homme noir (James Fulton), le double discours personnifie la machine (anthropomorphisme), problématise la question du « jeu », et inscrit la théorie intuitionniste dans le champ de la communication entre le moi et son altérité.

Suivant la dialectique hégélienne, Fanon décrit que le rapport entre le Blanc (maître) et le Noir (esclave) est motivé par la *volonté* du dernier de « *se faire reconnaître* » par le premier (176). Il insiste sur ce point : cette volonté ne se transforme presque jamais en réclamation. Car selon lui, « il n'y a pas de lutte ouverte entre le Blanc et le Noir. Un jour le Maître Blanc a reconnu *sans lutte* le nègre esclave. Mais l'ancien esclave veut *se faire reconnaître* » (93). Cette volonté de communication qu'a signalée Lila Mae s'inscrit dans cette tradition d'affirmation de soi (le Noir, James Fulton) face à

l'autre (son lectorat blanc), mais cela reste une affirmation tout de même faible car camouflée et déguisée sous la forme de la farce. Le mot communication « ouvre un champ sémantique qui précisément ne se limite pas à la sémantique, à la sémiotique, encore moins à la linguistique » (Derrida 1972, 367). Il faut supposer que le message que Fulton désire communiquer a un contenu déterminé et un sens identifiable. Jouant son rôle de détective jusqu'au bout, Lila Mae perçoit la visée satirique du message de Fulton « original satire » (I, 241), mais s'agissant d'un message communiqué par le biais d'un discours déguisé, travesti et détourné. Les Intuitionnistes, et encore moins les Empiristes de l'ITV, n'ont pas su décoder le message, la métaphore raciale. Incomprise et mal-interprétée par son lectorat blanc, la théorie Intuitionniste, qui voulait railler l'importance accordée à la race dans la société américaine, a fini par acquérir le statut de vérité scientifique. Cette incompréhension démontre le sérieux dogmatique dont témoignent les Américains quand il s'agit de discuter des questions raciales. À propos du dogmatisme de la société, notons cette remarque :

Le masque est pourtant la région difficile de la Photographie. La société, semble-t-il, se méfie du sens pur : elle veut du sens, mais elle veut en même temps que ce sens soit entouré d'un bruit (comme on dit en cybernétique) qui le fasse moins aigu. Aussi la photo dont le sens (je ne dis pas l'effet) est trop impressif, est vite détournée ; on la consomme esthétiquement, non politiquement. (Barthes 1980, 61)

La théorie de l'Intuitionnisme de Fulton se voulait une critique du système de hiérarchisation raciale, mais son esthétique prenant le dessus sur sa politique, le texte est consommé « esthétiquement, non politiquement ». Cette consommation, comme l'explique Barthes est possible grâce à un détournement de sens (« le sens est vite détourné »). La revendication politique de Fulton n'est pas reconnue et sa satire est ignorée au profit d'une lecture purement scientifique. C'est précisément dans l'écart entre l'absence de reconnaissance et la présence de la satire que se joue la question fondamentale de la représentation théâtrale du masque.

Le masque emploie la technique du détour, qui déploie, à son tour, sur le plan stylistique, une figure majeure : la métaphore. La compétition ou l'antithèse entre Intuitionnisme et Empirisme relève de la bataille théorique, qui, par deux épistémologies

différentes, proposent chacune une vérité scientifique basée sur des prédicats à logiques variables. Sur la question de la construction de la vérité, Derrida convoque Nietzsche :

‘Qu’est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d’anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu’elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie mais comme métal.’ (Derrida 1972, 258)

Pour faire écho à ce propos, donnons en exemple deux citations du roman. Le texte présente, sans détour, c’est-à-dire au sens propre (sans prétention métaphorique, autant que possible) le discours scientifique des Intuitionnistes : « Take capacity. The standard residential elevator is designed to accomodate 12 passengers, all of whom we assume to be of average weight and form. This is the Occupant’s Fallacy. The number twelve does not consider the morbidly obese, or the thin man’s convention » (I, 38) ; les Empiristes pensent tout autrement : « White people’s reality is built on what things appear to be – that’s the business of Empiricism. They judge them on how they appear when held up to the light, the wear on the carriage buckle, the stress fractures in the motor casing » (I, 239). De ces deux types de discours (améthaporiqes), retenons deux termes : « occupational fallacy » pour les Intuitionnistes et « light » pour les Empiristes.

L’épistémologie empiriste, basée sur l’esprit des Lumières (philosophie du rationnel et de l’intelligible), implique une séparation entre l’être et l’objet, induisant à la domination du dernier par le premier. Construites à partir de la logique d’un personnage noir contraint au *passing*, l’épistémologie des Intuitionnistes prévoit quant à elle le passager irréel et engage une renégociation de notre rapport aux objets. Le secrétaire du candidat Intuitionniste à la présidence de la Guilde, M. Reed, suggère ce changement de perspective lors de sa première rencontre avec Lila Mae : « If we have decided that elevator studies – nuts and bolts Empiricism – imagined elevators from a human, and therefore inherently alien point of view, wouldn’t the next logical step, after we’ve adopted the Intuitionist perspective, be to build an elevator the right way? » (I, 62). Le



projet de construire un ascenseur dans les règles correspond à une réalisation selon le point de vue de l'ascenseur. Il se serait opéré ainsi une révolution épistémologique car la science intégrerait une nouvelle relation à l'objet, qui est autre que celle de domination, prédicat de la modernité.

Dans *Signs and Cities* (2003), Madhu Dubey appuie cette lecture : « Fulton came to renounce the Empiricist tradition of elevator knowledge that he had helped to codify because he began to chafe against its sight-based epistemology. 'The Empiricists,' wrote Fulton, 'were slaves to what they would see' » (239). L'analyse de Dubey envisage, sans le dire, la théorie de Fulton dans son aspect métaphorique, ce qui lui permet de mettre en exergue la dialectique de la satire. À propos de l'écriture métaphorique de Fulton, Dubey établit une comparaison : « Like the book of Toth in Ismael Reed's *Mumbo Jumbo*, Fulton's (and Lila Mae's) manuscript is written in hieroglyphic code, circulates in the form of scattered notes and torn-out pages, and is numinous with mystery » (240–241). L'aspect hiéroglyphique de l'écriture de Fulton n'est perçu comme tel que par Lila Mae qui se charge de la décoder.

Les hiéroglyphes, le code, ou la métaphore que Fulton a utilisée, sont rendus lisibles par la réinterprétation de son écriture et la lecture herméneutique qu'en fait Lila Mae, pendant son enquête, en attendant que Natchez la rejoigne :

In her room at the Friendly League Residence, she reads *Theoretical Elevators*, Volume Two. Reads, *The race sleeps in this hectic and disordered century. Grim lids that will not open. Anxious retinas flit to and fro beneath them. They are stirred by dreaming. In this dream of uplift, they understand that they are dreaming the contract of the hollowed verticality, and hope to remember the terms on waking. The race never does, and that is our curse.* The human race, she thought formerly. Fulton has a fetish for the royal 'we' throughout *Theoretical Elevators*. But now – who's 'we'? (I, 186)

Le paragraphe conclut ainsi la remarque du narrateur : « She is teaching herself how to read » (*Ibid.*). Sa lecture herméneutique apporte une rupture, déplace la signification et réinscrit la satire raciale dans son contexte social. L'Intuitionnisme est une fiction théorique ; il s'agit d'une théorie qui cherche à sortir l'homme noir de la prison du corps et de l'apparence. La portée scientifique que la réception accorde à cette théorie n'est

produite que par leur mauvaise interprétation de la métaphore : « He invented to parody his enslavers », comprend Lila Mae (241). La relecture, l'étude philologique conduite par Lila Mae durant son investigation permet d'aboutir à l'anthropomorphisme de la théorie sur les ascenseurs :

It all flowed from the books she held in her lap, Volume One and Two of *Theoretical Elevators*, and it all meant something differently now. Fulton's nigrescence whispered from the binding of the House's signed first editions, tinting the disciples' words, reconnecting them. Only she could see it, this shadow. She had learned to read and there was no one she could tell. She understood that the library would be empty if these scholars knew Fulton was colored. No one would have worshipped him, his books probably would never have been published at all, or would exist under a different name, the name of the plagiarizing white man Fulton had been fool enough to share his theories with. She read the words in her lap, *horizontal thinking in a vertical world is the race's curse*, and hated him. (151)

La figure de l'esclave qui apprend à lire, en cachette, est redéployée grâce à la pratique secrète de Lila Mae qui apprend à lire autrement le texte de Fulton une fois qu'elle découvre sa « négritude ». L'immeuble municipal qui lui était assigné, et où a survenu l'accident, le Fanny Briggs Memorial, est dédié à la mémoire de l'esclave Fanny Briggs.

Le texte raconte l'exposé que Lila Mae devait faire en classe de quatrième, c'est-à-dire quand elle avait entre huit et neuf ans, sur l'esclave Fanny Briggs. Interrogée devant la classe de Ms. Parker, Lila débute son exposé : « Fanny Briggs was a slave who taught herself how to read » (I, 12). Il faut y percevoir une forme de répétition de l'histoire, un déterminisme social qui contraint le Noir à la dissimulation. Le choix est en quelque sorte imposé. Lila Mae se rend tardivement compte de cette absence de choix : « She had been misled. What she had taken for pure truth had been revealed as merely filial agreement. And thus no longer pure. Blood agrees, it cannot help but agree, and how can you get any perspective on that? Blood is destiny in this land, and she did not choose Intuitionism, as she formerly believed. It chose her » (151). En dépit de la façon dont le texte la présente : « She is never wrong. It's her intuition » (I, 255), Lila Mae s'est trompée en fin de compte puisqu'elle se croyait héritière d'une théorie objectivement scientifique. Il n'en est rien ; c'est l'histoire qui se répète ; sa filiation (par la race) par rapport à Fanny Briggs et à James Fulton l'a prédisposée à suivre les traces de ses prédécesseurs.

Le voile tombé, la « négritude » de Fulton connue, mais publiquement inconnue, Lila Mae est chargée de finir le plan du maître : « She returns to her work. It didn't have to be her, but it was. Fulton left instructions, but she knows she is permitted to alter them according to circumstances. There was no way Fulton could foresee how the world would change » (255). Le monde a changé : la liberté de création qui est donnée à Lila Mae par la Guilde témoigne du changement socio-politique au sein de l'institution. Fulton était contraint de passer pour blanc, mais Lila Mae est incontestablement noire, malgré tout c'est elle qui va fournir le plan pour l'ascenseur du futur. En d'autres termes, la commercialisation de sa création, les bénéfices escomptés et la concurrence farouche du marché des Ascenseurs constituent des facteurs qui font fi de la question raciale pour ne se concentrer que sur la productivité, le profit.

Vers la fin du roman, Raymond Coombs (ou Natchez, de son nom d'emprunt) explique cette réalité à Lila Mae : « No one cares where he came from » (I, 250). Malgré son succès, personne ne semble montrer de la curiosité pour découvrir qui Fulton était vraiment. Coombs semble mieux comprendre la logique avec laquelle la société de consommation fonctionne. Sur un ton à la fois ironique et cynique, il répond à la question de Lila Mae :

Not particularly. Colored people think two of our presidents were colored. We make noises about it, but nothing ever comes of it. The rank and file in the industry won't believe, and those who know care more about his last inventions. His color doesn't matter once it gets to that level. The level of commerce. They can put Fulton into one of those colored history calendars if they want – it doesn't change the fact that there's money to be made from his invention. (250)

Le changement apporté par la société de consommation que présente *The Intuitionist* se retrouve dans *John Henry Days* et *Apex Hides the Hurt*. Dans ces romans, dès qu'un certain niveau de commercialisation est atteint, il devient même dérisoire de considérer l'appartenance raciale. Seulement, le texte ne précise pas que la blancheur (la race blanche) est prise, tacitement ou explicitement, comme référence. Le métissage de Fulton n'a pas été soupçonné car ce manque de reconnaissance s'explique par le préjugé selon lequel, en tant que théoricien de l'Intuitionnisme, il devrait forcément être blanc. Son

œuvre est tout de même reconnue. Il est célébré en tant que maître penseur de l'école intuitionniste.

Si Coombs ne fait que suggérer que le nom de Fulton puisse être inscrit dans le calendrier national : « They can put Fulton into one of those colored calendars if they want – it doesn't change the fact that there's money to be made from his invention » (I, 250), c'est en réalité ce qui a été décidé quelques années après l'assassinat du leader Martin Luther King, Jr., en 1968<sup>34</sup>. Le système capitaliste vise le profit. Les considérations ethniques ou culturelles y sont souvent reléguées au second plan. La proposition d'élever Fulton au rang de héros national noir n'est qu'une hypothèse lancée par Coombs. En revanche, la réappropriation de son travail oblige la société à reconnaître son génie sans accorder d'importance à son appartenance raciale. Le profit qui découle de la commercialisation de son invention rend inutile le port de masque et inaudible la révélation par Lila Mae de sa négritude (« *negresence* »). Si dans le système capitaliste que décrit *The Intuitionist*, Fulton n'est pas célébré comme un héros national, dans *John Henry Days* (2001) le mythique John Henry est érigé en héros national dont l'effigie sert uniquement à faire du profit. Cette réappropriation réécrit l'histoire et rend problématique la connotation politique du mythe. Dans le contexte d'une société de consommation postmoderne, la figure héroïque de John Henry est commercialisée tandis que l'utilité même de son acte héroïque est remise en question. Le mythe est, pour ainsi dire, dépouillé de sa valeur politique : le mythe devient « une parole dépolitisée » (Barthes 1957, 238).

---

<sup>34</sup> « In 1994, Congress designated the Martin Luther King Jr., Federal Holiday as a national day of service and charged the Corporation for National and Community Service with leading this effort ». Voir : < <http://mlkday.gov/about/serveonkingday.php>>. Consulté le 31 mars 2014.

## **Chapitre 2 : John Henry : un héros inutile ?**

## Introduction

L'Amérique est un continent bâti sur le mythe de la découverte. En 1492, quand Christophe Colomb (1451–1506) atteint les rivages du « Nouveau Monde », les Européens pensaient avoir découvert une nouvelle terre alors que des « Amérindiens » y avaient vécu depuis des générations. Suite à cette supposée découverte, et après les guerres d'Indépendance (1775–1783), les Pères fondateurs ont établi la Constitution (1789) des Etats-Unis d'Amérique réunissant dans une république fédérale des Etats du Sud et du Nord, de l'Est et de l'Ouest, avec des orientations politiques divergentes – la géographie joue un rôle mythologique et littéraire en Amérique<sup>35</sup>. Le peuple américain est constitué d'immigrés ou de descendants d'immigrés : un « melting-pot » ou « salad-bowl » selon le contexte politique ou la doctrine de mystification en vigueur. La Guerre de Sécession (1861–1865) a longtemps secoué les racines du mythe fondateur. Nous pourrions également mentionner, sans rentrer dans les détails : le mythe de l'exceptionnalisme américain, le mythe du peuple choisi incarné par le Destin Manifeste et finalement le plus fascinant de tous : le mythe du Rêve américain, doublé de la fable du « self-made man » (John Meacham 2012).

L'idéologie politique a produit et fabriqué ces différents mythes dont le dictionnaire donne la définition suivante : « Emprunté, par l'intermédiaire du bas latin *mythos*, du grec *muthos*, 'récit, fable'. Récit fabuleux, transmis par les traditions, qui contient en général un sens allégorique. [C'est une] représentation qu'un ensemble d'individus, en fonction de ses croyances, de ses valeurs, se fait d'une période, d'un fait, d'une idée, d'un personnage. [Par exemple]: *Le mythe du progrès* »<sup>36</sup>. Sans réfuter cette définition, dans *Mythologies* (1957) Barthes propose une autre définition de la

---

<sup>35</sup> Dans *Rhizome* (1976), Deleuze et Guattari font à partir de l'ouvrage de Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-rouge* (1971), une présentation sommaire de la géographie américaine : « À l'est, la recherche d'un code propre américain, et aussi d'un recodage avec l'Europe (Henry James, Eliot, Pound, etc.) ; le surcodage esclavagiste au sud, avec sa propre ruine et celle des plantations dans la guerre de Sécession (Faulkner, Caldwell...) ; mais le rôle de l'ouest, comme ligne de fuite, où se conjuguent le voyage, l'hallucination, la folie, l'Indien, l'expérimentation perceptive et mentale, la mouvance des frontières, le rhizome (Ken Kesey et sa 'machine à brouillard' ; la génération de beatnik, etc.) (56).

<sup>36</sup> *Académie française*, 9<sup>ième</sup> édition. < <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mythe> >. Consulté le 11 juillet 2014.

« chose »<sup>37</sup> : « le mythe est une parole », « cette parole est un message. Elle peut donc bien être autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique » (225). Dans la culture populaire, comme dans la littérature américaine, il existe une ballade qui convoque un grand nombre de ces aspects de la « parole mythique » : la ballade de John Henry.

La ballade de John Henry est une chanson populaire qui raconte la victoire d'un homme sur la machine, symbolisant ainsi les récits mythiques du travailleur diligent, du citoyen patriote et de l'Américain orgueilleux. Il faut tout de même distinguer l'homme de la légende (c'est-à-dire le récit fabuleux) qui l'entoure. Selon les historiens, John Henry serait né dans les années 1840 pendant l'esclavage (S. E. Schlosser 2014). Affranchi par la Proclamation d'émancipation de Lincoln en 1862, John Henry aurait été le meilleur employé de Chesapeake & Ohio Railroad jusqu'au jour où il aurait défié la foreuse, inventée à l'époque pour le remplacer. À la hauteur d'une telle figure historique, une légende est fabriquée décrivant un personnage surnaturel : le jour même de sa naissance, John Henry est devenu un géant d'un mètre cinquante, pesant quatre-vingt-dix kilos.

L'héroïsme de John Henry, chanté par la ballade, est repris par beaucoup de romanciers américains, qu'ils soient noirs ou blancs. Ted Olson (2001) en établit l'historicité :

The most influential rendering of the legend by a white author is Roark Bradford's popular novel *John Henry* (1931), which Bradford later recast as a short-lived Broadway musical starring Paul Robeson as John Henry. The most acclaimed interpretation by an African American author is John O. Killens's novel *A Man Ain't Nothing but a Man* (1975). Keith Byerman (*Fingering the Jagged Grain*, 1985) identifies John Henry as a prototype for fictional characters like Doc Craft in James Alan McPherson's short story 'A Solo Song: For Doc,' Raoul Carmier in Ernest J. Gaines's novel *Catherine Carmier* (1964), and Joe Pittman in Gaines's novel *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971). Several African American authors, including Margaret Walker, Sterling A. Brown, and Melvin B. Tolson, have written poems that respond to the John Henry legend. (227)

---

<sup>37</sup> En note de bas de page, Barthes anticipe la critique en expliquant que sa démarche cherche à « définir des choses, non des mots ».

Cette longue liste de travaux sur ou autour du mythique John Henry est loin d'épuiser toutes les références qui reprennent le personnage ou lui font écho. Ainsi, quand Colson Whitehead publie *John Henry Days* (JHD) en 2001, il réécrit, revisite et « signifie » (Gates 1988)<sup>38</sup> sur un grand nombre de ces auteurs que Olson a mentionnés.

La représentation que JHD fait de la ballade de John Henry déconstruit le mythe du progrès et met en doute le discours de légitimation de l'héroïsme du personnage. Les enfants de l'époque contemporaine (les années 1990) ne comprennent pas la mort de John Henry à la fin de la compétition. Ils se posent la question : « Did he win or lose ? » (JHD, 142), puis : « He wins the contest but then what ? » (322), ensuite : « What's a hero without a villain? » (341). La réécriture de la ballade dans JHD analyse le sens que la société américaine contemporaine donne au héros mythique. Le présent du récit correspond au festival organisé le weekend du 12 juin 1996 par la ville de Talcott en Virginie occidentale, où a eu lieu l'exploit de John Henry, pour commémorer son acte héroïque. La narration est non-linéaire et emploie une multitude de personnages (fictifs ou réels) dont les vies reflètent directement ou indirectement l'expérience de John Henry. J. Sutter, un journaliste noir américain, cynique – s'intéressant plus à la nourriture gratuite (« prime rib ») qu'à John Henry (312) – est choisi par un organe de presse électronique (The List) pour assurer la couverture médiatique de l'événement. L'histoire de J., dont le prénom est tronqué, occupe une place centrale dans le récit.

L'énigme et le mystère de son prénom, J., reviennent avec insistance dans la narration. À la fin du roman, un autre protagoniste dont la vie est hantée par l'esprit de John Henry, Pamela Street lui demande : « What's the J. stand for? » (389). Le narrateur omniscient mentionne la réponse de J. sans en divulguer le contenu : « He told her » (*Ibid.*), comme pour garder ce mystère inaccessible aux lecteurs. Le récit a pourtant révélé l'intégralité des lettres qui composent son prénom sans attirer l'attention du lecteur. L'information est donnée entre parenthèses, quand J. fait un commentaire sur la bande animée représentant l'histoire de John Henry qu'il regarde en classe, à l'âge de 9 ans. On peut lire : « (J. wondering from the summit of the Talcott Motor Lodge, who is that little boy down there in the classroom who shares his name, and where did they get

---

<sup>38</sup> L'auteur défend en effet l'idée de rapport critique et de réécriture, par parodie ou pastiche, que les auteurs africains américains entretiennent avec leurs contemporains ou prédécesseurs, qu'ils soient noirs ou blancs.



all that food?) » (138). Cet enchâssement, c'est-à-dire l'inclusion du genre de la bande animée dans le roman, matérialise la technique du dédoublement que JHD met en scène : en plus de porter le même prénom, J. Sutter et John Henry ont des histoires parallèles.

Dans ce qui va suivre, nous tenterons de montrer d'abord comment JHD déconstruit l'idée de progrès, ensuite nous essayerons d'appréhender l'esprit (voire le spectre) de John Henry qui plane sur la vie de tous les personnages du roman, rendant ainsi compte de la hantise du passé littéraire et historique. Enfin, nous considérerons la notion de pluralité, témoin de la politique multiculturelle des Etats-Unis, pour montrer le déclin relatif de l'importance de la race dans la formation identitaire des protagonistes (Pamela Street et J. Sutter). On essayera également de mettre en exergue la mise en crise du récit historique par la stratégie de l'ambiguïté et du cynisme. La vision postmoderne de la construction du sens remet en question l'idée du progrès et par conséquent le statut du réel, présentant John Henry comme un héros *inutile*. Ainsi l'approche postmoderne offrira-t-elle une « délégitimation » du grand récit (ou « métarécit ») du héros : « His fight was foolish » (JHD, 378). Cette étude nous permettra finalement de considérer la dimension raciale qui ne repose pas systématiquement sur une politique de solidarité communautaire.

Le terme « postmoderne » étant problématique et contesté jusque même dans son existence, prenons le temps de donner au préalable la définition du postmodernisme dont nous nous servirons dans notre analyse et comment nous allons l'utiliser. Le début de notre propos a déjà montré la contribution considérable que l'on tire des théories de Lyotard. Sa notion de délégitimation du discours de l'Emancipation et par conséquent du progrès (Lyotard 1979, 7) sera convoquée, tout comme sa théorie de la « dissolution du lien social » (31) qui conduit à « l'atomisation du social » (34), auquel il oppose le modernisme qui était basé sur le modèle de partage, « une société divisée en deux » (24). Il oppose le postmodernisme à l'antagonisme méthodologique du modernisme : « Nous ne suivons pas cette solution de partage », écrit Lyotard (29). Par analogie, on pourra remarquer que l'univers postmoderne que décrit Whitehead n'offre qu'accessoirement la distinction Noir/Blanc et que le racisme devenant plus subtil et moins institutionnalisé, la communauté noire tend à se désagréger, à être atomisée.

Il nous sera également utile de convoquer la critique du postmoderne que formule Fredric Jameson. Dans *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Jameson définit le postmodernisme en tant que théorie qui favorise la crise de l'historicité (« crisis of historicity » [21]). Il écrit :

I have tried to prevent my own account of postmodernism – which stages a series of semiautonomous and relatively independent traits or features – from conflating back into the one uniquely privileged symptom of a loss of historicity, something that by itself could scarcely connote the presence of the Postmodernism in any unerring fashion, as witness peasants, aesthetes, children, liberal economists, or analytic philosophers. But it is hard to discuss postmodernism theory in any general way without having recourse to the matter of historical deafness. (x)

Cette définition met l'accent sur le rapport problématique que la théorie postmoderniste entretient avec l'Histoire, qu'elle n'appréhende qu'à travers le discours qui la construit. À force de remettre en question le statut du réel, nous pourrions finir par perdre le sens de la réalité (historique). La critique de Jameson défend que, dans ces différentes acceptions, en glorifiant le scepticisme, l'ambiguïté et la suspicion (« the Age of indeterminance » [Hassan 1981, 31]), sans présenter aucune forme d'engagement politique clair, le postmodernisme reproduit les systèmes d'inégalité du passé à travers la culture de la société de consommation, au lieu de les combattre. Jameson conclut alors : « Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process » (ix). Ces deux théories divergentes du postmodernisme – la plaidoirie de Lyotard opposée au réquisitoire de Jameson – annoncent les deux pôles qui sous-tendent notre utilisation du concept, mais nous ferons un détour pour consulter les théories de John Barth (1984), Ihab Hassan (1971, 1981), Linda Hutcheon (1981) et Jean Baudrillard (1981), bell hooks (1990) et Cornel West (1993), entre autres.

Dans ce chapitre nous nous appliquerons à montrer comment JHD déconstruit la notion du progrès à la fois sur le plan social et politique. En d'autres termes, le progrès technique ne se remet pas en question, mais le fait que ce dernier ait conduit à une meilleure politique raciale reste discutable. On peut même penser que le progrès technologique se double d'une oppression accrue. Réécrire la légende d'un héros africain américain semble un moment opportun pour considérer le passé et le présent de la

question raciale aux Etats-Unis. Ensuite nous étudierons la construction du personnage de John Henry, qui fait écho à un fantôme aimable et gentil (contrairement à *Beloved* de Morrison, fantôme revenu pour prendre sa revanche). Finalement, le mythique John Henry est célébré par le Service de la Poste nationale : il est consacré héros national. Le statut de héros national pour un Africain Américain nous pousse à reconsidérer la question du multiculturalisme. Dans les versions précédentes de la ballade, en l'occurrence chez Roak Bradford (1931) et John Oliver Killens (1975), John Henry est le héros d'une société multiculturelle. Dans le roman de Whitehead, la notion et le fondement du concept sont remis en question, d'autant plus que certains penseurs africains américains, tels que Cornel West et Daryl B. Harris, estiment que la politique multiculturelle est mise en place à une époque où les minorités ont commencé à dominer la culture populaire américaine.

### **Le progrès déconstruit**

In West Virginia yet. J. just wanted to know if the world had progressed to a point where such a thing was possible. He just wanted to know.

(JHD, 20)

La pensée et l'action des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle sont gouvernées par l'Idée de l'émancipation de l'humanité. Cette Idée s'élabore à la fin du XVIIIe siècle dans la philosophie des Lumières et la Révolution française. Le progrès des sciences, des techniques, des arts et des libertés politiques affranchira l'humanité tout entière de l'ignorance de la pauvreté, de l'inculture, du despotisme et ne fera pas seulement des hommes heureux, mais, notamment grâce à l'École, des citoyens éclairés, maîtres de leur destin. (Lyotard 1988, 123)

Ces deux épigraphes indiquent le prolongement de l'analyse sur l'idée de progrès. La première citation rapporte la question que J. Sutter, le protagoniste de *John Henry Days* (JHD), se pose sur le *progrès* social. Et la deuxième citation, tirée de l'ouvrage de Jean-François Lyotard *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, dresse le tableau des illusions qui ont caractérisé le modernisme fondé sur la confiance et la certitude vis-à-vis de l'idée de

*progrès* en général. Le postmodernisme, marqué par la suspicion, le scepticisme et la critique, va quant à lui déconstruire la notion de progrès. Ces idéaux, comme l'explique Lyotard, sont en déclin dans les sociétés postindustrielles. C'est précisément cet univers de société postindustrielle que décrit JHD, déconstruisant à la fois le progrès social et le progrès technique, contrairement à *The Intuitionist* qui semble offrir une vision favorable de la question du progrès.

La théorie de l'Intuitionnisme présentée par Fulton déconstruit l'épistémologie limitée et raciste des théories de la rationalité basées sur les sens, la perception (l'Empirisme). La vision moderniste, fondée à partir de l'esprit des Lumières, visait le *progrès* (scientifique, technique, technologique et social) par le contrôle et la domination de la nature (et des hommes). Dans *The Intuitionist*, la narration vise à résoudre l'intrigue de l'accident qui trouve son dénouement dans la reconstitution de la boîte noire. Elle obéit à un mode que l'on peut schématiser de la sorte : état initial (l'équilibre avant l'accident), état de transformation (le déséquilibre causé par l'accident) et enfin l'état final (la construction de l'ascenseur parfait [I, 255] ou moment d'équilibre). Ces différents états de transformation correspondent au fameux « schéma quinaire »<sup>39</sup>. Il convient alors de noter, de prime abord, la différence d'approche esthétique entre *The Intuitionist* et *John Henry Days*. Ce dernier ne suit pas un « schéma quinaire » et n'obéit guère à la logique de la trame narrative à intrigue. L'idée de progrès y est par conséquent considérée différemment.

La thématique du progrès apparaît d'abord dans ce roman avec un questionnement sur le principe de civilisation qui représente l'accumulation d'un savoir technique et d'un savoir-faire technologique. Le protagoniste, J. Sutter, « junketeer », arrive dans les villes jumelles d'Hinton et de Talcott pour couvrir l'évènement de la célébration du mythique John Henry. La traduction française du terme « junketeer » donne lieu à diverses opinions. Frédéric Sylvanise explique que le terme « junketeer » est « rendu judicieusement par 'parasite' dans la traduction française » effectuée par Serge Chauvin (in Feith et Raynaud 2015, 93). Au lieu de reprendre le terme « parasite » comme utilisé dans la traduction du roman (*Ballades pour John Henry*), nous préférons garder

---

<sup>39</sup>Algirdas Julien Greimas (1983) propose ces différentes étapes ou états dans la transformation dans la construction du récit.

« journaliste-parasite » car la connotation négative qu'exprime la profession du « junketeer » reste, ainsi, entière. Au sens propre du terme « a junket », selon le dictionnaire Merriam-Webster, est un voyage d'une autorité publique, financé par l'argent public. Comme c'est le cas, par extension, un voyage gratuit d'un agent de presse, financé par son employeur, dans le but de couvrir un évènement. La traduction « parasite » pourrait occulter le métier du journaliste, tandis que l'expression « journaliste-parasite » l'exprime clairement.

Venu de New York et en visite à Talcott, le journaliste-parasite J. remarque : « Except for the railroad tracks across the river he can't see any sign of civilization » (JHD, 151). La remarque de J. peut s'ajouter aux propos de Mr Street, le fondateur du plus grand musée dédié à John Henry à Harlem, New York. Dans ses propos rapportés par sa fille Pamela, il compare Hinton à Talcott :

He said Talcott was nothing like he thought it would be, it was tiny, no real stores but just residents, an unincorporated town. And Hinton was a neat little outpost wedged in between the big river and the mountains. It was like on one side of the mountain people were living scattered all around and then once they got to the other side there was a whole town, so that on the one hand you had nothing and once the mountain was beat you got into civilization. (JHD, 374)

Ici le terme civilisation est couplé avec l'idée de domination de la nature, comme en témoigne la notation suivante : « the mountain was beat ». Elle est assurée par la logique capitaliste du profit : le corporatisme de Hinton (où le mythe de la civilisation règne [« you got into civilization »]) est faussement positivisé par rapport à la vie pastorale des habitants de Talcott (« scattered »).

Le progrès peut ensuite être envisagé sous l'aspect symbolique du train qui marque la modernité. L'innovation du train résulte d'une accumulation de savoir. Dans la dernière partie du roman, par analogie, le narrateur constate : « Progress may be imagined as a railroad line, its right-of-way surveyed through rough plains of trial and error, deep gullies of botched innovation, until the terminus of perfection is reached, the last cross-tie firmed into earth with one final spike » (341). L'accumulation vise ainsi la perfection qui reste pourtant une illusion, car le progrès est sans fin.

Cette accumulation de progrès techniques et d'innovations technologiques produit un effet d'historicité. Mr. Street fait la démonstration de cette évolution en jouant les différentes représentations musicales de la ballade de John Henry selon les époques. Il offre un spectacle musical des différentes versions de la ballade aux rares visiteurs de son musée dédié à John Henry qu'il abrite dans sa propre demeure. Il commence son spectacle en utilisant l'électrophone, puis le gramophone : « He cranked up the Victrola and let the needle etch the songs into the air » (381)<sup>40</sup>. Il continue son spectacle ensuite grâce à la cassette et puis, le disque compact : « An eight-track tape player for the novelty of the gawky machine, more cassette tapes and Cds on their respective playback machines » (*Ibid.*). Le narrateur conclut cette historiographie de la reproduction de l'enregistrement vocal avec la remarque suivante : « The replacement of one form of technology by a superior form was an exhibit in itself » (*Ibid.*). La technologie va aussi franchir la barrière visuelle : le kinéscope va être inventé. Toutes ces mutations techniques et technologiques vont avoir des répercussions sur la condition de vie des personnages.

Dans ce roman, le progrès est finalement envisageable dans sa relation problématique à l'homme. La foreuse (« the Burleigh steam drill ») a été inventée pour gagner du temps et ainsi faire plus de profit dans le travail de l'installation des chemins de fer. La machine devra suppléer l'Homme. L'histoire du mythique John Henry, l'homme qui a rivalisé avec la machine dans les années 1870, est une mise en abyme de l'histoire d'autres personnages du roman qui ont eu un rapport aussi conflictuel avec la machine du système capitaliste. Par exemple, Jacob (devenu Jake), un musicien juif, et son ami Big Danny ont perdu leur emploi suite à l'invention du kinéscope : « Some places got music machines, player pianos that play songs that are already set, and there's no use for a plugger when they got a machine to do it » (JHD, 203). Big Danny déplore cette situation : « We're are just two pluggers and they got a whole system over us », et Jake répond : « This is the twentieth century » (204). La machine fait partie du système et le système est une machine qui menace les personnages dans leur propre individualité. Le combat héroïque de John Henry se déroulant au XIX<sup>e</sup> siècle (à l'époque moderne de la

---

<sup>40</sup> La « Victor Talking Machine company » a été fondée en 1901 et elle a lancé son premier « *Victrola* » en 1906. Voir : < [http://www.recording-history.org/HTML/phono\\_technology5.php](http://www.recording-history.org/HTML/phono_technology5.php) >. Consulté le 23 Mai 2014.

Révolution industrielle) est jugé presque *futile* à l'ère de la société postindustrielle, marquée par la culture postmoderne (Lyotard 1979, 63).

En outre, contrairement au premier roman de Whitehead, *John Henry Days* se caractérise par sa structure complexe et sa narration fragmentée. Comme *The Intuitionist*, le présent du récit de JHD se déroule le temps d'un weekend. Le weekend du 12 juin 1996, le service national de la Poste américaine (USPS) organise un festival de trois jours pour célébrer l'exploit de John Henry : l'occasion de lancer un timbre postal à l'effigie du héros. Le récit est fragmenté en petites histoires sous forme de vignettes. La technique narrative exploite la vignette pour montrer la représentation symbolique de John Henry sur le timbre postal, mais également pour fragmenter l'histoire des personnages en ne proposant qu'une esquisse de leur expérience, la partie qui les met en rapport avec le mythique John Henry.

La fille de Mr. Street, par exemple, Pamela, va assister au festival avant de se décider de confier à Hinton et Talcott le musée de John Henry que son père, décédé, avait constitué durant toute sa vie ; Alphonse Miggs, un collectionneur de timbres, arrive aussi à Hinton pour être témoin du lancement de cette nouvelle série ; tandis que J. Sutter, travaillant pour le magazine *The List*, doit couvrir l'évènement avec quatre autres collègues journalistes, les *Junketeers*.

La série des vignettes (les petites histoires) déploie une temporalité à la fois proleptique et analeptique : « John Henry was an Afro-American, born into slavery and freed by Mr. Lincoln's famous proclamation » (JHD, 66), dit le représentant de l'USPS, Parker Smith, lors de la cérémonie d'ouverture. Pendant que Mr. Smith tient ces propos, Alphonse Miggs le corrige dans ses pensées : « Black people are African Americans now » (64). L'anachronisme de l'usage « Afro-American » au lieu d'« African American » montre le changement politique grâce à l'émancipation progressive des Noirs. À l'époque de l'abolition de l'esclavage (1863), les Noirs aux Etats-Unis étaient appelés « Colored » et puis « Negro »<sup>41</sup>.

Dans son discours, Mr. Smith déclare clairement l'un des objectifs du festival :

---

<sup>41</sup> Dans le chapitre suivant, il sera question des différentes appellations attribuées à ou choisies par la communauté noire dans l'histoire des relations interraciales en Amérique. Et comment ces différents noms participent à la construction de l'identité de l'Africain Américain.

« Part of what we at the Post Office hope to achieve by our issue of the Folk Heroes commemorative is to create awareness of the trials of men like John Henry, to invite Americans to walk in his shoes. That each time they use one of our Folk Heroes stamps, they think about men who died to get us where we are today » (66). En quelque sorte, reprendre cette ballade ou raconter l'histoire d'un héros mythique est l'occasion de renforcer la légitimité du mythe de l'héroïsme, avec la volonté de susciter le désir de s'identifier au héros présenté. L'anachronisme de Mr Smith qu'Alphonse Miggs a cherché à corriger provient ainsi d'une manipulation lexicale : le représentant de l'USPS qui prononce le discours a dû choisir un terme plutôt qu'un autre pour des stratégies politique, susceptibles de lui garantir l'attention et la sympathie de son auditoire. L'adjectif « afro » rappelle une époque de fierté et de solidarité raciale pour les Noirs américains pendant laquelle le mode vestimentaire, la coupe de cheveux et la coiffure constituaient une action politique pour affirmer et assumer ses origines africaines. L'effet que produit cet anachronisme, qui s'appuie sur une manipulation sémantique, confond sciemment histoire et légende, passé et présent. Dans une démarche d'apaisement des relations interraciales, les leaders politiques choisissent un héros dont l'existence même est contestable pour faire de lui le symbole de la diversité qui caractérise la société américaine des années 1990.

Ce rapport au passé correspond à la définition que Hayden White donne au concept d'« archaïsme » dans *Tropics of Discourse* (1978) en l'opposant au primitivisme : « Primitivism seeks to idealize *any group* as yet unbroken to civilizational discipline ; archaism, by contrast, tends toward the idealization of real or legendary *remote ancestors*, either wild or civilized » (170), puis il ajoute : « Archaism produces enabling myths which may serve to inspire pride in group membership [...] or may be used in traditional society to help present a revolution as a revival or reformation rather than as an innovation » (171). Cette définition de l'archaïsme, lié au mythe, favorise l'émergence d'un discours inspirant la fierté communautaire ou nationale. La ballade pour John Henry s'inscrit dans cette logique de création d'un récit mythique pour servir des causes diverses et variées. En plus de l'utilisation politique qu'en font les autorités à travers l'organisation du festival, John Henry est cité comme exemple de masculinité par Mr. Street, le père de Pamela : « Her father had a John Henry fixation. [...] Latches on to



the steeldriver as an ideal of black masculinity in a castrating country » (JHD, 189). Sa fille, quant à elle, considère cet héritage comme un fardeau dont il faut se débarrasser.

Quelle est la pertinence de cette légende dans la réalité contemporaine américaine ? Voici la question qui traverse tout le roman. Comme le discours de Mr. Smith l'a montré, le mythe de John Henry remplit plusieurs fonctions. Car ce mythe n'est pas inventé dans un contexte politique tout à fait neutre. Les Noirs s'y identifiaient pour mieux valoriser leur expérience, tandis que l'institution (L'État et la C&O Railroad) l'utilise maintenant pour glorifier le sacrifice humain consacré à la pose des rails qui relie le pays de l'est à l'ouest. La C&O Railroad et la USPS, deux compagnies du service public, unissent leurs efforts pour organiser ce festival dans le but de servir une cause politique : « Synergy. One mind, one people. If no one got excited about presidential candidates anymore, they certainly came out in droves to support their beloved heroes and artifacts. On stamps » (295). Le slogan « one mind, one people » ironise sur l'illusion de l'unité nationale, véhiculée par une idéologie politique plus que par une véritable cohésion sociale<sup>42</sup>. Le mythe de John Henry s'inscrit dans cette démarche qu'adoptent les hommes politiques qui consiste à susciter l'intérêt de la population en ayant recours à un subterfuge folklorique. Cette vision poussée à l'extrême a des relents de totalitarisme.

Les différentes fonctions politiques du mythe sont soulignées dans l'étude menée par Lyotard dans *La Condition postmoderne* (1979). Analysant la nature et la fonction du savoir narratif, il écrit :

D'abord, ces histoires populaires racontent elles-mêmes ce qu'on peut nommer des formations positives et négatives, c'est-à-dire les succès ou les échecs qui couronnent les tentatives des héros, et ces succès ou ces échecs ou bien donnent leur légitimité à des institutions de la société (fonction des mythes), ou bien représentent des modèles positifs ou négatifs (héros heureux ou malheureux)

---

<sup>42</sup> Ce slogan nous rappelle la devise nationale du Sénégal : « un peuple, un but, une foi ». Au Nigéria, un groupe de chanteurs chrétiens se sont réunis autour du projet « One Movement », œuvrant pour la paix et la stabilité dans leur pays. Le site internet Kifalme, dédié à la promotion du Christianisme, présente ainsi le mouvement : « ONE MOVEMENT, an umbrella under which are Nigerian Christian Music Artists, in partnership with Xclusive To Divinity (X2D) are staying true to this motto by creating the One heart, One Mind, One People project to promote unity and foster peace through music ». < <http://www.kifalme.com/index.php?option=home&category=article&id=108:8:ONE%20-MOVEMENT-HEART-MIND-PEOPLE> >. Consulté le 06 septembre 2014.

d'intégration aux institutions établies (légendes, contes). Ces récits permettent donc d'une part de définir les critères de compétence qui sont ceux de la société où ils se racontent, et de l'autre d'évaluer grâce à ces critères les performances qui s'y accomplissent ou peuvent s'y accomplir. (38–39)

Lyotard explique clairement que la récupération politique des mythes est inévitable. L'enjeu est politique : certains défendent l'idée que John Henry était un être hors norme, doté d'une force bestiale et qu'il était un héros noir, alors que d'autres soutiennent qu'il n'a jamais existé, son exploit est un pur « mythe », inventé de toutes pièces. Relevons aussi dans ce propos de Lyotard que le mythe (le succès ou l'échec d'un héros) légitimise les institutions de la société en racontant une histoire qui les valorise. Le mythe peut se raconter dans les genres établis : la légende, le conte, la fable, etc. Nous y ajoutons cursivement la ballade qui est bien le genre dans lequel le mythe de John Henry est initialement raconté. Selon le dictionnaire, la ballade est un « récit en vers divisé en stances régulières et souvent reproduisant des traditions ou légendes »<sup>43</sup>. Nous tirons de cette définition que le récit d'un personnage légendaire (merveilleux) peut être raconté dans une ballade. Ce rapprochement entre ballade et légende donnera lieu, plus loin, à des citations de quelques strophes tirées de la ballade dans le roman de Whitehead.

Dans JHD, le genre dans lequel se raconte le mythe de l'héroïsme de John Henry est bien la légende. Le texte utilise le mot légende à plusieurs reprises. Par exemple les passages suivants : « veracity of the John Henry legend » (161), « the legend had it this is where John Henry was buried » (376). Le caractère merveilleux ou fantastique de la légende convient au mythe de John Henry, un personnage que le texte présente ainsi : « a black boy born with a hammer in his hand » (JHD, 138). Un personnage « né un marteau à la main » présage un récit fantastique. Mais la portée politique d'un tel récit reste controversée. Dans ce contexte, regardons de plus près la réaction de deux protagonistes noirs vis-à-vis du mythe de l'héroïsme de John Henry.

Le mythe du progrès, l'allégorie que présente le combat de John Henry et la question de l'héritage, changent de signification dans l'expérience des personnages tels

---

<sup>43</sup> Voir « ballade » dans le *Littre*. < <http://www.littre.org/definition/ballade> >. Consulté le 06 septembre 2014.

que J. Sutter et Pamela Street<sup>44</sup>. D'après Pamela, l'audace de John Henry à vouloir rivaliser avec une machine relève de l'absurde. Le narrateur rapporte l'interprétation que Pamela fait de la ballade pour John Henry au style indirect. « [Pamela] said there was another interesting thing about the song. Before it came into ballad form, the men used to sing it as a work song, to keep the rhythm of their strokes » (378). En d'autres termes, selon elle, la chanson ne démontre pas un réel sentiment d'identification ou de célébration d'un héros, mais se rapporte à l'exploitation des travailleurs noirs. Elle en a même trouvé une version peu populaire. Elle note, dans les paroles, un refrain qui confirme son propos : « *This old hammer, killed John Henry, can't kill me, Lord, can't kill me* » (*Ibid.*). Puis le texte continue avec les commentaires de Pamela : « They sang it like a song of resistance. They would't go out like John Henry. But maybe they were condemning him instead of lamenting him. His fight was foolish because the cost was too high » (*Ibid.*). En réalité, du point de vue de Pamela, ces travailleurs noirs chantaient pour noyer leur fatigue au rythme des coups de masse. Le sacrifice que raconte la ballade représente pour eux un acte absurde que des travailleurs aussi ordinaires qu'eux ne trouveront jamais l'audace ou l'arrogance d'imiter. Ils pensent qu'il est ridicule de mourir ainsi : est-ce par lâcheté ou par sens commun ?

S'appuyant sur la marchandisation des corps, le système capitaliste ne permet presque plus l'identification totale à l'héroïsme de John Henry. L'indétermination s'accroît au fur et à mesure du déclin du capitalisme. Durant ce weekend du festival à Talcott, Pamela se rend entièrement compte de l'hyper-commercialisation de l'image du héros mythique : « Pamela can see why they want to buy her father's museum. Appropriately exhibited, the Street archive would fill a couple of these cars. A modest train. The *John Henry Express* » (266). L'idée de faire un train immobile nommé « John Henry Express » est aussi grotesque qu'aberrante. Car, l'express étant un train à grande vitesse qui ne dessert pas certaines gares (les moins importantes), l'ironie postmoderne veut que la victoire sur la foreuse soit célébrée dans une confusion de sens. C'est-à-dire que le « John Henry Express » pourrait être une métaphore de la vitesse et de la rapidité que John Henry a démontrées dans sa course contre la foreuse en 1871. Cependant, en

---

<sup>44</sup> Frédéric Sylvanise (2015) centre son analyse sur la problématique de l'héritage. La nouvelle génération accepte l'héritage du passé tel un fardeau pénible à porter ou bien la rejette.

1996, la foreuse devient inévitable<sup>45</sup>. Dans ce cas, l'expression « John Henry Express » ne renvoie pas à la puissance du personnage, mais plutôt à celle de la machine, symbolisée par le train express, qui d'ailleurs est *immobile*. L'immobilisme du « John Henry Express » signifie l'enfermement du héros dans un train, ainsi réduit en bien consommable. Pamela attribue la futilité des gadgets aux effets de la logique de consommation abusive. La société postindustrielle est une société de consommation. La valeur de ses héros se mesure à leur *consommabilité* ou leur « commensurabilité » (Lyotard).

L'effet du capitalisme tardif sur la réalité de la société postmoderniste devient plus flagrant dans la construction de la réaction de J. Sutter par rapport au mythe de la ballade. Intimement lié à Pamela, J. entretient un rapport problématique au mythe de la ballade. Dans sa construction, le roman établit un parallèle entre l'histoire de John Henry et celle du jeune journaliste noir. La disposition des chapitres du roman permet d'élucider ce parallélisme. Le prologue est consacré à des témoignages sur John Henry, et le second chapitre (« Terminal City ») raconte l'atterrissage de l'avion que J. a pris depuis New York pour arriver à Charleston, avant de se rendre à Talcott, en Virginie occidentale (JHD, 15). En outre, vers la fin du roman, les parallèles deviennent plus saillants. Les deux derniers chapitres sont consacrés respectivement l'un à John Henry et l'autre à J. : « John Henry stood in the work camp with his sledge in his hands » (384) ; « J. Sutter stands in the parking lot of the Talcott Motor Lodge » (387). L'usage du même verbe, se tenir debout « to stand », conjugué au passé pour l'ancien et au présent pour le contemporain, signale la position du combattant : John Henry faisant un pari contre la foreuse et J. contre le plus grand record de *junketeering* établi par Bobby Figgis (110). C'est précisément à travers ce record de *junketeering* que le récit dresse une comparaison entre J. Sutter et John Henry.

Quittant l'aéroport de Charleston pour se rendre à Talcott, J. monte dans le minibus avec Pamela et ses camarades *junketeers* (Dave Brown, le plus âgé d'entre eux, Bobby Figgis, Tiny, Frenchie et One Eye) qui sont venus couvrir le festival. Sachant que J. a fait le pari *futile* de battre le record de Figgis, One Eye se moque de lui : « But J.,

---

<sup>45</sup> La foreuse est un signe du progrès technique. Le « Big Bend Tunnel » fait partie des premières lignes de chemin de fer. Pour toutes les autres lignes construites depuis cette époque, les rails ont été placés grâce à la foreuse. Le travail manuel n'est presque plus requis dans ce secteur.

poor J., I had such high hopes for you » (51), « The great black hope », renchérit Frenchie. One Eye poursuit : « Exactly. I had such high hopes. New York, New York. Wine, women and pop songs. And I find you here » (*Ibid.*). L'humour de ses collègues montre le peu d'importance qu'ils accordent à l'exploit de John Henry qu'ils jugent dérisoire, *inutile*. Ils estiment également le pari de J. insensé. J. lui-même n'accorde guère une grande importance à l'exploit de John Henry, comme le révèle sa question rhétorique : « He wins the contest but then what? » (JHD, 322). Le cynisme de J. et son comportement sont deux éléments qui ne lui permettent pas de s'identifier à John Henry ou de valoriser son héroïsme. Grâce à un discours narrativisé, le récit présente les pensées de J. suite à l'appel de son employeur qui lui donne son ordre de mission : « Lucien set the gig up when J. called and expressed his serious doubts as to whether he could place a story about a fucking stamp » (19). Comme le témoigne l'expression « fucking stamp », J. utilise cet adjectif grossier pour marquer son agacement et le peu de cas qu'il fait de l'histoire de John Henry. La vulgarité de son propos signale l'écart entre le thème du reportage assigné et ses compétences de journaliste. Ses collègues journalistes-parasites témoignent du même sentiment d'irrévérence quant à la portée de l'évènement.

Ces derniers sont d'ailleurs présentés comme des personnages qui obéissent à un principe qui leur est propre : ils suivent leurs « instincts » et sont atypiques. Le narrateur les décrit ainsi : « The intent of the List is to have a reliable group of people on call who don't give a fuck, who want things for free » (137). La Liste est la grosse machine éditoriale qui emploie des journalistes-parasites pour couvrir des évènements de natures différentes. Un rapport d'entente (consensus ou contrat) est établi entre la Liste et ses journalistes-parasites. Ce consensus se fonde manifestement sur un échange amoral. Dans une logique cynique de pure consommation, la Liste déshumanise ses employés afin de mieux les asservir. Sylvie Bauer propose une lecture de ce que représente la Liste dans la trame narrative. Elle identifie un réseau de systèmes dominants et structures totalisantes qui imposent leurs règles aux personnages. Selon Bauer, « l'humain est réduit à néant, soumis à une organisation qui le dépasse et l'efface, au même titre que la foreuse a anéanti John Henry ou que la manche rend *inutile* le musicien qui 'respire' et 'transpire.' De la même manière, la Liste impose son ordre dans l'univers de ces journalistes parasites » (57, je souligne). Bauer évoque à juste titre le pouvoir écrasant de la Liste,

mais cette machine fait plus qu'imposer son ordre. La Liste consomme l'énergie de ses employés jusqu'à leur dernier souffle.

Cette représentation satirique de la logique de la société de consommation est mise en scène dans la parabole du canard. Comme d'habitude, la Liste a envoyé ses journalistes à Talcott, tous frais payés – remboursant même leur consommation de confiserie – pour couvrir l'événement du festival. À leur arrivée à l'hôtel Talcott Motor Lodge réservé par la Liste, précédant les autres, Dave Brown et J. se remémorent leurs dernières retrouvailles et échangent des nouvelles. C'est à ce moment, apprenant que J. essaye de battre le record de *junketeering* de Bobby Figgis (JHD, 30), que Dave Brown lui raconte la parabole du canard que George Plimpton lui avait racontée dans les années 1960. L'histoire commence par une question que George Plimpton pose à Dave Brown : « 'Do you like Peking roast duck?' » (*Ibid.*). Dave Brown raconte à nouveau le récit qu'il a entendu en tant que narrataire :

And he goes off on this detailed story about the history of the dish and the special ovens they use and how in China they used to keep the royal ducks in this nice open area and feed them the best rice and grain. It gives the ducks a special flavor. It's like they're spicing them up before they're even dead. Only they – the ducks that is – think they're the king of the hill. The landed gentry of, what is it, the mallard family, the royalty who get the best food and have the best duck lifestyle. They sneer at the peasant ducks outside the gate. Plimpton's all spitting on me and grabbing for the duck on the table while he's telling me this story. But what they don't know, he says, he's stabbing a cracker in my eye, is that they're no better than the other ducks. They're all going to get eaten. It's just that some ducks get the better rice. (30)

Cette parabole amplifie la remarque du narrateur au moment de l'embarquement de J. à l'aéroport de New York à destination de la Virginie occidentale. Le narrateur note : « Early afternoon in terminal city: most of these people are civilians, off visiting relatives or wherever normal people go, Disneyland. Not executives who will log every transaction on their corporate expense forms, and definitely not junketeers like him » (JHD, 10). À la manière des fermiers chinois, la Liste fait croire à ses employés qu'ils bénéficient d'un traitement de faveur, réservés à des privilégiés. Leur condition excède celle des autres qu'ils appellent avec condescendance « civilians » ou « normal », comme s'ils appartenaient à un régime spécial.

L'illusion de supériorité et l'attitude condescendante avec laquelle le canard royal se comporte envers le canard du paysan renvoient à un épisode du roman qui en est une réécriture. Avec humour, les journalistes-parasites se montrent condescendants envers leur collègue journaliste Broderick Honnicut. Vivant à Hinton, Honnicut exprime son enthousiasme de rencontrer les rares collègues qu'il voit dans sa petite ville. Le narrateur le décrit comme faisant preuve d'un esprit candide lorsqu'il vient se présenter : « Arlene said you were some writers from New York City. My name is Broderick Honnicut. I'm a staff writer for the *Hinton Owl*. Thought I'd come over and say hello » (68). Frenchie réagit en premier ; il se moque de son geste : « 'Staff writer for *Hinton Owl*,' Frenchie considers, raising his eyebrows at his colleagues. 'Well, well. I think I have read your byline ». Par ironie, Tiny renchérit : « You broke the story on the chicken rustling ring, I do believe » (*Ibid.*). Simple d'esprit, ne comprenant pas le mauvais jeu de mots que Tiny fait, Honnicut s'interroge : « Chicken rustling ... ? », puis Tiny feint de se corriger : « The chicken-choking scandal ». Ce passage fait référence à l'accident survenu la veille. J. a failli mourir étouffé, à cause d'un morceau de viande qui lui est resté à travers la gorge. Honnicut a raconté cet épisode dans son journal local, et Frenchie l'a lu. Dans ce contexte, le mot scandale est purement une exagération, mais Honnicut ne s'en aperçoit toujours pas.

Frenchie revient à la charge et transforme l'exagération de Tiny en hyperbole : « Turned out the cover-up went to the highest levels of government. The town barber was implicated, according to a high-level source » (JHD, 68). Tiny maintient l'esprit de dérision : « The alderman got caught with his hand in the cookie jar » (*Ibid.*). À aucun moment Honnicut ne soupçonne qu'il est l'objet de leur dérision. Finalement, le narrateur met un terme à l'envolée de Tiny et de Frenchie par l'intervention de J. qui, plus modéré, se montre légèrement gêné par ses camarades : « No need to mess with this guy, J. thinks. He just came over to be friendly and he gets this. It is going to be a long night if the boys are this cantankerous early on » (*Ibid.*). Satisfaits d'avoir ridiculisé Honnicut et ne tenant rien pour sacré, les journalistes-parasites procéderont à une démystification de John Henry en proposant une interprétation de la ballade qui désacralise le héros.

J. et ses camarades sont revenus à l'hôtel (le Millhouse Inn, tous frais payés par la Liste) pour la dernière fois avant la cérémonie, pour discuter de leurs interprétations du

combat de John Henry contre la machine (352). Leurs préoccupations vont de la musique à la littérature, de l'Histoire aux faits divers, sans laisser de côté la politique ou le sport. Parmi les journalistes-parasites choisis par la Liste, nous retrouvons : Dave Brown, J., Tiny, Frenchie et One Eye. Seul Dave Brown a un nom complet. Tous les autres sont affublés d'un sobriquet. Dave Brown ne possède pas de surnom, car le narrateur l'explique : « Dave Brown – what could you do with Dave Brown? It is inert, the name just lays there, as resistible as his prose. His name does not lend itself to nickname shenanigans, playful permutations » (JHD, 51). Concernant Tiny, le narrateur remarque que son surnom est ironique : « Tiny, of course, is not; he earned his nickname by not being so » (48). Le surnom de Frenchie se justifie par le séjour du personnage dans un pensionnat d'une école française pendant son adolescence : « Frenchie, for his part, retains an accent from his internment at a French boarding school during his adolescence » (*Ibid.*). Son surnom lié ainsi à son accent réduit le personnage à son discours et la perception que les autres peuvent en avoir. Le surnom de One Eye relève, au contraire, de l'évidence : « A black eye-patch conceals his left eye » (51). Finalement, J. n'a pas besoin de surnom car, remarque le narrateur : « His name truncated to a single initial during childhood, does not need a nickname » (52). En définitive, comme leurs sobriquets le soulignent, les journalistes-parasites sont des caricatures puisque leurs identités sont réduites à un trait, aucune profondeur psychologique n'est offerte au lecteur. Ils ne sont en réalité que des discours, ce qui explique qu'ils ne défendent pas de cause politique, mis à part leur propre intérêt (financier). Le texte les décrit comme des opportunistes sans principes ni scrupules. Les préoccupations premières pour les journalistes-parasites sont matérielles : « Their ideals: the holy inviolability of the receipt, two dollars a word, travel expenses » (47). Le roman expose, grâce à un assemblage de vignettes, l'opinion de ces personnages qui sont autant cyniques qu'iconoclastes, et tout aussi matérialistes qu'égoïstes.

Le cinquième et dernier chapitre du roman « Adding Verses » (341-389) fait office de dénouement ou d'épilogue, sans vraiment en être un. Dans leur discussion sur l'inévitabilité du progrès, de la suprématie de la technologie et de l'absurdité du combat de John Henry, les journalistes-parasites, réunis dans leur hôtel, présentent, chacun à son tour, leur avis. Et comme cela se pratique souvent dans la fiction postmoderne, le texte



met en évidence l'effet de dissonance que représentent ces avis contradictoires ; les lectures critiques de ce mythe John Henry se multiplient et se contredisent sans s'exclure les uns les autres.

Le point de vue de Frenchie n'est lisible que si on le considère sous l'angle de l'humour. Selon lui, la mort de John Henry était inéluctable, car nul ne peut échapper à son destin. La fin tragique aurait pu être évitée si, à cette époque, John Henry avait pu lire son horoscope et s'y fier. Il précise :

I respect it, I'm a Sagitarius, have been since the day I was born. What I don't get is, if you read the horoscope and the experts tell you to be careful about financial transactions or look out for those horns. John Henry has a premonition that Big Bend is going to be the death of him. So you avoid Big Bend Tunnel. Meet a guy named Benjamin Tounelle, he's a big guy, you avoid him too. He could have avoided the whole situation if he'd listened to his horoscope. (351)

Il faut noter le jeu de mots : le prénom Benjamin donne le sobriquet Ben ; « Tounelle » a une consonance sensiblement similaire à « Tunnel ». La confusion onomastique entre Big Bend Tunnel et Ben Tounelle contribue à saper le sérieux de John Henry par l'ironie. En d'autres termes, le sérieux de John Henry exprime une vanité mal placée (« hubris » [206, 378]). L'horoscope, le fait de prédire l'avenir – la ballade raconte que John Henry est né avec un marteau dans la main : le jour de sa naissance il a annoncé que sa mort serait causée par le Big Bend Tunnel – met l'accent sur l'absurdité de son combat qui était perdu d'avance. La prédiction de sa mort renforce l'idée de l'*inutilité* de son héroïsme.

Tiny, quant à lui, offre une autre interprétation, aussi ironique que l'hypothèse de Frenchie. Il évoque une explication médicale : « Maybe Johnny's real problem was a congenital heart defect. You know the religious edicts against eating pig – because if you didn't cook it long enough you'd get trichinosis » (350). L'interprétation de Tiny se base sur une comparaison entre les interdits religieux pour bannir un acte sans avoir à l'expliquer et la légende qui donne une explication héroïque à la mort naturelle de John Henry, causée par la maladie : « Johnny knows from childhood Big Bend is going to be the death of him because he has heart trouble » (*Ibid.*). Appeler le héros mythique « Johnny » est une forme de familiarité qui supprime l'impression de distance – c'est le contraire de la technique de distanciation. Ce procédé produit un sentiment de proximité,

constitue une étape vers la démythification. Son propos vise la déconstruction du mythe ; Tiny l'affirme : « Creating a fable to explain something natural but they don't have the science yet » (*Ibid.*). En effet, Tiny croit au progrès comme le démontre l'idée de continuité ou de gradation ascendante : les sociétés primitives créaient des fables pour expliquer des phénomènes naturels parce qu'elles n'avaient pas la science, tandis que la société postmoderne, grâce aux progrès scientifiques, ne croit plus aux fables. Cette croyance au progrès est le soubassement critique qui utilise une parabole religieuse pour faire la satire des autorités politiques qui ont recours à un mythe pour remobiliser la population autour de leur discours de propagande. Tiny va au bout de son raisonnement et clarifie son propos : « Johnny knows from childhood Big Bend is going to be the death of him because he has heart trouble. It runs in the family. High blood pressure – you know black people have higher blood pressure than white people » (JHD, 350). Tiny fait allusion au mythe des maladies génétiques qui donc trouvent leur origine dans les molécules d'ADN (Duana Fullwiley 2007). Nous pouvons ainsi citer la drépanocytose, le paludisme, le diabète, l'hypertension, etc. (C. Baszanger 1998). Mais les généticiens et anthropologues ont montré dans leurs recherches que le mythe des « maladies des Noirs » n'est pas corroboré par les faits, qui démontrent que ces maladies touchent cette population à cause de leurs conditions matérielles précaires ou leur métier. Clairement, la question raciale reste primordialement soutenue par les stéréotypes. Cependant, l'allusion de Tiny intègre la dimension conflictuelle à un moindre degré : comme si la différence raciale ne signifiait presque plus rien ; de ce point de vue, elle indique simplement les différentes maladies susceptibles d'être liées à une race ou à une autre. La réaction de J. le prouve. À cette spéculation, il répond ironiquement en acquiesçant : « Black people and fat people – high blood pressure » (351).

Frenchie et Tiny ont tous deux utilisé l'humour pour démythifier et désacraliser l'histoire de John Henry. Quand l'un se moque de l'orgueil et de la vanité de John Henry, l'autre recycle avec cynisme l'humour racial : John Henry est mort parce qu'étant noir ; il devait souffrir d'une maladie génétique. Dave Brown offre une troisième explication à travers l'anecdote qu'il raconte à ses camarades journalistes-parasites. Il se souvient de sa mère qui, à l'image de John Henry, voulait défier le lave-vaisselle : « She liked putting her hands in the suds and scrubbing. She said it had dignity, you make a mess you should

clean up after yourself » (350). Pour la mère de Dave, c'est une question de principe et de dignité : le travail manuel a ses vertus. De son point de vue, en quelque sorte, la machine déshumanise le travail. Avant ou après un certain âge, l'individu ne devrait pas pouvoir faire son propre linge ou sa propre vaisselle, mais avec l'apparition de la machine, il suffit aux personnes de tous âges d'appuyer sur un bouton et la machine s'occupe du reste. La tâche de « faire la vaisselle » est ainsi dépersonnalisée. Selon Dave, sa mère ne tenait pas à perdre cette valeur de dignité humaine. Le rapprochement entre John Henry, une icône nationale de masculinité et de bravoure et Mrs. Brown, une femme ordinaire, exécutant une tâche ordinaire, contribue à la désacralisation du héros. Le texte déploie avec causticité les ressources de la satire en s'attaquant à la figure légendaire à laquelle s'identifiaient révérencieusement des générations d'Américains, noirs comme blancs.

Contrairement à la ferveur populaire, les journalistes-parasites font preuve d'humour et de dérision à l'égard de John Henry. Dave Brown force le trait et ajoute une différence à la comparaison entre sa mère et John Henry. En effet, il clarifie le contexte social qui a contraint sa mère à céder : « But everyone on the block had one at that point, so what choice did she have? Every magazine, they had an ad for an automatic dishwasher. What was she, the neighborhood fool? Were we a family of fools? So she said, 'you can't fight progress' » (350). Le texte expose l'absurdité de l'héroïsme de John Henry dans ce parallélisme introduit par Dave Brown. À l'image de John Henry, sa mère a voulu se battre contre la machine, s'affirmer face à l'écrasante puissance de celle-ci. L'histoire de Dave Brown est une parabole – un discours ironique dans la mesure où il compare la résistance de sa mère dans son activité domestique à l'héroïsme de John Henry qui s'incarne dans une activité noble. Dave Brown et ses camarades se montrent aussi détendus et distants par rapport à certaines préoccupations parce qu'ils sont assis à côté de la piscine de l'Hôtel Millhouse Inn, qu'ils occupent comme un terrain de jeu. Ils sont libérés de toutes contraintes et obligations de la vie ordinaire, car ils ne sont même pas obligés de rédiger un article après avoir assisté à un événement financé par leur employeur.

Réagissant à l'anecdote racontée par Dave Brown, J., ironiquement, pose la question : « Did she have a race with the dishwasher and keel over after beating Final Rinse? ». Puis il parodie le refrain de la ballade, avec sarcasme : « Rinse cycle's gonna be

the death of me, Lord, Lord, rinse cycle's going to be the death of me » (*Ibid.*). Sur ce ton moqueur et ironique, J. banalise le sérieux dogmatique de John Henry qui manquerait de discernement. J. et Dave opposent l'innocence de John Henry au pragmatisme de Madame Brown car, contrairement à John Henry, la mère de Dave a néanmoins su reconnaître l'essentiel pour l'homme : se battre, résister autant qu'il le faut, mais se résigner aussi quand le combat est perdu. Si, considérant la perspective de Dave Brown à travers la « sagesse » de sa mère, le progrès est inévitable, la témérité de John Henry correspond plutôt à un acte insensé, naïf et absurde.

Ces trois interprétations différentes communiquent la naïveté de l'héroïsme de John Henry. L'anecdote de Dave Brown met l'accent sur la domination totalisatrice qu'impose le système sur le choix des personnages. Sa mère avoue son impuissance face à la « grosse machine » que représente l'industrie de la publicité. Dave Brown note : « Every magazine, they had an ad for an automatic dishwasher » (*Ibid.*). Au même titre que la Liste, la Foreuse, l'Outil (« the Tool ») et le lave-vaisselle sont des symboles du progrès promus par la publicité qui a une influence irrésistible sur la vie des personnages. Au-delà de la question de la publicité dans la société de consommation, le roman représente la problématique de la domination du système comme un trait spécifiquement postmoderne. La mise en scène des interprétations des cinq journalistes-parasites a recours aux techniques de l'écriture postmoderne : l'humour, la dérision et la satire. L'anecdote est ainsi un procédé proprement pertinent pour la mise en œuvre de la critique de la connotation politique du mythe John Henry. La mort d'un travailleur « héroïque » est commémorée pour encourager les autres à s'inspirer de ce sens du sacrifice, tandis que le système responsable de cette fin tragique continue à asservir. Dans JHD, la critique postmoderne, pourrait-on dire, est adressée à ce pouvoir oppressant, asservissant et totalisant qu'exerce le « Système » sur les personnages.

One Eye et Pamela entretiennent respectivement des rapports conflictuels et problématiques vis-à-vis de leurs employeurs respectifs, la Liste et l'Outil. Pamela travaille pour une agence cybernétique nommée l'Outil. Son lancement prévu prochainement, l'Outil doit recruter : « They needed bodies » (JHD, 287). Le vocabulaire utilisé dépersonnalise l'employé. Le besoin ne porte pas sur leur expertise ou qualités propres, mais sur leur présence physique, réduite au seul corps. Pamela personnifie

l'indifférence ou le mépris de l'Outil pour les qualités individuelles : « She had never been on the internet before coming to work there, it did not take her long to familiarize herself » (289). Le travail machinal se réduit à la répétition bornée de la même tâche, ce qui ne requiert aucune qualité particulière. Aux nouveaux recrutés, un jeune responsable explique le travail à accomplir : « Your job, he told the new hires, is ontology. With millions of websites out there, a newbie will need a reliable source to tip them on where to go. Where they can find things that might interest them, discount diaper retailers or aluminum pliers » (*Ibid.*). Autrement dit : « The ontologists classify websites into root categories such as Entertainment, News, and Health, categories recognizable to many from the real world, and write descriptions of no more than thirty-five stars » (JHD, 287)<sup>46</sup>. Cette entreprise informatique est une banque de données qui apporte un service efficace aux consommateurs utilisateurs d'Internet.

L'Outil place ses employés dans une condition de précarité qui les fragilise. Pamela est engagée à mi-temps : « She was a temporary » (287). Une fois que le système s'autonomise et s'automatise, la moitié du personnel sera renvoyée : « It will cut the ontologists' workday in half, he said. They will need half as many ontologists once the database is web-friendly. The Tool » (288). L'Outil place également ses employés dans ce qu'elle appelle la Boîte (« the Box »). La Boîte peut signifier l'entreprise, mais elle peut signifier aussi l'isolement ou l'aliénation : « No one talked in the Box. If you wanted to borrow your neighbor's stapler, you sent them an email and waited. They sent you back an email in the positive or negative » (288–289). Cette mesure paraît une exagération, mais l'Outil empêche systématiquement la communication directe et frontale entre ses employés, ce qui instaure un sentiment d'étrangeté et de méfiance, et maximise leur efficacité. Nul n'est apostrophé par son nom, tout le monde dans la Boîte vit dans l'anonymat : « In this system, by design perhaps, there was little eye contact, and the rest of the team was almost as anonymous as the people whose web pages they wrote up. Who knew what those people looked like out there » (289). L'anonymat des employés fait d'eux « des automates » et l'absence de communication directe entre eux conduit à « la dissolution du lien social » (Lyotard 1979, 31). Dans la phase déclinante du

---

<sup>46</sup> Sur l'ontologie et le postmodernisme ou l'ontologie du postmodernisme, voir Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987), surtout son second chapitre : « Some Ontologies of Fiction » (26–40).

capitalisme dans la société postindustrielle, à culture postmoderne, le mot d'ordre est : « Soyez opératoires, c'est-à-dire commensurables, ou disparaissent », écrit Lyotard (8). Les mutations techniques et technologiques tendent souvent à effacer l'individualité et à dépersonnaliser le travailleur en rendant le travail automatique. Cette réalité conduit à la théorie de la déshumanisation à l'ère postmoderne. L'humain est définitivement remplacé par la machine.

One Eye travaille pour la Liste qui pratique une politique quelque peu similaire à celle de l'Outil. Le roman décrit One Eye en permanence en train de chercher à supprimer son nom de la base de données de la Liste. Sa description renvoie à un personnage qui affiche tous les symptômes du paranoïaque. Convaincu que quelqu'un manipule les *junketeers*, il se méfie de la Liste. C'est-à-dire, pendant des mois, il croit que la Liste qui l'emploie le manipule en l'envoyant à tous ces événements. Et sa première hypothèse est que c'est un consortium qui tire les ficelles : « I've been thinking about it for months. At first I thought it was a consortium » (JHD, 125). Le narrateur indique l'évolution de cette pensée paranoïaque : « When One Eye abandoned the idea of a consortium on the grounds that the List possessed an aesthetic purity and a malicious logic that could never be achieved by committee » (*Ibid.*). Ensuite, il soupçonne d'abord le patron de la Liste et son associée : « One Eye decided that the likely suspects were Lucien Joyce Associates and Patricia Klein Public Relations [PKR] », avant de se rétracter : « 'It's not PKR,' One Eye says, leaning forward in a posture that might have been described as earnest if one did not know him » (*Ibid.*). Ce jeu de description donne forme à la représentation de la paranoïa, pour ensuite la remettre en cause. La paranoïa, comme le soupçon, fait partie des caractères essentiels de la fiction postmoderne.

Dans son article « Postmodernism and Literature » (2003), Barry Lewis désigne la paranoïa parmi les techniques les plus notables du roman postmoderne :

Paranoia, or the threat of total engulfment by somebody else's system, is keenly felt by many of the dramatis personae of postmodernist fiction. Postmodernist writing reflects paranoid anxieties in many different ways, including: the disruptive fixity of being circumscribed to any one

particular place or identity, the conviction that society is conspiring against the individual, and the multiplication of self-made plots to counter the scheming of others. (129–130)<sup>47</sup>

Dans le cas de la représentation du personnage de One Eye, il s'agit de la dernière situation décrite par Lewis. Défendant la thèse du complot et de la manipulation par une entité à l'intérieur de la Liste, One Eye s'invente un scénario pour déjouer leur manège, en tentant de supprimer discrètement son nom de la Liste.

Parmi les cinq *junketeers* présents à l'évènement, J. est celui à qui One Eye demande de l'aide pour supprimer son nom de la Liste. Le roman décrit cette scène en créant l'atmosphère d'une mission d'espionnage que les personnages doivent accomplir au risque de leur vie. Le soir, chacun rejoint sa chambre : « One Eye motions him to his room. J. glances back down the walkway to where Pamela had been sitting, but she's disappeared » (JHD, 124). Tout l'énoncé, et particulièrement le dernier mot contribuent à accentuer le sentiment de mystère. One Eye spéculé sur l'identité de la personne qui tire les ficelles et confie à J. : « I'm serious. I know who controls it. It's Lucien » (*Ibid.*). Son interlocuteur ne partage pas son enthousiasme et ne croit pas à la pertinence de retirer son nom de la Liste : « It is talk to kill time. No one really cares. Do people wonder how television, VCRs and computers work, or do they care merely that they work, that they are good, that good folk in lab coats have fashioned devices to round our misshapen hours » (JHD, 125). En d'autres termes, J. accepte sa condition ; c'est-à-dire que, à l'exemple de John Henry, il sait que la Liste, qui lui offre l'opportunité de travailler, le conduira à sa perte, mais il ne fait rien pour fuir ce « destin ».

Même si, officiellement, John Henry n'a pas vécu longtemps en esclavage et que J. est né dans les années 1960 et n'a jamais connu l'esclavage, la hantise de la mort et la question du sacrifice restent pertinentes pour tous les deux. La machine du système a écrasé John Henry. Devant le poster à l'image de John Henry, la gérante de l'hôtel à Talcott, Josie, observe avec cynisme la *futilité* de son combat : « The flashing sparks and sweat, John Henry's heaving black body. Look at it now. It's Amtrak, its CXS Transportation hauling crap from coast to coast. That's what he has to fight back saying ten times a day. It's just Amtrak » (34). Le travail est rendu presque vain par

---

<sup>47</sup> Voici les caractéristiques qu'énumère Lewis : « pastiche, fragmentation, looseness of association, paranoia, vicious circles » (126–131).

l'exploitation purement mercantile à laquelle l'a réduit la compagnie ferroviaire Amtrak. Quant à J., il accepte les termes du contrat sans se plaindre : « The List keeps them working and that is the important thing » (*Ibid.*). Contrairement à John Henry et J. Sutter, One Eye, lui, se montre tenace et tente timidement de défier l'autorité de son employeur.

Le thème de la mort traverse tout le roman. J. est souvent décrit comme hanté par la peur de mourir dans le Sud. L'histoire du Sud renvoie le Noir à une réalité traumatisante : sa présence en Amérique est liée à l'esclavage et, plus tard, à la ségrégation. Les récits mythiques disent les origines. Dans *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), Jürgen Habermas souligne que « le mythe de l'origine décrit l'ambivalence de toute émergence : la frayeur que l'on ressent à se voir déraciné et le soulagement que l'on éprouve à avoir réussi à fuir » (130). « Le mythe de l'origine » réside, pour le Noir américain, dans la conscience historique de la situation de l'esclavage. Cette assimilation est abusive dans la mesure où nombreux étaient les Africains qui servaient dans les propriétés de maîtres blancs vivant dans l'est ou le nord. Dans l'échange entre J. et son chauffeur de taxi, Arnie, qui l'amène de l'aéroport à son hôtel, ce dernier tente de « faire la conversation » avec J. : « When I heard your name, I thought, Sutter huh? Sounds like a Southern name » (JHD, 21). Né dans le Sud, noir, Arnie croit à ce mythe de l'origine. J., lui, a grandi dans le Nord, à New York. Avec contrariété, il répond : « Maybe my ancestors were owned down here at some point » (*Ibid.*). Arnie s'étonne de la réponse surprenante de J. : « 'Maybe ...?' Arnie meets J.'s eyes in the rearview mirror and chuckles. 'That's funny. You're funny' » (*Ibid.*). La lecture de ce dialogue pousse à penser que J. n'a aucune conscience historique, mais la référence de son nom est bien plus complexe qu'il n'apparaît. Il peut exister des maîtres d'esclaves dans le Sud avec le nom Sutter, mais dans l'histoire de la Ruée vers l'or, un certain John Sutter a joué un rôle important. Né à Kandern, Baden (dans l'actuelle Allemagne) en 1803 et citoyen suisse, Johann Augustus Sutter, devenu John Augustus Sutter, a émigré en Amérique, à Missouri dans les années 1830, à l'époque où les questions de frontière préoccupaient le Nouveau Monde (Albert L. Hurtado 2008, 24). John Sutter ne revendiquait aucune identité nationale marquée : il avait été considéré comme un étranger en Suisse, qu'il allait quitter pour le Missouri où il vécut sur la Frontière, entre les Indiens et les Américains ; puis il s'installe, en 1838, dans la



Californie mexicaine où il a successivement fait allégeance au gouvernement mexicain en prenant la nationalité mexicaine, ensuite aux rebelles (« *Californios* Mexicains ») et finalement aux Américains quand les « patriotes » ont gagné la conquête californienne<sup>48</sup>.

Ce qui rend la figure historique de John Sutte intéressante par rapport au personnage de J. Sutter dans JHD est la question de la frontière : Sutter n'est pas uniquement un patronyme originaire seulement du Sud. Les pérégrinations de John A. Sutter ne l'ont jamais conduit vers le Sud. Son histoire englobe des récits de vol de chevaux, d'escroquerie et violence envers les Indiens, mais pas de ventes ou d'achats d'esclaves. En effet, opposé à ce portrait criminel, John A. Sutter était considéré comme un des initiateurs du mouvement de la Ruée vers l'Ouest, membre fondateur de la Californie (« un comté lui doit son nom »<sup>49</sup>) et un vaillant guerrier. À propos du mystère et de la contradiction qui entoure John A. Sutter, Hurtado écrit dans l'abstract de son article (2008) : « After 1848 his contributions to the American settlement and conquest of California (suitably sanitized and mythologized) made him a pioneer hero who had shown filibusters what might be done in Latin America with a small army and a lot of swagger » (19). Nous retenons de cette citation le caractère mythique d'une partie de la vie de John A. Sutter pour son apport dans la conquête de l'Ouest. Il y a donc un mythe qui accompagne le nom Sutter. Dans JHD, Sutter est assimilé à un nom venant du Sud, selon Arnie, mais son origine pourrait être ailleurs. Sylvanise (2012) fait le rapprochement entre l'origine sudiste du nom Sutter et le changement de nom qu'effectue Malcom X pour « effacer toute trace du passé esclavagiste », avant de remarquer : « Cette manière de dire que tout Africain-Américain descend d'esclaves fait passer J. pour quelqu'un qui tourne de toute évidence le dos à l'Histoire » (8). De toute évidence, l'étonnement d'Arnie ramène J. à ce passé esclavagiste qu'il veut fuir. Cependant, à vrai dire, J. ne tourne pas le dos à l'histoire ; il n'ignore en rien l'héritage problématique des relations interraciales. Un passage du texte le montre bien : quand One Eye sollicite sa collaboration pour supprimer discrètement son nom de la Liste, J. se montre conscient de la persistance du racisme. Leur conversation se déroule comme suit :

---

<sup>48</sup> Hurtado (2008) raconte que John Sutter a été flibustier « filibuster », c'est-à-dire un pirate qui faisait la conquête d'un territoire pour ses intérêts personnels (22, 46).

<sup>49</sup> « Sutter County ». < <https://www.co.sutter.ca.us/> >. Consulté le 06 juin 2015.

'First, we break into Lawrence's room'

'What?'

'To see if he has the List. We'll hit his copy, and then we'll hit Lucien's.' (JHD, 127)

Comme souvent, sur un ton hyperbolique, J. exprime le fond de sa pensée :

'I'll be in jail and you'll get off scot-free,' J. says, backing away. 'White people can get away with that, not black people. Not down here. We get caught, if they don't string me up, I'll get railroaded for sassing the judge or something. You're laughing but I'm not joking. I'll be laying asphalt with the work gang.' (*Ibid.*)

Ce passage le démontre bien : J. réactualise la question du lynchage des Noirs dans le Sud et les crimes ignobles du racisme institutionnalisé. One Eye répond à cette tirade : « 'This isn't Mississippi in the fifties, J.' ». Mais ce dernier persiste : « It's always Mississippi in the fifties. Go ahead' » (JHD, 127). Une telle affirmation nie toute évolution notable dans les relations interraciales et réaffirme la conviction du protagoniste de la continuité du racisme dans le Sud.

Néanmoins, J. a bénéficié, à Hinton, dans le Sud, d'un accueil cordial. Il y exerce son métier sans contrainte liée à sa couleur de peau, loge dans le même hôtel que ses collègues journalistes blancs et emprunte le même moyen de transport qu'eux. Le racisme institutionnalisé, comme aux temps des lois Jim Crow, tend à disparaître. J. n'est jamais décrit comme faisant face à une forme de racisme caractérisée par la violence physique. Il est pourtant victime d'un racisme plus subtil. Dans l'extravagance de la cérémonie, avant la représentation de la compétition nommée « Genuine Steel-Driving Exhibition » qui sera donnée par les acteurs Matt Hendricks vs Tony Leslie, un comédien de rue fait son spectacle. Il propose aux passants d'interpréter le rôle de John Henry : « 'John Henry!' Rolls the voice across the field. 'I'm looking for John Henry! Are you out there?' » (315). Le comédien tombe sur J. par hasard et lui demande de se prêter au jeu. Il s'adresse à lui en l'appelant « fiston » : « 'Where are you from, son' » (317). Tandis qu'il ne s'adressait pas de la même manière au joueur précédent, un jeune blanc aux cheveux roux qu'il nommait Red : « Listen here, Red », « Just hit the target, Red » (316). L'acteur s'adresse au personnage blanc en utilisant un semblant de prénom, qui est par ailleurs un

nom de famille, même s'il ne s'agit que d'un jeu de mot sur la couleur de ses cheveux<sup>50</sup>. Quand il demande à J. quel métier il exerce dans la vie, ce dernier lui répond : écrivain. Le comédien commente : « 'College boy, huh? Well, we don't discriminate here. Why don't you take your shot. Wait a minute, hold it like this. It ain't a bunch of daisies. Hold it like you want to drive steel, son' » (317). Le spectacle du comédien se nourrit d'humour, et il a recours à un style familier ; le comédien pourrait donc employer les termes de « garçon » et de « fiston » pour asseoir la liberté de ton qui lui permet, par la plaisanterie, de piquer l'orgueil du joueur et de susciter ainsi son envie de gagner. D'un autre côté, les termes de « garçon » et de « fiston » étaient employés, surtout dans le Sud, pour marquer l'infériorité des Noirs vis-à-vis de leurs interlocuteurs blancs<sup>51</sup>. J. saisit d'ailleurs cette forme de racisme subtil car, face à ce défi qu'il est prêt à relever, il se sent cerné par les Blancs : « He feels like he felt at dinner last night, all the crackers around him watching his troubles » (317). Le terme « crackers », utilisé de façon péjorative pour désigner les Blancs répond à « nigger ». La tension raciale latente pourrait, à tout moment, se révéler plus explicitement. Bien que le récit présente ici clairement la conscience politique du protagoniste par rapport à la question raciale, sa réaction à ce système est étrange. J. Sutter peut être qualifié d'observateur cynique qui ne démontre que rarement un engagement politique pour une cause donnée.

Le désir de One Eye de sortir de la Liste nous permet de percevoir cet aspect. La tentative de One Eye de retirer son nom de la Liste symbolise une défiance qui est susceptible de gêner le bon fonctionnement du système. J. doute de l'utilité de sa tentative : « You could always not go. No one's forcing you to go to these things » (126). One Eye répond qu'il cherche à le faire pour une raison symbolique : « It's not about willpower. It's beyond willpower. Deleting your name has a symbolic power that will sustain my decision » (*Ibid.*). Ainsi, la défiance de One Eye est furtive et discrète. Son absence de la Liste représenterait non un refus ostensible, mais plutôt une présence

---

<sup>50</sup> Selon le Swyrich Corporation qui a instauré en 1971 le « Hall of Names » pour fournir un service particulier dans le domaine des recherches sur l'histoire des noms de famille, le patronyme « Red » proviendrait de l'ancien anglais « Read », donnant maintenant le mot « Red » qui signifie « rouge ». Il semble que « Red » a été un surnom désignant quelqu'un de roux, avant de devenir un nom de famille même pour certains qui n'ont pas cette particularité physique. < <https://www.houseofnames.com/Red-history?A=54323-292> >. Consulté le 05 janvier 2015.

<sup>51</sup> Voir entre autres: Richard Wright, *Black Boy* (1946), Oliver Killens, *A Man Ain't Nothing But a Man* (1996).

fictive. Tant que Lawrence et Lucien ne remarquent pas son absence, ils continueront de croire que One Eye figure parmi leurs destinataires. En d'autres termes, il serait un employé fantôme. Nous distinguons ici une différence entre présence effective (ou réelle) et présence virtuelle. Dans *Spectres de Marx* (1993), Jacques Derrida soutient que c'est vraisemblablement dans cette différence que se joue « l'effet de spectralité » : « [I]l faut peut-être se demander si l'effet de spectralité ne consiste pas à déjouer cette opposition, voire cette dialectique, entre la présence effective et son autre » (72). L'opposition entre présence effective et présence virtuelle ne s'applique pas uniquement au personnage de One Eye. L'esprit de John Henry hante l'expérience de chacun des personnages. Le narrateur note : « The first ghost any child of the region hears of is John Henry. Each time a train leaves the Talcott station and rushes into Big Bend Tunnel, the engineer blows the whistle for old John Henry, poor John Henry » (JHD, 107). Le roman joue sur l'effet de spectralité du héros mythique pour mettre en scène la hantise historique et littéraire.

La hantise du passé suppose un événement historique accompli par une personne ayant vraiment existé, mais nous remarquons que dans le roman de Whitehead, John Henry est plutôt une légende. La légende, nous le savons bien, n'est pas un récit considéré comme valable dans les livres d'Histoire. Le littéraire récupère alors sous forme de hantise ce rejet des historiens pour en faire un objet propre à la fiction. JHD, se situant à l'époque postmoderne, met en scène un héros qui ressemble plus à un anti-héros ou un héros *inutile*, qu'à un personnage extraordinaire auquel les autres s'identifient. Dans JHD, le héros mythique est traité sous la forme d'un spectre qui hante la vie des personnages, sans vraiment que cette hantise ne soit celle d'un esprit rancunier ou maléfique. Dans le chapitre qui suit, nous tâcherons à mettre en exergue l'intertextualité grâce à l'analyse de la double hantise pour saisir la réécriture par Whitehead de *John Henry* (1931) de Roark Bradford et du roman de Killens, *A Man Ain't Nothing But a Man* (1992). Cette analyse nous permettra de montrer l'originalité du roman de Whitehead.

## Héroïsme du fantôme ou simulacre du héros

Dans les tout derniers chapitres de JHD, la collaboration entre le groupe de pop « Fire Drill and the Orderly Fashion » et l'auteur postmoderne Godfrey Frank, produit une chanson dont les paroles sont projetées sur le mur sur lequel est peint le visage de Lénine (1870–1924). Ces mots sont mis en exergue dans le texte :

Roland Barthes got hit by a truck

That's a signifier you can't duck

Life's an open text

From cradle to death

(JHD, 337)

Ce passage est un jeu de mots autour de l'œuvre et la mort de Roland Barthes, survenue suite à un accident de la circulation. Durant toute sa carrière de critique, Barthes a étudié le signe (le rapport signifiant/signifié), phénomène qui, ironie du sort, ne le préserve pas de la mort, selon les paroles de la chanson. La rime dans les deux premiers vers, « truck » et « duck », raconte un événement tragique tout en faisant des calembours : l'ironie de cette phrase est que malgré son érudition de sémiologue<sup>52</sup>, Barthes n'a pas pu éviter le signifiant « camion » qui a conduit à sa disparition. La voix passive dans le premier vers fait que le complément d'agent (« truck ») devient le sujet ; dans le second vers, la passivité de Barthes (sujet passif du premier vers) le montre incapable d'un mouvement même lent mais efficace qui aurait pu lui sauver la vie. Puis, les deux autres vers renchérissent en opposant l'activité et l'ouverte inhérentes à la vie et l'inertie et la fin que provoque la mort (il n'y a plus de signes !). Ce jeu cynique, développé à partir de la théorie du signe, marque une préoccupation particulière que les auteurs postmodernes entretiennent avec la lettre, considérée comme la dernière unité du discours<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Sémiologie : science qui étudierait la vie des signes au sein de la vie sociale.

<sup>53</sup> Le structuralisme de Barthes l'a annoncé dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, eds. Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, 1977) 10. Derrida étudiera le statut de la vérité en reprenant la notion de valeur développée par Saussure. Voir Jacques Derrida, « La mythologie blanche » in *Marges de la philosophie* (Paris : Éditions de Minuit, 1972) 259. Un an plus tôt, Lyotard s'intéresse à la question du rapport entre discours et réalité dans *Discours, Figure* (Paris : Klincksieck, 1971) 77.

Le principal compositeur de ces paroles mises en exergue ci-haut, Godfrey Frank, a connu un grand succès suite à la publication de son ouvrage *A Chiropodist in Pangea*, que le narrateur décrit en ces termes : « a fifteen-hundred-page grimoire of mysterious content that would debut in a few days on the *New York Times* best-seller list » (JHD, 324). Cet ouvrage, apprécié par les lecteurs et salué par la critique, suscite des lectures différentes. Certains discutent du genre : « There was some question as to whether it would be categorized as fiction or nonfiction » (*Ibid.*) ; tandis que d'autres débattent de ses thématiques : « The lapsed Catholic said, 'It's about the environment' », « the socially liberal but fiscally conservative said, 'It's a philosophical treatise in the form of a prose poem' » (*Ibid.*), « the smiling politely said, 'It's a postmodern retelling of the Midas story – you know, capitalism' » (235). En un mot, les interprétations se superposent et se valent. La dissémination du sens et l'indétermination de l'interprétation de ce roman fictif participent de la mise en scène de la fiction postmoderniste à l'œuvre dans JHD. Le roman fait une mise en abyme ironique de la technique déconstructionniste. Comme le note Habermas, « le travail de déconstruction ne cesse de faire croître l'éboule des interprétations qu'il s'efforce de déblayer afin de mettre à découvert les fondements ensevelis » (Habermas 1985, 216). Nous souscrivons entièrement à « l'accroissement » des interprétations, mais nous ne pouvons pas vraiment affirmer que dans JHD nous arrivons à dévoiler un quelconque fondement enseveli. Nous allons plutôt dans le sens de Derrida selon qui le travail de déconstruction repose sur ce que l'auteur appelle la *différance*. La différence derridienne trouve sa racine dans le verbe « différer » qui signifie en concomitance temporisation et espacement, deux valeurs apparemment différentes : « Différer [dans le sens de temporisation] c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement [du sens] » (Derrida 1972, 8). Il poursuit sa définition : « L'autre sens de différer [espacement], c'est le plus commun et le plus identifiable : ne pas être identique, être autre, discernable, etc. » (*Ibid.*). Le roman fictif de Frank déploie ces deux valeurs de la différence, car chaque interprétation de *A Chiropodist in Pangea* utilise une « médiation temporelle et temporisatrice d'un détour » pour repousser les limites de l'interprétation.

La technique narrative qui consiste à analyser un roman imaginaire, *A Chiropodist in Pangea*, dans un roman publié, JHD, souligne la question du sens et rend par conséquent problématique l'interprétation de certains passages de ce dernier. Le texte multiplie les voix dissonantes pour résister à la clôture du sens. Une voix fait l'éloge du roman imaginaire en mettant l'accent sur l'originalité historique : « The prodigal son said, 'I read how the second person voice hasn't been used this effectively since the mid-eighties » (JHD, 326), une autre voix loue le génie de l'auteur : « The analyst said, 'And Joycean in its use of language' » (327). Les expressions dans ce passage « since the mid-eighties », « Joycean in its use of language »<sup>54</sup> et « postfeminist » renvoient également à des méthodes d'analyse littéraire : la première hypothèse pourrait être assimilée à la critique historique (prenant l'histoire littéraire comme le contexte qui permet de comprendre le texte) ; la deuxième se rapproche de la critique formaliste, en donnant la primauté à l'analyse du discours et l'utilisation joycienne du langage ; et la dernière souligne clairement la critique post-féministe. Ces différentes lectures se superposent pour créer un effet de temporisation dans l'interprétation du sens, mais nous notons également un effet d'espace quand il s'agit de proposer une interprétation qui va directement contester celle d'un autre locuteur : « The Jew for Jesus<sup>55</sup> uttered, 'I thought it was nonfiction' », un propos immédiatement réfuté : « The postfeminist countered, 'It's a nonfiction novel' » (326). La contradiction dans les termes « nonfiction » et « nonfiction novel » marque de façon ironique le jeu de la critique littéraire capable de défendre deux interprétations contradictoires, selon le cadre théorique adopté, bien que faisant référence au même texte. La différance derridienne sert ici de toile de fond, mais elle doit être considérée uniquement comme approche pour analyser des textes littéraires. La satire que l'effet de différance déployée dans ce passage met à l'épreuve le critique du roman imaginaire et symbolise la multiplication, par temporisation et espace, des

---

<sup>54</sup> Renvoyer le lecteur au style de Joyce suppose une confiance accordée au lecteur idéal qui ne pourrait ne pas avoir lu Joyce. Nous pourrions croire que l'auteur fait ici un clin d'œil à la réception de son premier roman, *The Intuitionist*. Dès sa publication, les critiques l'ont automatiquement comparé à Ellison, Heller et Morrison pour le faire connaître au public. « The freshest racial allegory since Ralph Ellison's *Invisible Man* and Toni Morrison's *The Bluest Eye* », écrivait Walter Kirn, dans le *Time*, des propos réimprimés sur la couverture du roman.

<sup>55</sup> L'expression « the Jew for Jesus » est paradoxale, car le Juif est par définition ou par confession contre le message messianique de Jésus Christ. Le non-sens de cette expression contribue à la cacophonie que nous relevons dans ces différentes interprétations contradictoires.

interprétations du mythe de John Henry. Chaque chapitre de JHD offre une interprétation du sens du mythe selon l'expérience particulière du personnage mis en scène.

La collaboration entre le groupe de pop et l'écrivain a eu lieu au moment où le groupe était au bord de la dissolution. Légitimé par son succès fulgurant, Frank, « the man of the hour » (327), est venu à leur secours : « Until the band was saved by Geoffrey Frank » (331). De cette collaboration naît la vidéo du clip projeté sur le dessin de Lénine lors de la promotion du livre de Frank qui se vend conjointement avec l'album CD de la musique de « Fire Drill and the Orderly Fashion ». Les paroles de la chanson sont projetées sur le mur : « J. couldn't hear the words, but when Godfrey Frank got to the chorus a tech man flicked a switch and the words were projected on the face of Lenin, that old Russkie hustler, which had been painted on the far wall of the stage » (327). Ce bref passage témoigne du mélange des genres ou des média propre à la culture populaire – la fiction de Frank, la musique et la fresque – que l'on constate dans le roman. Les figures historiques, Lénine comme John Henry, deviennent des icônes de cette culture. Mais ces figures historiques ou mythiques fonctionnent avec des signifiants vides ; chaque personnage se construit librement son John Henry, comme si la subjectivité prend le dessus sur la réalité historique.

Au niveau même de la construction de personnages, nous notons la confusion dans JHD entre personnages réels et personnages fictifs ; la frontière entre réalité et fiction est poreuse. En plus de Roland Barthes, d'autres noms de personnages historiques sont mentionnés dans le texte : Frantz Fanon (189), Bob Rafelson (330), Toussaint-L'Ouverture et Paul Robeson (227), Roark Bradford, auteur d'un roman (1931) et d'une pièce de théâtre (1939) sur John Henry<sup>56</sup>.

La question de l'intertextualité, même si ce n'est pas un phénomène tout à fait nouveau, intéresse beaucoup les critiques postmodernes. Les paroles de la chanson de Frank, « Roland Barthes got hit by a truck / That's a signifier you can't duck / Life's an open text / from cradle to death » (JHD, 337), invitent le lecteur à considérer essentiellement trois choses. D'abord la métaphore du monde-livre (lire le monde comme on lirait un livre) ; ensuite considérer l'intertextualité comme inéluctable ; mais plus particulièrement donner au texte (et non au contexte) toute l'attention qu'il mérite.

---

<sup>56</sup> Steven C. Tracy les a édités *John Henry: Novel and Play* (2008).



Sachant qu'en 1968, dans son fameux texte « la mort de l'auteur », Barthes soutient que : « le texte est un tissu de citations » (Barthes 1984), alors lire la vie et/ou un texte revient à les percevoir comme un palimpseste. En d'autres termes, la réécriture est de mise.

Ce postulat théorique a été repris par le critique et romancier américain John Barth dans son essai « The Literature of Exhaustion » (1984). Barth réfute l'illusion de l'originalité de l'auteur pour le romancier postmoderne. Il donne l'exemple de l'histoire de Quixote pour illustrer sa thèse de l'avènement de la littérature de l'épuisement. Il cite « Pierre Menard, Author of Quixote » de Jorge Louis Borges (1939). Barth écrit à propos du héros Pierre Menard et de son histoire : « an utterly sophisticated turn-of-the-century French symbolist », « by an astounding effort of imagination, [Borges] produces – not copies or imitates, but composes – several chapters of Cervantes's novel » (69). Ce que Barth décrit ici Umberto Eco l'appelle « an art not systematic but additive and compositive » (Eco 1986, 83). Cette pratique renvoie à la réécriture par les contemporains de quelques motifs ou thèmes déjà traités par leurs prédécesseurs.

Dans *The Signifying Monkey* (1989) Gates considère le *signifying* l'équivalent dans la tradition africaine américaine de l'intertextualité (xxvi). Il établit deux catégories de signification : « Literary signification, then, is similar to parody and pastiche, wherein parody corresponds to what I am calling motivated Signification while pastiche would correspond roughly to unmotivated Signification » (xxvii). L'un est explicite, tandis que l'autre est implicite. Gates va plus loin – il fait un rapprochement entre le dieu de la mythologie africaine *Esu* ou *Esu-Elegbara* et le dieu de la mythologie occidentale *Hermes* : « Esu's most direct Western kinsman is Hermes » (8). Selon le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Hermès, fils de Zeus et de Maia, est le rusé ambassadeur de l'Olympe que les Grecs vénéraient comme inventeur de l'alphabet (Joël Schmidt 1965, 152–153). Le rapprochement entre Hermès et Esu permet à Gates de souligner la qualité commune à ces deux divinités de messenger et d'interprète pour substantiver leur nom : « Just as Hermes' role as messenger and interpreter for the gods lent him his name readily to *hermeneutics*, our word for the study of methodological principles of interpretation of a text, so too is it appropriate for the literary critic to name the methodological principles of black texts Esu-'tufunaalo, literally 'one who unravels the knots of Esu' » (Gates 1989, 9). Le rôle de messenger et d'interprète ne se limite pas

uniquement au travail du critique, mais l'artiste (romancier ou poète) peut jouer également ce rôle. Plus loin dans son analyse, Gates écrit :

The metaphor of a double-voiced Esu-Elegbara corresponds to the double-voiced nature of the Signifyin (g) utterance. When one text Signifies upon another text, by tropological revision or repetition and difference, the double-voiced utterance allows us to chart discrete formal relationships in Afro-American literary history. Signifyin (g), then, is a metaphor for textual revision. (88)

La question de la réécriture (Barth), de la citation (Barthes) ou du signifying (Gates) est centrale. Le narrateur de JHD mentionne directement le nom de Roark Bradford pour marquer la différence entre les deux représentations que les deux auteurs ont faites du mythe que véhicule la ballade. Le passage qui cite textuellement le roman et la pièce de théâtre de Roark Bradford sur John Henry se trouve dans la deuxième partie de JHD, intitulée « Motor Lodge Nocturne ». À travers ce titre, Whitehead « signifie sur » Bradford. Bradford présente John Henry travaillant le coton et mourant par orgueil, tandis que Whitehead le montre travaillant pour le Chesapeake Railroad et sa mort survient suite à une victoire sur la foreuse. Bradford offre une narration linéaire qui débute avec la naissance de John Henry et se termine par sa mort. Dès le début, John Henry accomplit un exploit :

So with John Henry toting and the other niggers rolling, and everybody conjining and singing, the *Big Jim White* loaded on ten thousand bales of cotton that day and dragged it every bit down the river. 'Biggest load of cotton we ever dragged,' said the mate. 'Cotton-rollinest niggers I ever drive,' said the driver. 'Cause dey learnt how to conjine from John Henry, dat conjinin' fool.' (Bradford 1931, 61)

Au delà du terme « fool » qui est polysémique, nous retenons l'impressionnante force brute de John Henry qui se dégage d'une telle représentation. Le récit peint le portrait d'un John Henry cupide, arrogant et infidèle, qui ne cherche qu'à assouvir son appétit sexuel. Le John Henry de Bradford correspond plus à un stéréotype qu'au portrait d'un héros dont on chante les louanges. Dans le roman de Bradford, John Henry et sa compagne Julie Anne sont des personnages aux mœurs légères : « A man is a man and

John Henry was six feet tall, but Julie Anne quit him for a nigger named Sam who wasn't half the man John Henry was » (113). La vie frivole de Julie Anne convient au caractère léger qu'affiche John Henry : « 'A woman,' said John Henry, 'is a heap er fun, but she kin be a heap er bother, too. So I'm a man which don't grieve after no woman when she's gone 'cause hit's more whar she comed f'm' » (113). Une telle représentation négative, renforcée par le fait que John Henry est limité au travail du coton, rappelle le stéréotype du noir infidèle et sans scrupule, hypersexué. Dans cette perspective, la relation entre John Henry et Julie Anne, basée sur une consommation purement sexuelle, n'entraîne aucune romance. La romance serait précisément impropre comme genre pour représenter leur expérience, car elle pourrait susciter chez le lecteur un effet d'identification ou de sympathie.

Dans son étude de la tradition de John Henry, apparue dans *The (Underground) Railroad in African American Literature* (2004), Darcy A. Zabel trouve le portrait que Bradford fait de John Henry raciste et péjoratif. Elle estime que le choix que Bradford opère pour limiter John Henry au travail de la plantation au lieu du réseau ferroviaire révèle une manipulation idéologique :

Thus, from the end of the Civil War and up through World War I, while the white brotherhoods were not able to keep black men out of railroad service, Bradford and other white writers use their literary and artistic representations to depict black men as too animalistic and too brutish to control or participate in anything technological. (85)

Darcy n'est pas la seule à trouver la représentation de Bradford raciste. Bien avant elle, un romancier africain américain, John Oliver Killens a apporté une réponse artistique à cette forme de représentation négative. Dans *A Man Ain't Nothin' but a Man: The Adventures of John Henry* (1975), le héros mythique, né après l'Émancipation (Killens 3), est destiné à perpétuer une tradition familiale. Killens présente John Henry depuis sa naissance jusqu'au jour de sa mort héroïque. Dans le chapitre « Childhood », Killens écrit :

Now and then John Henry would feel his mother's anxious eyes staring at him, as he himself sat there by the fire listening to his father with all the attention his ears could muster, his mouth wide

open, his soft eyes glowing with the dream of the day he would grow up and work on the railroad with a ten-pound hammer whupping that steel on down, great God A'mighty, and finish the job on the railroad that his daddy had begun. (6)

Voici une première transformation notable : le John Henry de Killens évolue dans un cadre familial particulièrement investi par la présence paternelle. Puis, à l'âge de 17 ans, John Henry dit calmement à ses parents : « 'I'm going out to make my way in the world. I'm sick and tired of picking the white man's cotton' » (Killens 9). Clairement, Killens réécrit et conteste la représentation de Bradford, en permettant à John Henry d'être un personnage vertueux et inspiré par un sentiment de fierté. Ces traits de caractère, la vertu et la fierté, conditionnent le choix du métier du personnage. Travailler le coton signifie pour John Henry perpétuer la tradition esclavagiste du Sud, demeurer sous l'autorité du maître blanc, tandis que travailler pour le chemin de fer lui procure une mobilité et un sentiment de liberté.

Dans le roman de Killens, le narrateur raconte les contraintes auxquelles le père de John Henry devait faire face suite à son mariage. La vie de couple, comme le lui explique Oncle Buddy, a obligé son père à mettre fin à sa vie d'aventurier et employé des chemins de fer pour épouser la tranquillité de la vie de ramasseur de coton auprès de sa femme : « [Mr. Buddy] was like an uncle to John Henry. A friend of the family he had worked on the railroad years and years with John Henry's daddy before John Henry's mama recruited his daddy for cotton-picking and marrying and bringing up John Henry » (33). L'hypothèse de l'emprisonnement que signifie le mariage ou le sentiment de perte de liberté pour le personnage masculin se réactualise. L'assemblée réunie dans une taverne pour célébrer la première victoire de John Henry sur le champion blanc Big Ben Lawson exprime son étonnement de voir John Henry affecté par l'absence de Polly Anne. Un personnage explique l'exploit que John Henry vient d'accomplir en dominant le champion blanc : « Lawson is the champeen steel driver in this camp. He holds the record » (82). Cependant, John Henry est préoccupé par ses problèmes amoureux. Malgré l'ambiance festive, John Henry s'éloigne et affiche son chagrin causé par l'absence de Polly Anne. La représentation de Killens contredit encore une fois celle de Bradford. La fidélité de John Henry envers Polly Anne étonne les autres : « One of the bullies told him, 'Man, with all these here pretty womenfolks 'round this place, you setting over here

worrying 'bout one in some other place. A steel-driving man is always on the move. He can't afford to be no one-woman man' » (Killens 88). Mais John Henry, amusé par l'ignorance de son interlocuteur, lui répond en reprenant les paroles de la chanson :

*You got to see your mama every night  
Or you can't see your mama at all.*

La conjonction de coordination « or » est utilisée pour relier et opposer deux possibilités : un choix s'impose dans cette situation. John Henry a décidé de rester fidèle à Polly Anne ; néanmoins, il a choisi de travailler pour le chemin de fer pour profiter de la mobilité et de la liberté qu'il offre. Polly Anne suit son mari de ville en ville, d'un camp de base à un autre. Cependant, elle veut fonder un foyer donc elle demande à John Henry de s'installer définitivement dans une ville de son choix pour pouvoir créer un cadre familial propice pour élever des enfants : « 'John Henry, how come you can't set still long at a time? You scared of something?' » (Killens 103). John Henry a peur de l'immobilisme, mais il souhaite surtout profiter pleinement de la Proclamation d'Émancipation ; il l'affirme dans sa réponse à Polly Anne : « 'Can't you understand? I'm free! Both of us free! I don't have to work for no one boss man of cap'n no more all my life. I can move around. Go anywhere I wanna go. We can see this old world together side by side and hand in hand' » (103–104). John Henry est donc en quête de liberté absolue : se libérer de l'asservissement de la plantation mais également des contraintes du sentiment amoureux.

En effet, dans la version de Killens le prénom de la compagne de John Henry est bien Polly Anne, alors que dans celle de Bradford il s'agit de Julie Anne. Le roman de Whitehead faisant une réécriture de ces versions utilise alternativement Julie Ann et Polly Ann (sans le 'e' final) selon la version à laquelle son texte fait allusion. Nous alléguons que ce changement implique une transformation dans le rôle attribué au personnage. Dans le roman de Bradford, John Henry fait le tour des bars et salles de jeu pour s'amuser et multiplier ses conquêtes féminines. Arrivé à New Orleans, il rencontre son double féminin qui se présente à lui : « 'You's six foot tall,' said Julie Anne, 'and you's gitin' around, ain't you ?' [...] « 'I's six foot tall, too. And I got blue gums and gray eyes' » (Bradford 74). Ils viennent tous deux de la même région, « de Black River country »

(*Ibid.*), et ont beaucoup de choses en commun jusque même dans leur frivolité. En un mot, ils sont faits l'un pour l'autre. Dans le texte de Whitehead, sans donner un contexte clairement défini, ni décrire en profondeur la psychologie des personnages, le narrateur réécrit ce passage en soulignant la romance entre John Henry et sa compagne : « Romance as well as action between the thick blue covers. Transplanted to the colorful world of Louisiana river life, John Henry's big test here is his relationship with Julie Ann. It is love at first sight and they have much in common. 'I's six feet tall, too,' she purrs, 'and I got blue gums and gray eyes » (JHD, 226-227). Ce passage combine paraphrase et citation du discours de Julie Anne de Bradford déjà cité ci-dessus. Au niveau de l'orthographe, le narrateur corrige ou cite exactement le texte de Bradford : « Ann », « feet » et « Louisiana » au lieu d'« Anne », « foot » et « New Orleans » dans l'original. Ces modifications, propres à la réécriture, investissent l'aspect discursif de l'hypertexte pour critiquer la manière dont le roman de Bradford retranscrit le langage des personnages noirs. La correction du pluriel de « pieds », comparé au maintien de l'argot, « 'I's' », tourne en dérision l'accent noir, presque illisible, opposé à celui du narrateur de Bradford, qui s'exprime différemment. En effet, le narrateur écrit : « When John Henry started getting around in New Orleans he went out and got himself all dressed up » (Bradford 74). À côté du langage clair du narrateur, le type de discours attribué à Julie Anne est en dialecte : « '[John Henry] comed to de city and he got dressed up, and he seed poor Julie Anne, Lawd, Lawd, den he seed poor Julie Anne » (*Ibid.*). La prononciation accentuée de « comed » et « seed », par exemple, paraît exagérée et déforme les mots au point d'affecter la lisibilité du texte alors qu'il s'agit du dialecte africain américain (« AAVE »). Le lecteur doit lire lentement les dialogues pour distinguer les mots et déchiffrer le dialecte au risque de ne pas saisir pleinement ce qui est dit.

Cette transcription de l'accent noir est soulignée d'ailleurs par le narrateur de JHD qui recompose, commente, critique cette utilisation du dialecte dans le texte de Bradford et en parodie la transcription : « It is ambiguous whether it is John Henry's romantic woes or the steam winch's affront to his prowess that causes him to call for a race with the machine, such is de 'nigmatic 'fect of Bradford's prose. At any rate, he croaks in the middle » (Whitehead 227). L'énigme évoquée va au-delà des vraies raisons

de la course conduisant à la mort de John Henry : grâce à l'expression, « de 'nigmatic 'fect », nous notons une imitation du dialecte ou un clin d'œil à son utilisation dans le roman de Bradford. Le narrateur passe de la référence au roman à la pièce de théâtre pour mettre en perspective la critique qu'il adresse à l'écriture de Bradford. Dans un chapitre où le narrateur omniscient décrit une scène dans laquelle l'acteur noir américain Paul Robeson se trouve dans sa loge d'un théâtre de Broadway, le narrateur développe sa critique du style bradfordien. Le chapitre débute ainsi : « Look, there's Paul Robeson on Broadway, in his dressing room backstage at the 44th Street Theatre, winter of 1940 » (JHD, 226). Cette description donne à voir au lecteur une scène qu'il ne peut qu'imaginer, car le cadre et la situation qui la composent ne sont pas clairement précisés. S'agit-il d'une affiche que le narrateur commente, ou d'une photographie dans un journal ? Quel est ce personnage dont le regard ou point de vue permet cette description ? Nous n'avons pas de réponse à ces questions. Quoi qu'il en soit, le texte livre Paul Robeson à son lecteur sans aucune médiation. Il est présenté dans JHD comme une célébrité de la vie réelle, qui traverse une période de baisse de popularité à cause de son nouveau rôle au théâtre : le John Henry de Bradford. Le spectacle est un échec total : « He is John Henry. For one more performance, anyway, because they've closed the show. Everybody hates it. Word is it's a real stinker. And word is getting around. They had a short run in Philly a couple of weeks ago, and the critics hated it. Normal people, too » (*Ibid.*). Le narrateur juge qu'une seule personne est responsable de ce fiasco, c'est l'auteur de la pièce : « Blame, point the finger: The scrivener responsible is one Roak Bradford, who adapted the musical from his 1931 novel. A best-seller, that » (*Ibid.*). Le narrateur attribue l'échec de la *performance* de Paul Robeson aux défauts ou limites du texte à interpréter. L'échec de Robeson est opposé au succès flamboyant de Bradford. Ceci suppose que la qualité littéraire du roman n'est pas à la hauteur de sa réussite en librairie, due par ailleurs à la réception enthousiaste des critiques de Bradford qui ont fait l'éloge de l'auteur et de sa connaissance de la culture des Noirs américains.

Le narrateur de JHD donne à imaginer à son lecteur une personne dans une librairie tenant entre les mains le roman de Bradford et lisant la biographie de l'auteur : « Standing there deliberating in the bookstore, one look at the author bio and they knew they were in good hands » (*Ibid.*). En quelque sorte, il se noue entre auteur et lecteur un

pacte de confiance ; cependant, la brièveté du regard nécessaire pour accorder sa confiance et signer ce pacte souligne le caractère illusoire de cette relation. Cette remarque ironise également sur le rapport entre l'auteur et son lecteur établi grâce au texte. Celui-ci bénéficie de la médiation du critique dont l'avis apparaît généralement dans la préface ou au quatrième de couverture du roman. En effet, le critique garantit au lecteur de Bradford une rencontre avec un auteur expert de la question raciale<sup>57</sup>. Le narrateur cite un passage d'un critique que son lecteur imaginaire découvre dans le paratexte du roman de Bradford :

'Roark Bradford is amply qualified to write about the Negro,' it reads. 'He had a Negro for a nurse and Negroes for playmates when he was growing up. He has seen them at work in the fields, in the levee camps, and on the river. He knows them in their homes, in church, at their picnics and their funerals.' Very impressive credentials indeed. Especially that bit about the picnics. He might as well have a Ph.D. in Negroes. His mastery of the Negro idiom is quite startling. The reader is invited along as big bad John Henry swaggers through a series of picaresque adventures, such as picking cotton ('Hold yo' fingers a little bent and let yo' hands pass by de bolls. Efn they's nigger blood in yo' de cotton will stick an follow. '), loading cotton on to a steamship ('You's a cotton-rollin' man on the Big Jim White, so wrassle dat cotton down. Hit's cotton and you's a nigger. So wrassle hit down, son!'), and rousting hogs ('Line up, you bullies, and make yo' shoulders bare! 'Cause when I h'ists dese hogs outn de pen, you gonter think hit's rainin' hogs on yo' weary back.'). The pages, they turn themselves. (JHD, 226)

Ce passage mélange deux sources pour la citation : le roman de Bradford et le texte du critique de Bradford. Du premier nous retenons l'exagération de l'accent noir, et du second nous relevons le commentaire élogieux pour la connaissance prodigieuse que

---

<sup>57</sup> Nous pensons ici à la dédicace de William Faulkner pour sa nourrice noire, dans son roman, *Go Down, Moses* (1942) : « To Mammy, Caroline Barr, Mississippi [1840–1940], who was born in slavery and who gave to my family a fidelity without stint or calculation of recompense and to my childhood an immeasurable devotion and love (2). Ces mots donnent l'illusion que Faulkner a grandi sous le regard d'une deuxième mère noire, ce qui pourrait impliquer qu'il avait une bonne connaissance de la culture noire américaine. Critiquant cette idée « farfelue », dans *Faulkner, Mississippi* (1996), Édouard Glissant exprime son désaccord : « Émotion et sincérité du dédiant (et observation que sous le nom de la dédicace il n'a pas inscrit : Oxford, ou n'importe quelle autre localisation envisageable, par exemple l'endroit où Caroline Barr est née, mais un nom qui résume tout pour lui, Mississippi), quand même ce 'dévouement' nous agace, comme nous ont agacés tant de livres inspirés de telles situations, ainsi le *Youma* du Louisianais Lafcadio Hearn, qui a pour cadre la Martinique : une servante noire (une nourrice, une *da*), sauve au prix de sa vie un petit enfant blanc en le tenant dans ses bras pendant qu'elle maintient sous ses pieds nus un serpent venimeux qui la mord sauvagement » (114).



l'auteur blanc a du monde noir. Le narrateur ironise en revanche sur ce prétendu savoir dans la mesure où la facilité avec laquelle les pages se tournent toutes seules contraste avec la pénibilité de déchiffrer le dialecte des Noirs. Nous distinguons cette nécessité de « déchiffrer » l'écriture dans le texte de Bradford, que le narrateur de JHD souligne, du besoin de « démêler » les différentes voix qui composent le texte de Whitehead. Comme il l'explique dans « La mort de l'auteur » (1984), Barthes nous dirait que « dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* » (68). D'où le couple auteur-critique dans la référence au texte de Bradford, car le critique fait découvrir l'auteur au lecteur à travers une présentation biographique, ce qui permet de débloquent le code caché et d'expliquer le texte (*Ibid.*).

En outre, le dialecte noir, parfois difficilement déchiffrable pour les non-initiés, a une valeur créatrice dans la tradition littéraire américaine. Dans *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992), Toni Morrison observe que, avoir utilisé le personnage noir comme marqueur imaginaire d'une différence de réalité ontologique entre Blancs et Noirs, les auteurs blancs ont également fait de ce personnage un indice pour la différence de classe, de sexualité, de race, en un mot : l'altérité :

A second topic in need of critical attention is the way an Africanist idiom is used to establish difference or, in a latter period, to signal modernity. We need to explicate the ways in which specific themes, fears, forms of consciousness, and class relationships are embedded in the use of Africanist idiom: how the dialogue of black characters is construed as an alien, estranging dialect made deliberately unintelligible by spellings contrived to defamiliarize it; how Africanist language practices are employed to evoke the tension between speech and speechlessness; how it is used to establish a cognitive world split between speech and text. (52)

L'utilisation du personnage noir favorise l'économie du récit et permet à l'auteur de mettre en place une construction symétrique de la blancheur et de la noirceur, impliquant une pensée binaire dans leur condition et mode de vie. Dans JHD, nous remarquons que la critique de l'exagération du dialecte noir utilisée dans le roman de Bradford s'accompagne d'une réécriture de l'expression idiomatique du Noir, surtout dans le Sud. Prenant un point de départ dans le présent du récit, nous pouvons faire référence au dialogue entre J. et Arnie, son chauffeur de taxi, pour faire état de cette transformation

discursive. Lors de leur rencontre, le narrateur rapporte les excuses d'Arnie à J. au discours indirect : « Arnie apologizes again for being late to pick up J. at the airport » (JHD, 18). L'absence de rupture énonciative inclut l'énoncé d'Arnie dans l'énonciation du narrateur, ce qui ne permet pas de distinguer les niveaux de langue. Mais, quelques lignes plus loin, le narrateur note d'autres propos d'Arnie dans un style direct : « 'Do you mind if I take the back roads?' Arnie asks. He gestures at the lane ahead, the congealing traffic. 'They close it up to one lane a couple of miles ahead. For construction. It might take the same time, but it won't take longer' » (*Ibid.*). L'orthographe dans cette citation est sensiblement identique à celle que l'auteur accorde au narrateur du roman. Arnie, enfant du Sud, simple conducteur de taxi aux revenus modestes, parle comme J., journaliste et venant de New York.

Néanmoins, le dialogue entre un habitant noir de Hinton et un écrivain/auteur noir venu d'une autre région donne lieu à une représentation du dialecte noir du Sud légèrement différente. Guy Johnson, professeur d'université à Chapel Hill, en Caroline du Nord, ne sachant pas comment se rendre à son hôtel, demande le chemin à Al, qui traîne avec ses amis dans la gare. Nous remarquons dans la narration de cet épisode une distinction de classe, de race et de niveaux de langage. Citons le passage en question dans son intégralité pour ne pas déformer la plus fine couche de ce millefeuille discursif :

He was the boy from the city. As Al helped him with his bags and led him down Third Avenue to the hotel, he asked Guy what kind of business he had in town. 'I'm looking into the legend of John Henry,' he responded, thinking in a moment of self-importance that this might impress the man, for his little work would help spread the names of Hinton and Talcott and their importance to an American legend. Al looked at him with a queer expression. He muttered, 'Funny line of work,' bid the bags jump in his palms, and they did not speak again until they arrived at the establishment, when Guy offered to pay him for his trouble. Al shook his head. 'Sure you want to stay here?' the man asked. 'They other places you might want —'. Guy cut him off, thanked him and was promptly refused a room by the proprietor of McCreery's, who informed him that he was not in the habit of giving rooms to niggers. (156)

Aucun des deux ne s'exprime dans un dialecte illisible. Al s'exprime bien évidemment dans un langage courant et familier, mais l'expression idiomatique qu'il utilise n'est pas très éloignée de l'anglais standard. Sa phrase, « they other places you might want »,

pourrait être corrigée pour dire : « There are other places ... ». Mais elle reste parfaitement compréhensible, sans beaucoup d'effort de la part du lecteur. L'auteur corrige donc le discours déformé et la syntaxe défectueuse attribués aux personnages noirs de Bradford. En effet, John Henry bredouille pour répondre à son capitaine qui articule parfaitement bien : « Look at that steam winch,' [the captain] said. 'That thing does our rolling. We hook a cable to a bale and one man pulls a lever. That's the way we roll our cotton now, so I guess I can't hire you' » (Bradford 136) ; « ' 'Scuse me for laughin', Cap'm', [John Henry] said, 'but dat tawk do sound funny.' [...] 'So th'ow down another stage for me, so I kin git some action. I'll roll more cotton on de *Big Jim White* den you kin wid dat steam winch, 'cause I'm John Henry' » (*Ibid.*). En lisant ce passage, nous imaginons le mal que tout lecteur se donne pour distinguer chaque mot et ne pas le confondre avec un autre. Et imaginez encore la frustration du public qui va au théâtre écouter Paul Robeson marmonner un texte fidèle au dialecte de John Henry. Dans l'orthographe, le mot « 'Scuse me' » est proche de l'expression, « de 'nigmatic 'fect », que le narrateur de JHD imite dans son texte pour critiquer la déformation du dialecte noir dans le roman de Bradford.

Le genre théâtral évoqué par le narrateur de JHD nous dirige vers une piste qui va capter pleinement notre attention. En 1940, la pièce de Bradford, interprétée par le comédien africain américain Paul Robeson à Broadway, est une comédie musicale qui met en jeu deux caractéristiques essentielles : la performance théâtrale et la chanson. La version de Bradford (roman et pièce de théâtre) et celle de Killens mettent en scène, à plusieurs reprises, John Henry chantant une chanson au lieu de s'exprimer par un discours prosaïquement direct. Chez Bradford, par exemple, nous lisons fréquemment : « She sings] » (156), parlant de Old Aunt Dinah, la tante de John Henry. Également, nous lisons : « [Singing catchline of the song] » (*Ibid.*), à propos de John Henry, puis, « [He suddenly realizes the song is being sung about himself.] » (Bradford 157). La représentation de Killens intègre la dimension romantique qui facilite l'identification à l'acte héroïque de John Henry et le sacrifice romantique de Polly Anne, après la mort de son mari. Bradford a choisi le genre de la tragédie et Killens, avec ses personnages idylliques, se rapproche de la tragi-comédie. Whitehead « signifie sur » cette double représentation – à la fois celle de Bradford et celle de Killens – pour ironiser sur le genre

de la romance et mettre en scène l'aléatoire de la représentation et de l'interprétation. Adoptant la posture satirique, le commentaire du narrateur de JHD critique le sérieux (Killens) et le stéréotype (Bradford) qui caractérisent le personnage John Henry. Bradford présente un hédoniste orgueilleux auquel Killens répond en décrivant un héros tragique. Whitehead, quant à lui, revisite ces différentes versions soulignant aussi la plasticité et la malléabilité du personnage.

Dans le roman de Killens, John Henry chante, comme dans les comédies musicales, quand il quitte la plantation dans laquelle il est né pour aller travailler pour le chemin de fer : « He began to sing his favourite song » (16) ; voyageant seul, il chante pour chasser l'ennui de la solitude : « And he began to sing to keep himself some company » (Killens 25) ; pour montrer son bonheur, il chante : « He sang a couple of verses with [Polly Anne] in his arms and stopped and let her down and held her close to him, and started to laugh and both of them stood there in each other's arms laughing away » (104). Ces différentes chansons sont utilisées comme indicateur de l'humeur du moment dans l'expérience du personnage. Son état d'esprit est ainsi exprimé par le contenu de la chanson qu'il chante ou qu'un autre personnage lui chante. Chanter devient donc un moyen de communication aussi efficace que le discours direct. La chanson exprime potentiellement le caractère jovial du personnage. La théâtralité de son rôle – l'aspect comédie musicale – met en relief le jeu de la dialectique présence/absence, apparition/disparition et simulation/réalité. Le texte de Killens, contrairement à celui de Bradford, qui n'en fait aucune mention, évoque répétitivement le terme « fantôme » sans toutefois représenter la spectralité dans le récit.

Dans un premier temps, un blanc, inconnu dans la petite ville où vivait alors John Henry, est venu demander qu'on le conduise à ce dernier. Il rencontre John Henry accompagné par l'ami de son père Mr. Buddy. Sans le savoir, il leur pose la question : « Y'all boys know where I can find John Henry? » (Killens 94). Le narrateur décrit la réaction de John Henry, offensé visiblement par le terme « boys » : « John Henry looked him front and back as if he was looking for a ghost. 'What boys you talking about? I don't see no boys 'round here' » (94). Ensuite, le terme « fantôme » apparaît encore lors de sa première compétition de forage (« drill ») contre le champion blanc Robin Flannigan. À une étape de la compétition dans laquelle Flannigan a l'avantage, le

narrateur rapporte les propos d'un personnage dans le public : « The niggers done give up the ghost!, a grinning white man shouted » (116). Dans cette occurrence, le fantôme signifie simplement la mort, comme ce sera également le cas au moment de l'agonie : « He turned his face away from Polly Anne and laid down his hammer, as a quick quiver shook his great body for one split second. And quietly he gave up the ghost » (174), rapporte le narrateur. Finalement, dans une autre occurrence, le texte place John Henry dans une quête d'immortalité à travers sa détermination et son ambition de marquer l'histoire de son empreinte. Quand il tente de convaincre son épouse de le suivre pour sa dernière mission, il argumente :

‘And furthermore, I be building a railroad through that mountain,’ he whispered softly, tasting the flavor of the words and their excitement which somehow she could not share with him. ‘Great God A’mighty! Polly Anne, when I’m swinging that hammer and building them railroads I feel like I’m leaving part of me clean across this country. Like a mighty monument. When I’m dead and my soul is laid to rest. I’ll still be living on in that Big Ben Tunnel! That’s how come the Good Master gived me so much more strength than he gived most other mens. The Good Master always have his purpose and he always help them what help theyselves.’ (103)

Dans ce passage, comme dans tout le roman de Killens, le fantôme n'est jamais envisagé comme un jeu d'apparition et de disparition : le fantôme de John Henry est comparé à un monument. Le héros laisse sa marque sur le territoire.

En revanche, c'est le texte de Whitehead qui dramatise l'effet de la spectralité de l'esprit de John Henry. Dans JHD, la question du fantôme est au cœur de la représentation. L'esprit de John Henry traverse, voire hante tous les chapitres du roman, sans vraiment s'exposer à la manière d'un fantôme qui apparaît et disparaît. Chaque chapitre met en relief le lien que chaque personnage, à travers son expérience, peut entretenir avec le mythique John Henry. Par exemple, un chanteur noir américain, James Moses, essaye de comprendre comment son expérience peut être liée à l'histoire de John Henry. Moses fait le tour des bars des villes de différents Etats dans lesquels il chante sa propre version de la ballade pour gagner sa vie. À la fin d'une de ses interprétations musicales dans un bar à Chicago, le promoteur blanc Andrew Goodman lui propose de l'enregistrer. Le lendemain, lors de leur séance de répétition avant l'enregistrement,

Goodman ne s'intéresse qu'à la version de la ballade de John Henry que Moses avait chantée la veille dans le bar : « Goodman says, how about we start with that John Henry thing you did last night? It had a nice mood » (JHD, 260). Moses ne partage pas son enthousiasme pour cette chanson, car celle-ci évoque pour lui un sentiment d'étrangeté: « Moses wouldn't call it nice. He'd call it something else. Most John Henry songs he's heard from people, they tend to talk about the race and the man's death. He sang a version like that a few times but it never sounded right to him », note le narrateur (*Ibid.*). Grâce à la focalisation interne, le narrateur souligne l'effet d'étrangeté qui s'exprime dans un monologue intérieur : « The words 'nothing but a man' set him thinking on it: Moses felt the natural thing would be to sing about what the man felt waking up in his bed on the day of the race. Knowing what he had to do and knowing that it was his last sunrise. Last breakfast, last everything » (JHD, 160). Ce monologue intérieur met en exergue la réalité troublante du personnage John Henry : il est à la fois entouré de phénomènes surnaturels (sa naissance est un miracle) et décrit, comme le remarque Moses, comme un simple mortel : « 'nothing but a man' ». Le mélange des deux dimensions – l'héroïsme et l'humain, le naturel et le surnaturel – provoque un sentiment d'étrangeté. Le personnage met l'accent sur la dimension humaine de John Henry pour s'identifier à lui.

Le narrateur justifie le choix de Moses de chanter une interprétation de la ballade qui lui permet de s'y identifier :

Moses could relate to that, he figured most everyone could feel what that was like. Moses certainly understood: that little terror on waking, for half a second, am I going to die today. Am I dead. When Moses woke every morning he had to think hard about where he was, what town and whose bed. But it was one thing to possess that fright for a moment, he thought, and another thing entire to know it for sure, that today is your last day. So he figured that was as good place as any for his song to start. What a dead man thinks. He only sings it occasionally. He sings it in cities mostly. The people in bigger cities respond to it better for some reason. (160)

Réduire le mytique John Henry à sa dimension humaine est certes un moyen de s'identifier au héros, mais ce procédé n'est pas sans contradiction. On lit dans ce même paragraphe : « what a dead man thinks ». Un mort ne pouvant plus penser, n'ayant plus

d'âme, cette phrase traduirait le paradoxe suscité par l'appréhension du spectre mais aussi décrit le processus de mise en récit d'un personnage qui a existé, selon la légende. Dans la relation histoire et légende, nous nous trouvons ici à la frontière du réel : qu'est-ce que la réalité sinon l'idée que nous construisons en nous-mêmes suivant notre perception, se demande Moses. Le condamné à la mort vit entre deux mondes, en quelque sort, comme l'est toute l'humanité puisque personne n'est immortel. Depuis notre naissance, nous savons qu'un jour nous quitterons ce monde pour un autre (peut-être), mais la philosophie de Moses et celle des gens des grandes villes qui s'identifient à lui est qu'il faut s'entourer de distractions pour se noyer dans les activités récréatives qu'offre la vie urbaine lorsque la mort est imminente.

Le rapport du mort à la vie sous-tend une distinction entre deux sphères d'évolution contradictoires : ici et au-delà, naturel et surnaturel, visible et invisible, spirituel et terrestre, etc. La dialectique du naturel/surnaturel est pourtant à abolir si nous voulons appréhender le fantôme que représente John Henry auquel Moses s'identifie :

Si nous insistons tant depuis le début sur la logique du fantôme, c'est qu'elle fait signe vers une pensée de l'événement qui excède nécessairement une logique binaire ou dialectique, celle qui distingue ou oppose effectivité (présence, actuelle, empirique, vivante – ou non) et idéalité (non-présence régulatrice ou absolue). Cette logique de l'effectivité paraît d'une pertinence limitée. (Derrida 1993, 108)

La pensée binaire n'est pas pertinente pour la simple raison qu'elle impose une limite tandis que le fantôme dépasse toute frontière. L'effet de la spectralité pourrait être qualifié de vision hallucinatoire dans un univers régi par la doctrine scientifique.

Par contre, dans JHD, le chapitre consacré à Josie et Benny Scott, le couple gérant de l'hôtel où logent les visiteurs venus assister au festival, permet à la narration de rendre effective la représentation du spectre de John Henry. Comme dans toutes les histoires de fantôme, certains y croient, alors que d'autres critiquent la crédulité des croyants. Dans le couple, c'est Josie qui croit au fantôme, alors que son mari, Benny, n'y croit pas : « Josie feels it is her daily circuit through the rooms that gives her insight into the ghost. She senses its comings and goings » (JHD, 105). On pourrait croire que la division du travail – le mari tient les comptes (« Benny Scott is a thorough and fastidious bookkeeper

[107] ») et la femme s'occupe du ménage – est à l'origine de cette différence dans le couple, mais le narrateur exprime clairement que la divergence se trouve ailleurs : « She is a daughter of Hinton and bound to the place by history and family, the ghost attached to the mountain by its mountain death. No wonder Benny cannot sense the specter; her husband is a longtime resident, but he is not of the town » (JHD, 105). Les expressions « bound to the place » et « attached to the mountain » établissent un lien de similarité entre Josie et l'esprit de John Henry. Le nœud du lien entre Josie et l'esprit de John Henry se resserre. À partir du point de vue de Josie, le spectre quitte sa montagne pour hanter une chambre de son hôtel : « The first thing Josie thought when Benny [...] told her that they were all booked for the weekend [...] of John Henry Days, was that there was no avoiding the ghost » (106). Elle ne pense pas que le fantôme soit partout à la fois : au contraire, il occupe une chambre, mais il peut également changer de pièce : « Yes, she conceded once, the haunted room changes, it is inconsistent, [...] the ghost likes to mix it up » (*Ibid.*). Le fantôme n'est pas vraiment omniprésent, mais, plutôt, il s'amuse à brouiller les pistes, son système de fonctionnement n'est pas régi par la logique de la frontière.

Contrairement à Josie Scott, pour Pamela Street, John Henry est omniprésent. À cause de l'obsession que manifeste son père pour John Henry, Pamela appréhende ce personnage mythique comme un esprit qui hante toute son existence : « The house brimmed with John Henry » (346). Elle a grandi dans la nécessité de rivaliser avec l'esprit de John Henry pour obtenir l'attention de son père : « When her father discovered a box of her old toys in a closet one day he made her throw them out so there'd be more room for more John Henry » (*Ibid.*). Puis, grâce à une focalisation interne, rendant compte du dépit de Pamela, le narrateur décrit l'ubiquité du spectre : « There was no room in which John Henry did not hunch, no wall across which John Henry did not heave and toil and die in paint and in ink and charcoal, no tables where smaller memorabilia, diecast and ceramic figurines, did not pose in martyrdom » (*Ibid.*). Dans la perspective de Pamela, la présence envahissante de John Henry, même transformé en objet, nous amène à considérer à présent la complexité du rapport temps/espace.

La présence d'un fantôme fait le plus souvent envisager la temporalité autrement. À cause de la hantise d'un passé traumatisant (l'esclavage et les lois Jim Crow), la



frontière (s'il doit y en avoir) reste perméable entre passé et présent. Derrida souligne la suppression des frontières du temps quand on est dans la logique du spectre : « Moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel : 'maintenant', présent futur) » (Derrida 1993, 16). De surcroît, comme sur la question du fantôme s'agrège une réflexion sur l'ubiquité – c'est-à-dire, la présence partout et en tout temps de l'effigie de John Henry – ceci nous oblige à considérer temps et espace différemment.

La notion de spectralité permet le déploiement d'une autre manière de considérer la temporalité, mais également le rapport à l'Autre. Dans le présent du récit, Pamela est gênée par le spectre de John Henry, mort presque un demi-siècle avant sa naissance. Le discours de propagande politique fait de lui un héros permettant « le vivre ensemble » dans une société affectée par les rapports interraciaux conflictuels du passé. La question qui s'impose est : comment vivre avec la hantise du passé ? Ou bien, comment envisager le futur sans être hanté par le passé ? En d'autres termes, les Etats-Unis d'Amérique sont-ils condamnés à toujours se préoccuper de l'insoluble question raciale ?

### **Le multiculturalisme : clivage vs atomisation**

Dans les premiers chapitres du roman, le narrateur rapporte la conversation entre deux employés de la USPS, dans un bar sur M Street à Washington D.C., que le patron du bar aurait entendue. Ces propos sont rapportés dans un dialogue et retranscrit dans le texte sous la forme d'une scène de pièce de théâtre :

Postal employee # 1 :

Pittsburgh I wouldn't mind. It's a big city. I have a college roommate in Pittsburgh.

Postal Employee # 2 :

I don't know why they picked John Henry in the first place.

Postal Employee # 1 :

You know. They got three white ones, you gotta mix it up these days. Nothing against John Henry. I just wish he was from somewhere else.

Postal Employee # 2 :

Pecos Bill, Paul Bunyan – who's the other guy?

Postal Employee # 1 :  
 Mighty Casey.

Postal Employee # 2 :  
*(sipping lager)*  
 ‘Casey at the bat.’ I don’t even know who Pecos Bill is.

Postal Employee # 1 :  
*(gritting his teeth)*  
 Nobody knows who the fuck Pecos Bill is. He wrestled a rattlesnake.  
 (JHD, 35)

À noter, dans ce dialogue, la confusion entre deux « Casey ». L’employé 1 parle de Casey Jones (1864–1900), un conducteur de train mort en héros pour avoir sauvé tous les passagers de son train lors d’un accident. Une ballade est chantée pour célébrer son héroïsme<sup>58</sup>. Quant à son collègue, il pense à Casey Stengel (1890–1975), le joueur de baseball, surnommé « Old Professor »<sup>59</sup>. Cette forme de représentation se répète à trois reprises dans le roman (JHD, 206-212 ; 366-370). Il s’agit d’une inclusion d’un genre (le théâtre) dans un autre genre (le roman), une manière de « signifier » encore une fois sur les versions sous forme de pièce de théâtre et de roman de Bradford. Quoi qu’il en soit, le dialogue entre les deux employés de la USPS porte sur le changement de politique culturelle aux Etats-Unis. À cette époque, la nécessité d’une politique multiculturelle avait conduit à la réhabilitation de figures historiques issues des minorités pour les rendre visibles, renforcer une représentation positive de ces dernières et améliorer la cohésion sociale à travers l’expression d’un pluralisme culturel. Les propos de l’employé numéro 1 l’expriment clairement : « You know. They got three white ones, you gotta mix it up these days ». Le multiculturalisme matérialise alors une position idéologique visant à réduire les inégalités et les injustices sociales, notamment la sous-représentation des minorités dans l’espace public national.

La politique multiculturelle a été adoptée dans les années 1970. Au lendemain de la lutte pour les Droits Civiques, puis avec l’essor démographique des Latinos et des Asiatiques (Margai and Frazier 2010, 2 ; Sabbagh 2004, 113-124) et de la réforme de la

---

<sup>58</sup> Voir « Casey Jones: Folk Hero », in *biography.com*. < <http://www.biography.com/people/casey-jones-9357038#death> >. Consulté le 3 juin 2015.

<sup>59</sup> Voir le site Internet dédié à sa mémoire : *caseystengel.com*. < <http://www.caseystengel.com/bio.htm> >. Consulté le 3 juin 2015.

loi imposant la restriction de l'immigration (Jacques Portes 2015), les Etats-Unis d'Amérique théorisent et tentent d'appliquer des politiques multiculturelles dans le domaine de l'éducation, de l'emploi et de la rénovation urbaine. Il existe des variantes dans la définition du terme « multiculturalisme ». Jeffrey C. Alexander propose trois définitions dissonantes. Il cite Peter Adler : « 'Multicultural man' [Peter Adler (1974) wrote] 'maintains no clear boundaries between himself and the varieties of personal and cultural contexts he may find himself in' » (Alexander 1974, 237). Il poursuit ensuite avec la définition de Catherine Stimpson (1992) : « 'treating society as the sum of several equally valuable *but distinctive* racial and ethnic groups' » (*Ibid.*). Finalement, il cite une dernière tentative de définition proposée par Kimball (1992) : « 'I know of no standard judgement ... which transcends the particularities of time and place ... of politics in short' », « 'I do not enter into a transcendent human interaction but instead become more aware of my whiteness and maleness, social categories that shape my being' » (Alexander 2001, 237). Après avoir exposé cette juxtaposition de définitions du phénomène multiculturel, Alexander offre sa propre définition du concept :

'Multicultural' connoted compromise, interdependence, a relativizing universalism, and an expanding intercultural community. In our own time, the same term appears to be ineluctably connected, not with permeability and commonality, but with 'difference,' with the deconstruction and deflation of claims to universalism, with the reconstruction, rehabilitation, and protection of apparently autonomous cultural discourses and separated interactional communities. (237)

Résumons rapidement. Adler conçoit le multiculturalisme comme incarné par une personne physique profondément touchée par l'éthique de l'altérité ; Stimpson semble bâtir sa vision du multiculturalisme sur le principe d'une différence à respecter sur le point de vue de la loi : chaque communauté va contribuer « au bien être » de la société ; tandis que Kimball met l'accent sur la nécessité d'un esprit d'ouverture culturelle. Alexander, quant à lui, perçoit dans cette vision de la société une volonté politique de vivre ensemble dans la diversité, symbolisée par le pluralisme culturel.

JHD illustre quelques unes de ces vues sur le multiculturalisme. Le mythe de John Henry est utilisé comme une figure qui rassemble toute la population des Etats-Unis, tout d'abord à travers une politique d'éducation « multiculturelle ». Pour mieux inculquer les

valeurs du respect et de la tolérance de la différence, le programme de l'école nationale doit incorporer un corpus qui enseigne la diversité aux enfants. J. est confronté pour la première fois à l'exploit de John Henry à l'école secondaire : « The first time he heard of him was in the fifth grade, in a cartoon. The day the projector rolled into town Mrs. Goodwin told them they were going to see a film about a great American hero who helped build America » (JHD, 137). Le choix d'un héros s'inspire d'un élan positif, mais sa présentation dans le cours de Mrs. Goodwin, par la bande dessinée, n'a pas produit le résultat escompté. Car, l'existence historique de John Henry est disputée, donc son apport louable à la construction du pays en devient contestable.

Mrs. Goodwin est enceinte, et le texte la décrit à travers ses qualités maternelles : « Mrs. Goodwin – whose kind manner conscripted each of the students, one by one over the course of the year, into calling her Mommy » (*Ibid.*). Le nom de l'institutrice, Mrs. Goodwin – qui se rapproche de « Goodwill » (bonne volonté) – souligne l'aspect candide, volontaire et illusoire de l'approche politique du multiculturalisme<sup>60</sup>. Le focalisateur, qui note la grosseur de Mrs. Goodwin, est J. (une fois le personnage devenu adulte), le lecteur se rend entièrement compte des lacunes que présente l'éducation multiculturelle, surtout quand le personnage se pose des questions sur la portée des contenus du cours. Plusieurs années après le visionnage du film en classe, le narrateur met entre parenthèses les commentaires de J. dans la narration de la scène : « (Looking back, J. questions the preview of the class. Mrs. Goodwin taught English, but was this story English or History or Social Studies. What is the exact line of demarcation between History and Social Studies, for that matter) » (137). La question est pertinente, même si de nos jours les formations proposées aux étudiants sont de plus en plus pluridisciplinaires. La ligne de démarcation entre les disciplines tend à bouger. Mais J. fait expressément allusion, après coup, à la valeur historique du mythe de John Henry.

---

<sup>60</sup> Ce roman dans lequel il est souvent question d'un jeu de confusion entre personnages historiques et personnages fictifs, il convient de se demander si le nom Goodwin ne pourrait pas être inspiré par le nom du célèbre journaliste et historien américain Doris Kearns Goodwin (1943-), l'auteur de *Lyndon Johnson and the American Dream* (1976), *The Fitzgeralds and the Kennedy's* (1987) et *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* (2005). Son premier ouvrage étant sur Johnson qui a fait voter les Droits Civiques pour les Noirs américain en 1964, et son tout dernier sur Lincoln qui avait promulgué la Proclamation d'Emancipation pour les esclaves. La coïncidence est pleine de sens.

Dans ce cas précis, l'autorité des décideurs a plus de force que ceux qui éventuellement prononceraient des critiques à l'encontre de ce choix moral. L'Histoire nationale étant faite aussi de petites histoires – que l'on se raconte et qui peuvent être parfois des contes ou légendes – les autorités pourraient baser leur choix sur la visée positive plutôt que sur la véracité contestée de l'exploit de John Henry. Donner la charge de l'enseignement d'un tel contenu à un professeur d'Anglais (donc de Lettres) marque le choix de favoriser la représentation et non les faits historiques. Selon Chapman (2004), qui reprend les écrits de Banks, le « Multicultural Consensus Panel » a dégagé cinq éléments pour accompagner l'éducation multiculturelle (8). Parmi eux, seul le cinquième, « content integration », nous intéresse ici. Le comité préconise l'enseignement de contenus rendant compte de la diversité ethnique américaine : « The UNIA demanded that students be taught 'Negro History' so that they received historical accounts privileging African American perspectives, events, and actions over European-centered versions of history » (Chapman 9). En dépit des doutes sur son existence réelle, l'histoire de John Henry semble remplir toutes les exigences annoncées par la « UNIA ».

L'organisation du festival participe également de cette volonté politique de créer un espace où peuvent s'exprimer la diversité et le pluralisme culturel de la société. Le directeur général de la USPS, Marvin Runyon, le stipule clairement dans son communiqué lors du lancement des timbres postaux à l'effigie de John Henry : « 'Folk heroes like John Henry represent the best of American values.' 'Joining John Henry on the Folk Heroes series are Paul Bunyan, Mighty Casey and Pecos Bill » (JHD, 16). Cette liste constitue une sorte de panthéon bâti pour célébrer des héros mythiques, réels comme imaginaires. Pourtant un problème se pose. Quand John Henry accède au statut de héros national, reconnu par les autorités du pays, son appartenance à la communauté africaine américaine en est minimisée. L'expression « the best of American values » relègue au second plan l'identification raciale pour mettre en exergue l'identité nationale. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent, le fait que l'écrivain Jean Toomer refusait la catégorisation raciale. Dans son autobiographie, *The Big Sea* (1940), Langston Hughes déplore l'attitude de Toomer :

When the late James Weldon Johnson wrote him for permission to use some of his poems in the *Book of American Negro Poetry*, Mr. Johnson reported that the poet, who, a few years before, was 'caroling softly souls of slavery' now refused to permit his poems to appear in an anthology of *Negro* verse—which put all the critics, white and colored, in a great dilemma (242)

Selon Hughes, le refus de l'étiquette « africain américain » correspond à une période précise dans la vie de Toomer. Il est revenu de Fontainebleau où il a suivi une formation sur l'ésotérisme enseigné par George Gurdjieff (1866–1949), qu'il compte enseigner aux membres de la classe moyenne supérieure de Manhattan, en en tirant un profit financier considérable. Également, Toomer a épousé la romancière blanche Margery Latimer (1899–1932). Révoquant son appartenance à la communauté africaine américaine, il se réclamait américain, sans distinction raciale. De ce fait, le multiculturalisme ne serait plus un « salad bowl », c'est-à-dire un concert de différences culturelles dans lequel chaque communauté joue sa partition, mais plutôt, comme au commencement de la nation, un « melting-pot » - une fusion des talents individuels des communautés pour améliorer la culture dominante. Faut-il noter que cette culture dominante n'est pas toujours distincte de la culture blanche ? Le récit signale l'ironie de la célébration d'un héros noir dans un lieu rempli de personnages blancs, tandis que seuls deux personnages noirs sont présents : J. Sutter (journaliste) et Pamela Street (héritière/donatrice du musée John Henry). Ce passage critique le paradoxe du discours multiculturel, car les autorités célèbrent un héros noir dans sa ville natale où la séparation raciale conduit à l'invisibilité de cette communauté marginalisée depuis bien longtemps.

Pendant que M. Smith, représentant du Directeur Général de la USPS, prononce son discours d'ouverture du festival, le narrateur décrit la situation comique dans laquelle se trouvent ces deux personnages : « He sees her at the next table, listening to the Post Office guy, surrounded by the natives. Just as he is. J. looks around the room and confirms that they are the only black people in the joint. Honoring a black hero and them the only folks in the room. John Henry the American » (JHD, 56). Un personnage blanc, Alphonse Miggs, fera la même remarque : « He realized he hadn't seen a lot of black people so far, and since the others at the table did not acknowledge her, he assumed she was a visitor like him » (JHD, 64). Ces deux remarques vont dans le même sens : pointer du doigt le paradoxe du projet multiculturel qui célèbre un héros issu de la minorité sans

la présence effective de cette couche de population. Ce décalage entre le discours politique et la réalité met en évidence que même si l'esprit qui l'anime est inspiré d'une intention positive, le multiculturalisme pose souvent des problèmes dans son application, voire même dans sa conception. S'agit-il d'une mesure d'apaisement pour tempérer les demandes des minorités ? Le discours politique porté par l'idéologie multiculturelle favorise-t-il la séparation des communautés sur la base d'un pluralisme culturel ou d'un brassage ethnique qui passe par le respect et la valorisation de la *diversité* ?

Quelle que soit la réponse, l'absence des Noirs à la cérémonie d'ouverture du festival dédié à John Henry remet en question la crédibilité de ce discours mettant en avant la diversité alors que l'imperméabilité du tissu social est toujours en vigueur. Le roman dramatise la pluralité des voix, dès le prologue, pour faire écho aux voix dissonantes dans une société dite multiculturelle. Ces déclarations arrivent en réponse à la sollicitation du personnage de Guy Johnson, universitaire africain américain, qui a fait une annonce dans le journal le *Chicago Defender*, offrant de monnayer toute information fournie sur la vie ou l'exploit de John Henry<sup>61</sup>. Dans le prologue du roman, le narrateur rapporte onze voix dissonantes. La première voix entend la ballade chantée par les Noirs « darkeys came from Miss. [JHD, 3]) et en conclut que la chanson appartient aux Noirs ; la deuxième voix atteste aussi que John Henry était noir (*Ibid.*), comme le font les voix trois et onze (4, 6) ; une autre voix apporte une nuance à cette certitude : « He was not a real black man, but more of a chocolate color » (6), ainsi qu'une autre qui se montre mitigée : « He was yellow-complexed » (4) ; tandis que la voix sept conteste l'existence même de John Henry : « This John Henry stuff is just a tale someone started » (5) ; la voix quatre allègue que John Henry était blanc : « He was a white man » (4). Les citations montrent que le peuple, dans sa diversité, le niveau de langue propre à chacun, réagit à l'existence historique ou mythique de John Henry. La contradiction dans leurs opinions représente une dissonance discursive qui constitue le soubassement idéologique sur lequel doit se construire le multiculturalisme américain, basé sur la diversité culturelle

---

<sup>61</sup> Ted Olson confirme bien la véracité historique des recherches du Pr. Johnson dans les années 1920. Ses résultats – l'incertitude autour de l'existence de John Henry – sont opposés à ceux d'un autre chercheur blanc, Louis Chappell, qui affirme avec certitude la véracité de l'exploit de John Henry. Ces deux personnages historiques sont fictionnalisés dans le récit (Olson 227). Mais l'historien John C. Inscoe conteste l'identité africaine américaine de Guy Johnson. Selon lui, Johnson était blanc et l'erreur d'en faire un noir vient des travaux de l'anthropologue Brett Williams (Inscoe 89).

et raciale. De par son courage exceptionnel, John Henry a gagné la sympathie de tous, malgré les différences ethniques ou raciales. La coexistence de voix dissonantes dramatisée dans JHD fait écho au discours polyphonique du multiculturalisme désignant une cohabitation entre différentes cultures.

Faire de John Henry le symbole du multiculturalisme est un phénomène que nous remarquons également dans le roman de Killens. Dans *A Man Ain't Nothing But a Man* (1975), le narrateur note que Polly Anne prépare des repas tous les jours pour nourrir John Henry et ses amis qui pourraient constituer la « Rainbow Coalition »<sup>62</sup>. La demeure de John Henry les accueille tous : « Mr. Buddy ate dinner with them, as did Big Ben Lawson and George Ling Lee, the Chinese worker » (Killens 89). Buddy est l'ami africain américain de son père et Lawson est le champion blanc qui a perdu en se mesurant à John Henry au *steel-drilling*. Quand John Henry a gagné face à un autre grand champion blanc, le narrateur écrit : « A mighty roar went up at the announcement. Men, white and black and yellow, came over and slapped him on the back and shook his hand » (118). L'addition des couleurs de peau exprime l'ensemble cohérent que constituent ces groupes, reflétant une solidarité de classe, notion qui prend le dessus sur la problématique raciale. Le responsable de l'exploitation du chantier en a fait l'expérience quand il pensait qu'il pouvait semer la discorde entre ces amis réunis par une fraternité qui dépasse leurs appartenances raciales. Venu voir John Henry pour lui proposer une augmentation salariale, s'il convainc les travailleurs de faire des heures supplémentaires sans être rémunérés, le responsable tente de « jouer la carte du racisme » (« play the race card »). En effet, il consulte John Henry en premier parce qu'il est le leader de la « Rainbow Coalition » : « He was a leader amongst the men. Black, yellow, white and otherwise, he was a giant amongst them » (132). Puisque John Henry décline l'offre du Capitaine, ce dernier va s'entretenir avec Big Ben Lawson et ensuite avec George Ling Lee pour créer un conflit racial (140), mais Ling a eu la même réaction que Lawson qui s'est confié à John Henry et son épouse : « You know, Miss Polly Anne. Everything here been so nice, just feel like home, all of us good friends together, and I just didn't feel like spoiling it » (145). Cependant, le Capitaine finit par jeter le soupçon entre les amis en faisant croire à

---

<sup>62</sup> En 1996, le Révérend Jesse Jackson a créé la « Rainbow PUSH Coalition » grâce à la fusion de la « Operation P.U.S.H » (1971) et de la « National Rainbow Coalition » (1984). Voir < [http://rainbowpush.org/pages/brief\\_history](http://rainbowpush.org/pages/brief_history) >. Consulté le 11 février 2015.



John Henry que Lawson apprécie de dîner chez lui parce qu'il lorgne Polly Anne. John Henry est jaloux et demande à son ami de ne plus jamais venir chez lui. Ils en viennent aux mains, puis se réconcilient. Polly Anne calme les esprits et demande aux amis en colère de se montrer intelligents : « The thing to do, she told them, was to ignore the captain. 'Show him he can't break up friends so easy like his kind think, just because a man is a different color' » (Killens 153).

Dans le roman de Whitehead, nous remarquons au contraire, non pas un esprit d'union multiculturelle, mais plutôt un contexte culturel postmoderne dans lequel l'histoire de John Henry tend à perdre sa valeur de mythe. John Henry vivait à l'ère de la Révolution industrielle alors que J. vit dans une époque postindustrielle. En 1996, durant le festival, J. accompagne Pamela qui souhaite se rendre sur le lieu où est enterré le héros mythique pour y disperser les cendres de son père. Ils cherchent le tombeau en haut de la montagne ; J. réfléchit à la pertinence de la légende : « And the legendary John Henry, near by or not nearby in the ground. He tried to think of what the modern equivalent would be for his story, his martyrdom. But he lived in different times and he could not think of it » (JHD, 378). L'exploit de John Henry est devenu absurde pour les personnages qui vivent à l'époque du festival de Talcott, car les temps ont changé ; l'identification à John Henry paraît insensée.

Le narrateur utilise J. en tant que focalisateur pour décrire l'endroit où est enterré John Henry : « Step in here and you leave it all behind, the bills, the hustle, the Record, all that is receipts bleaching back there under the sun » (JHD, 321) ; devant cette Nature qui broie tout, il note que l'exploit paraît futile :

To best the mountain. Come to every day, two, three years of work, into this death and murk, each day your progress measured by the extent to which you extend the darkness. How deep you dig your grave. He wins the contest. He defeats the Record. This place confounds devices, the steam drill and all that follows. This place defeats the frequencies that are the currency of his life. Email and pages, cell phones, step in here and fall away from the information age, into the mountain, breathe in soot. [...] He wins the contest but then what? (321-322)

La Révolution industrielle a favorisé un progrès technique qui garantit le pouvoir relatif de l'homme sur la nature, mais, par la même occasion, elle a précipité sa perte. Le rapport

de cause à effet entre « you extend the darkness » et « you dig your grave » souligne la fatalité de la mort ; le progrès n'apporte pas l'éternité à l'espèce humaine. La question rhétorique que se pose J. se rapporte à la futilité de battre le record de *junketeering*, ce qui nous conduit à affirmer que la même interrogation s'applique à la victoire héroïque de John Henry. Le parallélisme entre les deux histoires de compétition aboutit ici à une fusion des deux personnages : face au destin, J. et John Henry ne font plus qu'un. À noter la particularité de la société postmoderne dans laquelle évolue J. Sutter. Le progrès n'est plus contestable, ce qui explique pourquoi J. ne connaîtra pas le même sort que John Henry. Même s'il faut bien distinguer entre le postmodernisme comme approche littéraire et l'idée d'une société postmoderne, les deux discours tendent à se recouper quand il s'agit de négocier le rapport au réel. C'est précisément parce que J. a adopté les codes de la société postmoderne qu'il y a une distance entre le personnage et sa réalité immédiate. Cette distance fait émerger la construction d'un métadiscours permettant à J. d'analyser et de comprendre l'épreuve de sa vie – une distance ironique que John Henry ne pouvait pas tenir. Mais l'auteur postmoderne place ses personnages dans une situation où ils doutent de tout au point que le rapport entre eux et vis-à-vis des institutions ou des communautés se révèle problématique.

Situé dans ce contexte de société postmoderne, J. est décrit comme un personnage cynique et distant. Ces deux caractéristiques s'opposent pourtant aux objectifs visés par la politique multiculturelle. Une analyse sur la formation identitaire de J. par rapport à la question de la solidarité raciale pourra nous aider à mieux appréhender l'esthétique postraciale de JHD. La position idéologique du multiculturalisme est ainsi une politique à mener plutôt qu'une réalité sociale. Cette idée d'obligation d'intégration marque une acception particulière du multiculturalisme. En d'autres termes, il s'agit d'intégrer les communautés minoritaires dans la vie culturelle de la population dominante. Cependant, aux Etats-Unis, la politique nationale (économique, sociale et culturelle) vacille entre le « melting-pot » et le « salad bowl ». C'est-à-dire que la politique américaine révèle un dilemme insoluble entre l'intégration et le communautarisme. Dans ce contexte d'hésitation, le terme « multiculturalisme » pose surtout problème. Parmi les critiques qui y voient une façon de marginaliser encore une fois la présence des minorités, les travaux de Daryl B. Harris ont considérablement nourri notre discussion sur le rapport entre

postmodernisme et solidarité communautaire. Cette relation a pu être établie par Harris qui trouve que le multiculturalisme est utilisé comme une arme pour combattre l'essentialisme contre lequel lutte la culture postmoderne. Dans son article, « Postmodernist Diversions in African American Thought » (2006), Daryl B. Harris défend une certaine incompatibilité entre le multiculturalisme (qu'il assimile au postmodernisme) et le principe d'*unité* au sein de la communauté africaine américaine. Il annonce son hypothèse : « This article argues that the postmodernist multiple identity (postmodern blackness) impulse in African American political thought is an unfortunate and precarious turn away from relevance » (Harris 210). Ensuite, il renchérit : « Postmodern Blackness behaves as an impediment in the African American quest for freedom » (*Ibid.*). Harris sous-entend que la communauté africaine américaine a encore besoin de lutter pour la liberté et l'intégrité de sa culture par rapport à une société américaine dite « *mainstream* » en dépit du discours postmoderniste contre l'essentialisme. Ce type de discours relègue au second plan les causes communautaires pour mettre en avant l'individualisme véhiculé par la culture imposée par le capitalisme tardif.

Pour montrer le manque de solidarité communautaire notable dans la société postmoderne, prenons l'exemple dans JHD de l'assassinat d'Eleanor Bumpurs, en 1985, suite à une dispute dans le Bronx opposant Mrs. Bumpurs (66 ans tandis que le roman lui donne 69 ans [JHD, 173]) à son bailleur qui lui réclamait le loyer dû. L'histoire a mal tourné ; l'officier de police qui était intervenu avait jugé le comportement de Mrs. Bumpurs agressif et menaçant, donc il avait fini par tirer sur elle deux coups de fusil<sup>63</sup>. Dans le récit, au moment de ce meurtre, J. faisait son stage au *Downtown News* où il a découvert par hasard l'article dans un quotidien newyorkais, le « Metro », une sous-section du *Times*, racontant, en quelques lignes, la mort de Mrs. Bumpurs. Le roman offre un traitement en deux phases de cet événement.

---

<sup>63</sup> Voir Selwyn Raab, « State Judge Dismisses Indictment of Officer in the Bumpurs Killing », in *The New York Times* (April 13, 1985). < <http://www.nytimes.com/1985/04/13/nyregion/state-judge-dismisses-indictment-of-officer-in-the-bumpurs-killing.html> >. Consulté le 7 février 2015. La non-inculpation de l'officier Sullivan à cette époque ne va pas étonner le lecteur témoin de l'assassinat de Michael Brown le 9 août 2014 à Ferguson, Missouri, car le Grand Jury a encore décidé qu'il n'y a pas de raison légale pour une mise en inculpation du meurtrier.

Premièrement, à table, lors du repas du soir, J. et ses parents discutent de la nouvelle – ce qui ne leur a pas coupé l'appétit : « 'Have you heard about Eleanor Bumpurs ?' [J.] challenged his parents, in between mouthfuls of Lake Tung-Ting Shrimp, which had been delivered to their door just minutes earlier from their local favorite » (173). Cette description souligne leur relative aisance financière. L'expression « local favorite » renseigne sur la fréquence ou l'habitude qu'ont les parents de J. de commander et de se faire livrer le repas par le restaurant chinois du coin de la rue. La scène évoque donc le multiculturalisme de la société américaine à travers ces habitudes alimentaires. Ils mangent du chinois et non de la « soul food ». L'évocation du meurtre de Mrs. Bumpurs dans cette situation est rendue par une conversation au cours du repas en famille. « 'Of course,' his father said » (*Ibid.*). J., notant la brièveté de la réponse de son père, s'emporte et s'indigne : « It's another example of a larger pattern of police attacks against the black community ». Sa mère tempère : « 'I thought she was mentally ill' J.'s mother said, tearing the corner of a plastic packet of soy sauce » (JHD, 173). Cette assertion n'est ni une affirmation ni une question à proprement parler. Nous ne savons pas si elle justifie le comportement inapproprié de Mrs. Bumpurs ou si elle explique la réaction brutale de la police. J. le lui confirme : « 'Yeah, she was sick, but the cops knew that when they went in, they were Emergency Services, that's their job to handle this stuff' » (173-174). L'indignation de son fils la secoue à peine : « 'That's terrible,' J.'s mother said ». Pas un mot de plus sur le sujet. La nourriture et le repas occupent le devant de la scène : « [A]s a ball of gray meat rolled out of dumpling sheath. 'Can you you pass the salt, Andrew?' J.'s mother said, gesturing toward her husband » (174). Le reste de leur conversation se termine sur le même ton – J. joue l'activiste révolté et ses parents gardent une distance mesurée par rapport au meurtre et continuent comme si de rien n'était.

La scène du repas marque une pause dans la narration pour permettre au narrateur de décrire le comportement et rapporter le discours de chaque personnage concerné. Il s'agit ici, pour l'auteur, de souligner le manque d'engagement politique de ces personnages noirs, qui, au lieu de manifester dans les rues et réclamer que justice soit rendue, se contentent de paroles et de gestes d'un cynisme qui n'est pas de mise. Il faut en effet une certaine forme de détachement moral pour arriver à faire du crime racial d'un membre de sa propre communauté un sujet de conversation le temps du repas, sans

perdre l'appétit. Comme ci, dans cette société postmoderne, J. et sa famille déplorait dans leur discours la mort d'une vieille et pauvre femme noire, mais se demandait, après tout, ce qui les lie vraiment à elle. La race étant une construction, la communauté tendant à la désagrégation, et les préoccupations individuelles devenant plus importantes que la question politique des intérêts de la collectivité, la vie doit suivre son train et la famille continuer son chemin. Il suffit alors d'évoquer le nom « Bumpurs », faire mine de s'indigner, pour se donner bonne conscience. Le narrateur oppose la gravité et le sérieux que requiert cette mort tragique à la légèreté avec laquelle ils en discutent, comme s'il s'agissait d'un fait divers. En effet, J. affecte une indignation en abordant le sujet, tout en restant désinvolte. Nous découvrons en outre que ce meurtre correspond à l'opportunité qui va lancer sa carrière journalistique.

La deuxième fois que l'assassinat d'Eleanor Bumpurs est évoqué, c'est bien dans le cadre du travail de J. Il vient de débiter son stage au journal *Downtown News* (« James Baldwin had editorialized in these papers, Lorraine Hansberry had essayed few words about the direction of black theater » [JHD, 173]) quand il se retrouve dans l'équipe éditoriale. James Baldwin (1924–1987)<sup>64</sup> et Lorraine Hansberry (1930–1965)<sup>65</sup>, deux grandes figures de la littérature africaine américaine, tenaient souvent une tribune libre dans ce journal. Baldwin est un romancier, essayiste et militant noir, tout comme Hansberry, elle-même également dramaturge, poétesse, essayiste et militante. Le militantisme est donc un des points communs entre ces deux artistes engagés dans la lutte pour les droits civiques dans les années 1960. Le rappel de la longue collaboration entre le journal et la communauté africaine américaine provoque alors une attente chez le lecteur d'un traitement considérable et au premier-plan de l'homicide d'une femme noire âgée et inoffensive. En tant que stagiaire J. n'avait aucune mission particulière ; quand il

---

<sup>64</sup> Voir Trudier Harris, « James Baldwin » in *The Oxford Companion to African American Literature*, eds. William L. Andrews, Francis Smith Foster, and Trudier Harris (Oxford: Oxford UP, 2001) 20–22. Parlant de sa vie en exil et de ses retours aux États-Unis pour contribuer au combat de sa communauté, Harris écrit : « Baldwin would remain in France – except for sejours in other European locales, in Africa, and periodic returns to the United States for civil rights movement activism (1957, 1960), lecturing, and teaching engagements – until his death in 1987 » (21).

<sup>65</sup> Dans *The Oxford Companion* (2001), Margaret B. Wilkerson décrit le succès fulgurant de Hansberry : « Lorraine Vivian Hansberry was twenty-eight years old when her first play, *A Raisin in the Sun*, opened on Broadway to instant success. Capturing the spirit of the civil rights movement, this play won the 1959 New York Drama Critics Circle Award and made Hansberry the first black, youngest person, and fifth woman to win that prize. *A Raisin in the Sun*, the first play by an African American woman produced on Broadway, has become a classic of the American theater and has enjoyed numerous professional revivals » (186).

a découvert l'article dans lequel l'évènement allait passer inaperçu, il a saisi l'occasion de s'en occuper :

[J.] clipped the article and showed it to Kramer when he returned, sniffing, pharmacy bag in his claw, from the allergist. Kramer called Noah Blumenthal, his point man on such matters, and by the end of the day, after negotiations in the editor in chief's office (somewhere down the hall out there), the piece was out of the Metro section and into the feature well. J. felt he had discovered the outrage for the paper, he had contributed his first thing to the *Downtown News*. (174)

Cette contribution de J. (mettre en lumière l'article sur la bavure policière) doit être mise en perspective par rapport à la tribune dans ce journal de Baldwin ou de Hansberry. Contrairement à ces deux auteurs engagés, J. n'est pas la principale source de l'information. Il n'est même pas un auteur du *Downtown News*, car l'article est confié à un journaliste blanc (JHD, 179). Rappelons-le, J. devient plus tard un journaliste-parasite. Tel un vautour, il vit de la misère, du malheur des autres. Il utilise la mort de Mrs. Bumpurs pour donner sens à sa propre vie : « At dinner, he reiterated some of the dialogue from Kramer's and Blumenthal's conversations, to demonstrate to his parents the justice of his deferred education » (JHD, 174). La répétition de la scène du repas nous fait croire que le sujet de l'assassinat de Mrs. Bumpurs n'est évoqué qu'à table, ou que, mis à part la contrainte d'entretenir un semblant de conversation au moment du repas, les membres de cette famille ne se parlent presque jamais. Dans l'un comme dans l'autre cas, le respect du rituel familial les préoccupe plus qu'autre chose.

J. feint l'empathie quand il en parle avec ses parents ou avec son maître de stage. Il donne l'impression de s'indigner et d'être engagé politiquement, mais l'injustice qui le pousse à se révolter ne lui coupe pas l'appétit :

'That's going to be the message we send to the cops: That it's okay. Eleanor Bumpurs killed in her own home! Michael Stewart choked to death by subway cops – anyone could be next,' J. protested, attacking the broccoli on his plate, saving the shrimp for last, his strategy with this particular dish. (*Ibid.*)

L'indignation de J. reste au niveau du discours : J. proteste et fait mine d'être choqué, mais cette prétendue colère ne le conduit guère à une action politique significative. Le

combat devrait se mener ailleurs, loin de la salle à manger. Il continue à être méthodique, méticuleux et gourmand quand il mange ses crevettes. Michael Stewart (1958–1983)<sup>66</sup> et Eleanor Bumpurs (1919–1985) sont cités uniquement pour témoigner des assassinats des Noirs américains. J. fait référence à leur mort, mais il ne combat en aucune manière cette injustice sociale. Au contraire, il fait preuve d'un détachement vis-à-vis des problèmes auxquels fait face la communauté noire. La juxtaposition de préoccupations ordinaires – le moment du repas – et de sujets graves – la mort de deux innocents noirs – fait partie du dispositif de l'ironie qui permet au narrateur de dénoncer l'individualisme, le cynisme et le manque de compassion sincère dans la société postmoderne.

Une autre scène permet de mieux se rendre compte du désintéret qu'affiche non seulement J. mais toute l'équipe éditoriale de *Downtown News* qui travaille sur le sujet. Malgré la tâche qui lui est confiée, J. est plus préoccupé par l'organisation de sa sortie du soir avec les filles que de préparer la réunion éditoriale, au point qu'il y arrive en retard :

A few minutes before noon, Freddie called J. from his dorm room at NYU to give him the lowdown on the night. Sophie's was the ticket: They'd spend the night on Avenue A, and Julia was going to bring some of her friends maybe, they were still negotiating, and then J. looked at the clock and saw he was late for the meeting. [...] He was too late. Kramer was going to kill him.  
(175)

En pareille situation – craindre la réaction de Kramer – signifie que J. fait plus attention à l'appréciation de son patron qu'à la cause à défendre. La narration de la discussion dans le bureau du rédacteur en chef ajoute une couche supplémentaire au détachement vis-à-vis de la mort de Mrs. Bumpurs. Il y a une dizaine de personnes dans la pièce quand J. y pénètre. Il remarque qu'ils sont tous blancs, en train de discuter du titre de l'article à consacrer à l'incident. J. observe rapidement : « It turned out that the white guy with suspenders was Jimmy Banks, the editor in chief, and he sat behind a desk of black metal with his hands clasped together » (176). Assis au fond de la salle, bras croisés, son retrait

---

<sup>66</sup> Stewart a été arrêté à deux heures du matin, à la station de métro 1st Avenue à Manhattan, NY, pour y avoir fait un graffiti. Suite à cette arrestation, le jeune artiste de vingt cinq ans est déclaré mort, à trois heures du matin, à l'hôpital Bellevue (huit minutes de conduite depuis le lieu de l'arrestation), sous la main de onze policiers. Voir : David J. Krajicek, « Tag, You're dead », *New York Daily News* (Sept. 15. 2013). < <http://www.nydailynews.com/news/justice-story/tag-dead-article-1.1456286> >. Consulté le 23 mars 2015.

préfigure une marginalisation dans le débat auquel il assiste. En effet, étant en stage, sa présence passe inaperçue lors de cette rencontre de l'équipe éditoriale.

Cette lecture se confirme avec la désinvolture qu'affichent ces journalistes dans leur discussion, non du contenu de l'article, mais du titre qu'il va porter. Quelqu'un propose « 'Cops and Bumpurs' » (176), un autre énonce une série de mots onomatopéiques « 'Bump, jump, lump, stump' » ; ce qui inspire un autre de proposer le titre : « 'Knockin' on Heaven's Door' ». Un journaliste a l'esprit vif pour tourner en ridicule cette suggestion en la transformant en farce : « 'Knock knock. Who's there? Cop. Cop who? Cop come to kill ya' » (*Ibid.*). L'orthographe du mot « knockin' » et le terme « ya » sont des marqueurs du vernaculaire noir américain et des comptines pour enfants et rappellent la question raciale. Pour aller dans ce sens, une voix suggère : « Race and Rent. Of Race and Rent ». Le titre « signifie sur » le roman de John Steinbeck, *Of Mice and Men* (1937). Malgré le sérieux du sujet, un autre journaliste fait un jeu de mots pour rappeler la marginalisation des Noirs : « 'A Tale of Two Cities' », un titre qui s'inspire du roman de Charles Dickens (1859), prenant pour cadre Londres et Paris. Citons une dernière suggestion : « 'The Fire This Time, go for the Baldwin thing' » (JHD, 178). Au final, l'amusement et l'ironie de leurs propos suggèrent un jeu sur le langage. À l'image de ce que représente JHD, ce passage souligne le divorce entre langage et réalité. Le titre du roman éponyme préfigure un récit de la vie de John Henry, mais l'époque contemporaine (à travers J. et Pamela, par exemple) occupe une place prépondérante. De la même manière, la longue discussion du titre de l'article consacré à la mort d'Eleanor Bumpurs, révèle la prééminence de ce débat sur le contenu de l'article. Ces journalistes sont plus occupés à faire des gros titres pour augmenter les ventes du journal que soucieux du sort de la victime. J., seul noir de la salle, et qui avait plutôt joué l'indigné chez ses parents, ne dit mot.

J. estime que sa situation, stagiaire et noir, ne l'autorise pas à émettre un avis pendant la réunion. Son retranchement quand il a pénétré dans la pièce le préfigure : « He sat along the back wall, on the floor, next to a thin woman with black fingernails, black dress and oily, glinting dyed black hair. He did not intend to speak unless addressed » (176). Cette femme blanche porte du noir : « black dress », « black fingernails », et « dyed black hair ». Dans ce passage, le texte pointe vers la « couleur », comme J. se trouve



en confiance, assis près de cette femme. Il doit penser que dans ces circonstances, ni son statut ni sa couleur de peau ne lui confèrent le pouvoir de prendre la parole. La situation souligne donc la faiblesse morale de J. Parfois, le stagiaire montre de l'ambition en essayant de faire bonne impression pendant ces genres de rencontres, mais ce n'est pas le cas du protagoniste. Le discours de protestation et la conscience politique dont il faisait preuve devant ses parents semblent l'avoir quitté au moment il en a le plus besoin. La solidarité raciale et l'engagement qui animaient les activistes noirs américains, Baldwin et Hansberry, par exemple, ne font plus école dans la société postmoderne que présente JHD.

Dans *Rationalité et cynisme* (1984), Jean Bouveresse écrit : « Le postmodernisme, à la Lyotard commet, du même coup, l'erreur de présenter comme une conséquence qui résulte objectivement de l'obligation de renoncer aux métarécits ce qui est en réalité un simple refus tout à fait classique de solidariser avec sa propre communauté » (136-137). Les propos critiques de Bouveresse pointent une similarité entre ce qu'il décrit et l'expérience cynique de J. Sutter ; ce dernier renonce « au métarécit » de la solidarité raciale et affiche « un simple refus de solidariser avec sa propre communauté ». Comme Bouveresse, nous comprenons que ce refus constitue une critique de la condition postmoderne. Dans JHD, il ne s'agit pas d'une critique du postmodernisme comme approche littéraire mais celle d'une société postmoderne qui sert de cadre déterminant la personnalité du protagoniste J. Sutter. Le contexte social dans lequel évolue J. apporte une lumière sur sa formation identitaire. La société postindustrielle dominée par la culture postmoderne ne favorise pas l'identification à la communauté. Dans son article « Black Culture and Postmodernism » (1989), Cornel West juge le concept de postmodernisme peu pertinent pour la communauté africaine américaine : « From my own viewpoint, I remain quite suspicious of the term postmodernism for two reasons » (in Natoli and Hutcheon 1993, 393). La première raison est que le terme précurseur, le modernisme, a été non seulement utilisé pour dévaluer les cultures des peuples opprimés, mais également il n'a jamais expliqué la complexité de ces cultures. La deuxième raison qu'expose West est que les thèmes chers à la culture postmoderne, en l'occurrence, « degraded otherness and subaltern marginality », ont toujours été incarnés dans différentes manifestations de la vie des Noirs américains : « Black resistances have

attacked notions of exclusionary identity, dominating heterogeneity, and universality » (*Ibid.*).

Si West ne fait que douter de la pertinence du concept pour la communauté noire, Harris, quant à lui, se lamente à propos du postmodernisme. Il y voit une cause directe de la désagrégation de la communauté noire : « Black postmoderns, as a rule, use a broad brush to tar all communitarian conceptions, as they rarely show any serious regard for the different types » (218). Puis, un peu plus loin dans sa réflexion, Harris ajoute : « Black postmoderns attempt to counter the strong sway of unity by interposing a ‘hybrid worldview’ » (219). La notion d’hybridation devient, ainsi, dans l’analyse de Harris, une notion qui éclipse la solidarité communautaire.

Opposé à ces deux vues sur le postmodernisme proposées par West et Harris, l’analyse de bell hooks appréhende la question avec beaucoup de précautions mais sous un angle plus nuancé, plus conciliant. Dans son article, « Postmodern Blackness, » hooks, tout en réaffirmant que le postmodernisme est un discours dominé primordialement par des intellectuels ou/et une élite académique composés essentiellement par des hommes blancs (625), reconnaît la validité de la critique que le postmodernisme formule à propos de l’identité, mais néanmoins rappelle : « we cannot cavalierly dismiss a concern with identity politics » (627). L’article de hooks est un travail de médiation entre d’un côté les intellectuels noirs américains les plus réticents à utiliser les théories du postmodernisme en tant qu’approche critique dans l’interprétation des expériences de la communauté africaine américaine et de l’autre ses défenseurs les plus farouches qui y voient un outil approprié pour rendre compte de la réalité contemporaine. Globalement, hooks accorde aux uns le crédit d’une redéfinition utile du concept de la noirceur (« blackness ») : « The critique of essentialism encouraged by postmodernist thought is useful for African-Americans concerned with reformulating outmoded notions of identity. We have too long had imposed upon us both the outside and the inside a narrow, constricting notion of blackness » (628). Ceci dit, elle semble comprendre la réticence des autres : « The unwillingness to critique essentialism on the part of many African-Americans is rooted in the fear that it will cause folks to lose sight of the specific history and experience of African-Americans and the unique sensibilities and culture that arise from that experience » (629). Malgré la peur des uns et la témérité des autres, la crise postmoderne

s'est installée dans l'Amérique post-industrielle sans demander l'aval de personne. Qu'on le veuille ou non, cette crise d'identité et la critique qu'en font les théoriciens touchent inévitablement la communauté africaine-américaine. Le travail de l'artiste, Whitehead en particulier, rend compte de cette crise de la représentation et/ou de la construction identitaire.

La construction de personnages dans JHD révèle en effet un protagoniste postmoderne dans le sens qu'il est tout aussi cynique qu'individualiste. À la manière des auteurs qui réclament de l'autonomie dans leur art, contre toute notion d'engagement (devenir le porte-parole de sa communauté par exemple), J. déclare faire un meilleur travail quand il accorde moins d'importance à son lectorat : « J. feels he works more efficiently if he does not think of his audience, where they live. He likes to keep his obligations to meeting the word count, a number readily verified by a feature on a pulldown menu of his processing program » (12). Cet aveu caractérise une vision mécanique du travail à effectuer, n'impliquant aucune émotion liée à la portée politique du sujet de son article. J. affirme maintenir toujours ce principe et travaille uniquement pour un pécule, sans de vraies convictions. Ce propos semblerait neutre, mais un autre indice de caractère ajoute une épaisseur à la caractérisation du personnage cynique que J. représente. L'exemple choisi est celui de sa mission à ses débuts au Zaïre du Président dictateur Mobutu Sese Seko<sup>67</sup> :

A few years back J. landed a piece in [the List], an endorsement of new Zairian hotels; President Mobutu had been trying to rustle up some tourist traffic for that oft-overlooked country. J. observed no rivers of blood while there. It was a junketeer's ball. Every slob on the List roused themselves for that one. Their credentials were never verified. Hepatitis<sup>68</sup> a regular topic conversation. Only J. was naive enough to actually write an article about the trip. He was green then, nervous about repercussions, clinging valiantly to an abstraction of journalistic ethics. The

---

<sup>67</sup> Ses partisans l'appelaient Maréchal roi du Zaïre.

<sup>68</sup> L'hépatite est une maladie causée par une inflammation du foie, qui intervient dans la bonne digestion des aliments. La conversation autour de cette maladie pourrait symboliser la corruption des pays occidentaux qui ont soutenu Mobutu pour assassiner Patrice Lumumba, Premier ministre à l'époque, qui luttait pour l'indépendance du peuple zaïrois par rapport à l'occupation belge. Larry Devlin (1922–2008), un agent de la CIA durant cette période déclare, dans un entretien qui figure dans le film documentaire de Thomas Gieffer, *Death: Colonial Style* (2001), que ses supérieurs lui avaient donné l'ordre de supprimer Lumumba, devenu trop dangereux et instable pour les intérêts des Occidentaux.

government flew in crates of liquor from Europe. He got two dollars a word and bought some new pants. (13)

Ce passage présente l'écart entre le manque d'engagement de J. et la tragédie de la politique de Mobutu, comme le signifie le contraste entre les termes anciens, archaïques « oft » ou raffinés « overlooked » et d'autres argotiques ou informels « to rustle something up », « slob » et « got ». L'ironie de la phrase, « J. observed no rivers of blood there », évoque l'assassinat des opposants du dictateur Mobutu, mais cette remarque n'établit guère l'existence de tels crimes. L'ironie de cette phrase symbolise d'ailleurs son manque total d'empathie, car elle montre une forme de banalisation de ces meurtres politiques qui consiste à penser, comme J. a pu le faire, que cette pratique ne correspondait en rien à la description de certains détracteurs de Mobutu qui alléguaient qu'il y avait eu un bain de sang (« rivers of blood »). Nous notons également un changement de point de vue : J. fut le seul à avoir écrit un article sur l'événement puisqu'il croyait encore, comme souvent font les débutants, à la noblesse de son métier. J. n'est plus aussi nerveux maintenant et n'accorde plus d'importance à la déontologie journalistique.

En somme, les traits de caractère que nous remarquons chez J. Sutter participent de la caractérisation d'un personnage qui est le produit de son époque. Son métier de *junketeer* (plus parasite que journaliste) lui impose un code de conduite et imprime en lui un mode de vie qui ne le place pas dans une situation d'empathie, d'indignation ou de solidarité vis-à-vis de l'Autre (de sa race). J. partage d'ailleurs ce trait de caractère avec le protagoniste du troisième roman de Whitehead, *Apex Hides the Hurt* (2006), dans lequel le « nomenclature agent » se définit avant tout comme un professionnel de la nominalisation (« *naming* »).

## **Chapitre 3 : La publicité, une métaphore du consumérisme**

## Introduction

Hattie wanted to give her babies names that weren't already chiseled on a headstone in the family plots in Georgia, so she gave the names of promise and of hope, reaching forward names, not looking back ones.

(Mathis 2013, 1)

Let lesser men try to tame the world by giving it a name that might cover the wound, or camouflage it. Hide the badness from view. The prophet's work was of a different sort.

(Whitehead 2006, 210)

Pronouncing the true name of God, in certain precincts, would implode one's mouth. Elsewhere, scribbling down the name of the Supreme Being would summon an earthquake the instant the last letter was formed. Or some other calamity in that vein. Such was the power of the true name of God. And G-d, too. In Some Cultures, if someone discovers your true name, it will kill you as quickly as if they had eaten your soul.

(Whitehead 2006, 136)

Selon les religions monothéistes, la parole est à la l'origine de la création du monde. Dans la Bible, par exemple, nous lisons : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu » avant d'assimiler le Verbe au créateur : « et le Verbe était Dieu » (*Prologue de l'Évangile selon Saint Jean*, verset 1). Dans le Coran, nous notons un procédé similaire. Dieu-le-Tout-Puissant décrète ce qui doit arriver par le performatif : « 'sois,' et c'est » (Sourate 36, versets 81–82). Le langage a donc un pouvoir sur la réalité. Cette dernière n'existerait que grâce au langage. Poursuivons, pour encore un bref instant, dans la cosmogonie islamique pour mieux esquisser les contours de notre propos sur le rapport entre langage, pouvoir et réalité. Dans la tradition musulmane, c'est par la nominalisation que Dieu a conférée à l'Homme un pouvoir supérieur à celui des autres créatures.

En littérature, dès le début du genre romanesque, les auteurs ont compris ce rapport entre pouvoir, mot et réalité. Le romancier anglais Daniel Foe (1660–1731) a manifesté une préoccupation toute particulière pour les privilèges de la nomination. Vers l'âge de trente-cinq ans, Foe avait décidé de rajouter la préposition « de » à son

patronyme pour lui donner une consonance aristocratique : il devint Defoe. Dans son roman *Robinson Crusoë* (1719), l'auteur raconte l'histoire du héros éponyme. Le premier paragraphe du récit souligne la manipulation des mots pour influencer une certaine réalité ; le protagoniste présente sa lignée maternelle : « My mother whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but, by the usual corruption of words in England, we are now called – nay we call ourselves and write our name - Crusoe » (1). Le changement du nom propre réactualise cette manipulation de la réalité à travers le pouvoir de la désignation. Plus tard, quand Robinson Crusoë se retrouve dans une île presque déserte, il sauve la vie à un sauvage – devenu son esclave – qu'il nomme Vendredi, ce qui correspond au jour de leur rencontre<sup>69</sup>. Cette désignation consacre également le jour où le protagoniste se transforme de rescapé en maître d'une île.

Dans son autobiographie, *Les Mots* (1964), Jean-Paul Sartre montre que nommer les choses donne le sentiment de se croire maître de l'univers. Il raconte avoir trouvé la foi dans les livres : « J'avais trouvé ma religion : Rien ne me parut plus important qu'un livre. La bibliothèque, j'y voyais un temple. Petit-fils de prêtre, je vivais sur le toit du monde, au sixième étage » (51). Il fait de ce lieu situé en hauteur un endroit fétiche d'où il contemple le monde. Devenu adulte, depuis le sixième étage d'un immeuble parisien, loin de sa campagne natale, il écrit : « Je regagnais mon sixième symbolique, j'y respirais de nouveau l'air raréfié des Belles-Lettres, l'Univers s'étagait à mes pieds et toute chose humblement sollicitait un nom, le lui donner c'était à la fois la créer et la prendre. Sans cette illusion capitale, je n'eusse jamais écrit » (Sartre 52). L'impression que l'écrivain a de considérer l'univers sous ses pieds, correspond au pouvoir que confère la désignation : nommer dans ce cas signifie créer une réalité qui n'existait pas, car, sans ce passage par la désignation, les choses restent sans distinction : une confusion inintelligible.

---

<sup>69</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoë* (1719). Robinson devint le maître de Vendredi, donc il acquit ainsi un pouvoir absolu sur lui : « At last he lays his head flat upon the ground, close to my foot, and sets my other foot upon his head, as he had done before; and after this made all the signs to me of subjection, servitude, and submission imaginable, to let me know how he would serve me so long as he lived. In a little time I began to speak to him; and teach him to speak to me: and first, I let him know his name should be Friday, which was the day I saved his life: I called him so for the memory of the time » (328).

Dans la littérature africaine américaine, nous retrouvons une préoccupation quelque peu similaire vis-à-vis du pouvoir des mots. James Baldwin, par exemple, avoue avoir un problème avec la langue anglaise :

My quarrel with the English language has been that the language reflected none of my experience. But now I began to see the matter another way... Perhaps the language was not my own because I had never attempted to use it, had only learned to imitate it. If this were so, then it might be made to bear the burden of my experience if I could find the stamina to challenge it, and me, to such a test. (Quoted in Achebe 1977, 62)

Cet aveu de Baldwin critique l'héritage du système esclavagiste dont la langue témoigne. Le rapport que l'Africain Américain entretient avec l'Anglais (États-Unis) passe par la médiation de l'identité culturelle que le sujet adopte. Le choix des mots, la syntaxe à respecter et la prononciation rendent compte de la situation géographique, de la race et la classe sociale auxquelles le sujet parlant appartient. Selon William Dwight Whitney (1827–1894), linguiste et philologue américain, « la langue est une institution sociale comme toutes les autres » (Quoted in Saussure 1976, 26)<sup>70</sup>. Au même titre, peut-être, que l'école, l'église, les médias et la famille, la langue joue un rôle important dans le fonctionnement de la société. Nous notons d'ailleurs que toutes ces institutions sociales s'expriment à travers la langue, outil grâce auquel l'enfant apprend à découvrir les valeurs et croyances véhiculées par la société. Acceptant la remarque de Whitney, nous plaçons la langue (américaine) dans la même catégorie que les autres institutions américaines, notamment l'institution de l'esclavage. Par influence mutuelle entre ces deux institutions, la couleur noire a une connotation négative, tandis que la couleur blanche est souvent associée aux choses plus positives. Dans un essai, « Nobody Knows My Name », Baldwin utilise le mot « name » comme une métonymie pour signifier l'identité du Noir qui est incomprise à la fois par le Blanc du Sud et du Nord. Il conclut son essai en affirmant : « And in exactly the same way that the South imagines that it 'knows' the Negro, the North imagines that it has set him free. Both camps are deluded »

---

<sup>70</sup> Saussure divise l'histoire de la linguistique en trois phases successives : la grammaire (avec les Grecs et les Français), la philologie (mouvement scientifique créé par Friedrich August Wolf en 1777) et la linguistique proprement dite. Selon Saussure, cette dernière phase correspond à la période pendant laquelle la linguistique, grâce aux travaux de Diez (1836–1838) et de Whitney (1875), s'occupe de la langue et en fait son objet propre ; une première impulsion est donnée pour adopter une perspective historique (18).



(Baldwin 1961, 116). Suivant ce traitement métonymique, connaître le (vrai) nom de quelqu'un reviendrait à connaître son identité. En rendant son nom énigmatique, Baldwin annonce déjà dans le titre et soutient dans son essai que seul le Noir contrôle son nom et son identité.

Liée au rapport entre langue et réalité, la désignation joue un rôle important dans la culture africaine américaine. Dans « 'I Yam What I Am': Naming and Unnaming in Afro-American Literature » (1982), Kimberly W. Benston écrit : « Language—that fundamental act of organizing the mind's encounter with an experienced world—is propelled by a rhythm of naming: It is the means by which the mind takes possession of the named, at once fixing the named as irreversibly Other and representing it in crystalized isolation from all conditions of externality » (3). La langue permet l'appropriation des choses et des êtres vivants grâce au processus de la désignation : nommer un objet signifie le posséder. En d'autres termes, la notion de propriété passe par la langue qui permet de désigner ce qui est procédé et celui qui est le propriétaire. Pendant l'esclavage, le maître choisissait le nom propre de son esclave et lui donnait généralement son nom de famille. Pour s'affranchir des pratiques de l'esclavage, selon Benston, le Noir ne devient totalement libre que s'il choisit lui-même son propre nom. L'esclave affranchi abandonne le nom de baptême imposé par le maître pour s'affirmer : « Social and economic freedom—a truly new self—was incomplete if not authenticated by self-designation. The *unnaming* of the immediate past was reinforced by the insertion of a mysterious initial, a symbol of the long unacknowledged, nascent selfhood that had survived and transcended slavery » (*Ibid.*). L'auteur fait allusion ici à l'énigmatique lettre « X », qui sert de nom de famille à Malcolm. La liberté de choix de nom signale l'affirmation de soi et une prétention à une identité précédemment niée ou inconnue.

L'œuvre de Colson Whitehead explore cette question du changement de nom, en lien avec une réflexion sur les pouvoirs du langage. Dans ses romans, ce thème revient avec insistance. Dans *John Henry Days*, la discussion des éditorialistes autour du titre de l'article pour couvrir la bavure policière qui a causé la mort d'Eleanor Bumpurs est une scène pleine de sens. Le rédacteur en chef de *Downtown News*, Jimmy Banks, sachant que la question raciale est au cœur du sujet, propose qu'un auteur noir soit engagé pour rédiger quelques lignes qui accompagneront l'article principal rédigé par un journaliste

blanc : « ‘Maybe we should get someone to write a sidebar over the weekend. To get the black angle’ » (JHD, 178). Aucun journaliste noir ne travaillant en permanence au *Downtown News*, un collègue demande : « Who? », il suggère un nom quelconque : « ‘I don’t know, what about our boy Malefi?’ ». Ce nom vient étymologiquement du latin *maleficus* qui signifie le mal causé par des pouvoirs surnaturels. Nous apprenons que le personnage change fréquemment de nom « ‘What, busy changing his name again?’ », commente Banks (*Ibid.*). Dans la communauté noire américaine, le changement de nom est une pratique habituelle. Ce changement de nom concerne aussi bien les membres de la communauté que celle-ci même. Malefi n’étant pas disponible, Banks pense à un autre pigiste noir : « ‘What about the guy who wrote the graffiti piece two weeks ago. We put it on the cover. Is he ...’ », l’ellipse est comprise par les autres : « ‘You mean is he ...’ », mais ils ne complètent pas son propos. Banks finit par le dire : « ‘Yeah, is he black, Afro-American, what do you think I mean?’ » (JHD, 178). Les termes « black » et « Afro-American » sont deux noms, parmi tant d’autres, qui désignent la communauté africaine américaine. Chacun des noms correspond à une époque historique particulière et à une identité culturelle dictée par la revendication politique du moment.

La question du nom n’est que partiellement évoqué dans JHD ; elle constitue l’objet principal de *Apex Hides the Hurt* (2006). Le nom faisant partie de la catégorie du mot, dans le troisième roman de Whitehead, toute l’histoire porte sur le pouvoir des mots et sur la problématique du langage. *Apex Hides the Hurt* est dédié à son agent Nicole Aragi<sup>71</sup>. L’auteur et son agent, travaillant tous les deux sur les mots, cette dédicace célèbre et préfigure l’importance du langage dans ce roman. En effet, *Apex Hides the Hurt* offre une réflexion sur le pouvoir et sur la corruption des mots. Par le prisme de la publicité et son emprise sur nos vies, le roman est une allégorie qui pose le problème de la valeur accordée aux noms des marques/objets. Le protagoniste exerce un métier atypique : « consultant en nomenclature »<sup>72</sup>. La nomenclature, ou plus précisément la

---

<sup>71</sup> D’un père libanais et d’une mère anglaise, à seulement quarante-quatre ans, Aragi est également l’agent de Junot Díaz, Jonathan Safran et Edwidge Danticat.

< <http://nymag.com/news/features/influentials/16902/>>.

Voir aussi l’article de Radhica Jones « Uncommon Readers ». Bookforum.com.

< [http://www.bookforum.com/inprint/014\\_04/1404](http://www.bookforum.com/inprint/014_04/1404) >. Consultés le 10 février 2015.

<sup>72</sup> Pour l’expression anglaise « nomenclature consultant », nous utilisons dans notre texte l’équivalent français donné dans la traduction de Serge Chauvin.

taxinomie, réduit souvent la langue à ce principe comptable – c'est-à-dire qu'il la ramène au strict rapport entre le mot et l'idée ou la chose. La linguistique moderne que nous présente Saussure trouve cet essentialisme critiquable pour deux raisons : « [la nomenclature] suppose des idées toutes faites, préexistant aux mots ; elle ne nous dit pas si le nom est de nature vocale ou psychique ». Et deuxièmement, « elle laisse supposer que le lien entre un nom à une chose est une opération toute simple » (97). Cette critique souligne que la perception que l'on peut avoir d'un mot est tout à fait subjective : il n'existe entre le mot et la chose qu'un rapport arbitraire (100).

AHH dramatise cette situation dans laquelle le nom confère à la chose une propriété presque non existante dans les composants qui la constituent. On raconte souvent l'anecdote suivante dans le milieu des agents en nomenclature : « [T]he famous nomenclature shaggy-dog story about the car company that couldn't figure out why their new luxury sedan wasn't selling in this one particular foreign market ». La chute de la blague est : « They finally figured out why: in the local patois, the name they'd given the vehicle was slang for – excrement! » (AHH, 136). Au-delà du décalage entre le nom de marketing et la langue locale, si nous savons que la relation du signifiant au signifié est arbitraire, la véritable question est pourquoi le nom qui renvoie à l'idée d'excrément ne pourrait-il pas vendre ? La notion de valeur devient ainsi importante à considérer dans la mesure où l'émotion positive qui conduit le consommateur à acheter un produit plutôt qu'un autre, ne dépend pas essentiellement du signifiant choisi. La connotation est ici primordiale. Autrement dit, un nom trompeur, qui ne correspond en rien aux véritables caractéristiques du produit, est susceptible de le rendre plus attractif. Le protagoniste fait la même observation : « *Nature* is a strong brand name. Slap *Natural* on the package, you were golden. Those words on the package promise ease from metropolitan care, modern worries » (153). En mettant en rapport ces deux passages, nous identifions le thème central du roman : la corruption du nom. Le nom ne révèle pas intégralement les attributs et/ou défauts de l'idée à laquelle il se réfère. Comme le montre le récit, la publicité est devenue l'outil incontournable pour la commercialisation de la production en masse.

Pour mettre en exergue le rapport entre le langage et la publicité, nous proposerons dans un premier temps de montrer comment AHH fait le rapprochement entre la dénomination (la corrélation entre la marque, le produit et le logo) et la taxinomie

(nomenclature), deux composantes du marketing. Deuxièmement, notant la prose minimaliste dans lequel est écrit le récit, nous nous posons la question suivante : ce style rend-il entièrement compte du pragmatisme exigé par l'hyper-marchandisation de la société postindustrielle ? Finalement, nous terminerons notre étude par une analyse du rapport entre le pouvoir des mots et l'histoire de l'esclavage en Amérique. Le mot « Apex » ou le cache-blessure, peut-il effacer le passé traumatisant de l'esclavage ?

### **La publicité par la création de nom**

They were used to commercials, commercials were a natural feature of existence, like rain or dawn.

(AHH, 175)

Le récit met en scène le conflit qui survient dans la paisible bourgade de Winthrop où le riche magnat Lucky Aberdeen propose de changer le nom de la ville pour attirer de nouveaux investisseurs et de jeunes cadres. Face à la proposition de « New Prospera », venant de Lucky, la maire de la ville, Regina Goode, souhaite recouvrer le nom d'origine : « Freedom ». En mémoire des esclaves affranchis, fondateurs de la bourgade, Regina Goode soutient ce nom historique. Opposé aux propositions des deux protagonistes, Albert Winthrop, digne héritier de ses ancêtres, milite en faveur du maintien du nom actuel. Confrontés à cette impasse, les autorités de Winthrop font appel à une agence spécialisée dans la création de noms. Généralement, ces spécialistes sont chargés de trouver le nom accrocheur pour des produits commerciaux. Le personnage principal est le consultant que l'agence désigne pour arbitrer le conflit impliquant les autorités de Winthrop. Le roman est divisé en trois parties : la première partie, (AHH, 1-53), raconte le passé glorieux du consultant avant son accident qui l'a éloigné de son bureau et du métier pendant longtemps jusqu'au jour où il arrive à Winthrop en arbitre. La deuxième partie (55-183) présente les stratégies de séduction que déploient les protagonistes pour convaincre le consultant de la pertinence de leur choix. Enfin, la dernière partie (185-212) correspond au dénouement, puisqu'il a fait un choix qui, selon les termes du contrat, doit être gardé au moins pendant un an avant de pouvoir le changer

à nouveau. Avant de quitter Winthrop, il inscrit le nom choisi dans une enveloppe adressée au Conseil municipal. La proposition de Lucky a été probablement entérinée, mais rien n'atteste avec certitude cette supposition. L'énigme et le mystère sont de mise, comme on le note souvent dans les romans de Whitehead.

Le dénominateur commun entre *Apex Hides the Hurt* et les deux premiers romans est l'approche satirique, le ton humoristique et le discours allégorique qui caractérisent le style de Whitehead. Il existe peu de ressemblances entre l'univers diégétique dans lequel évolue le protagoniste d'AHH et celui d'un J. Sutter ou d'une Lila Mae Watson. En revanche, l'une des rares similitudes pour le lecteur de Whitehead se trouve dans la fragmentation de l'identité et le nom énigmatique des deux protagonistes : le prénom de J. est tronqué et celui du personnage principal dans AHH n'est pas connu. L'ironie d'AHH tend vers le sarcasme ; car le protagoniste, « agent en nomenclature », travaille avec des corporations pour leur trouver le nom parfait qui les aidera à mieux vendre leurs produits, tandis que son propre nom n'est jamais dévoilé au lecteur. Ce secret devient moins énigmatique si l'on note que le protagoniste remarque à plusieurs reprises que le nom n'est en fait qu'un masque, une sorte de camouflage qui travestit la réalité. Lors d'un cocktail organisé par l'entreprise des consultants en nomenclature, il regarde ses collègues avec mépris :

He imagined that all of them had their true names written on their name tags. That would be something. That would be honest, he whispered to himself. LIAR. BED WETTER. These two sitting at Mandala's table, the British firm making so much noise recently. If everyone could see everyone else's true name, we could cut out all this subterfuge and camouflage. The deception that was their stock in trade, and the whole world's favorite warm teat. ROMANTIC. FAILURE. EMPTY. He coughed and shuddered and pulled his lapels tight. It wouldn't have to stop with this room – what if everyone everywhere wore their true names for everyone to see. Of course it began at birth – by giving their children names, parents did their offspring the favor of teaching them how to lie with their very first breath. Because what we go by is rarely what makes us go. GIFTER. SINNER. DOOMED. (AHH, 170)

Si le protagoniste considère, comme le montre cette critique acerbe, l'hypocrisie du prénom donné par les parents, on comprend que le récit n'accorde pas d'importance au nom propre du protagoniste. En choisissant de garder l'anonymat, l'auteur privilégie et

renforce le point de vue du protagoniste. Malgré tout, l'être humain est une créature qui se nourrit de fables et de mythes ; il est alors plus acceptable pour la société de raconter de récits mythiques que de s'insurger contre cette coutume.

En admettant la nécessité des noms propres ou des noms communs, la société transfère ce besoin sur les produits commercialisés. Dans le langage du droit privé, par exemple, les droits et les devoirs d'une personne morale sont conférés aux entreprises. La notion de personne implique souvent un principe d'identité, c'est pourquoi, pour vendre une marchandise, le nom générique ne suffit plus ; l'entreprise doit imposer un nom de marque (son identité). Dans *No Logo* (2000), Naomi Klein établit l'histoire de la publicité par la création de noms :

In the 1880s, corporate logos were introduced to mass-produced products like Campbell's Soup, H.J. Heinz pickles and Quaker Oats cereal. [...] Logos were tailored to evoke familiarity and folksiness in an effort to counteract the new and unsettling anonymity of packaged good. 'Familiar personalities such as Dr. Brown, Uncle Ben, Aunt Jemina, and Old Grand-Dad came to replace the shopkeeper, who was traditionally responsible for measuring bulk foods for customers and acting as an advocate for products ... a nationwide vocabulary of brand names replaced the small local shopkeeper as the interface between consumer and product. (6)

La dernière partie de ce passage signale l'émergence d'une professionnalisation de l'échange commercial. Klein souligne également la transformation socio-culturelle qui s'est opérée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le logogramme, en tant que signe, vise à susciter un sentiment de proximité pour rassurer le consommateur.

L'incipit d'AHH cherche à communiquer ce sentiment de confiance entre le commercial (le consultant/focalisateur) et le consommateur (le client/lecteur). Dans la toute première phrase du roman, le narrateur omniscient attire l'attention du lecteur sur l'importance de la taxinomie : « He came up with the names » (3). En outre, cette phrase suppose une complicité tacite entre le narrateur et son lecteur. En débutant l'énoncé par un pronom personnel sujet à la 3<sup>ème</sup> personne, l'auteur ne donne pas encore au lecteur l'information nécessaire pour savoir à qui ce « he » renvoie. Pourtant, le narrateur passe cette information sous silence. L'identité du personnage, ou du moins son nom propre, ne sera jamais révélé dans le récit. Plus tard, nous apprenons que « he » remplace le groupe

nominal « the consultant in nomenclature » qui fait référence au secteur d'activité du protagoniste anonyme. C'est une fonction et non une identité.

Dans la phrase « he came up with the names », le verbe d'action renforce la conviction du protagoniste qui prend au sérieux son travail, car il s'agit en plus d'un verbe à particule : « came up with ». L'adverbe « up » décrit la posture verticale (être debout<sup>73</sup>), et puis la préposition « with » exprime une idée d'association, d'intégration ou d'inclusion. Selon le dictionnaire Merriam Webster, le verbe à particule « come up with » signifie : « to produce especially in dealing with a problem ». Le problème auquel le consultant se confronte, c'est de nommer les choses pour les rendre plus attractives. Ensuite, dans le groupe nominal complément « the names », le déterminant défini « the » évoque une réalité bien particulière, comme si le lecteur en savait déjà suffisamment. Une telle présentation produit un effet de familiarité, de complicité et de proximité entre le narrateur et son lecteur.

Le caractère atypique du métier du consultant implique cette nécessité de simuler une atmosphère de familiarité et de professionnalisme, dont parle Klein. Les deux termes suscitent un paradoxe : la familiarité exige un minimum de proximité et par conséquent une certaine forme de sympathie vis-à-vis de l'autre, alors que le professionnalisme pousse parfois à la distanciation, voire au cynisme. Nommer les choses peut paraître trop facile, mais le consultant prend à cœur son métier, qui représente un vrai travail pour lui et pour ses clients. L'usage fréquent des verbes d'action symbolise l'investissement du consultant dans sa mission, même si de nombreux personnages ne pensent pas que nommer les choses soit un vrai travail. Un dialogue révèle l'incrédulité des autres :

'What kind of business do you do?'

'Consulting'

'*Con-sulting*,' the bartender repeated, as if his customer had added some new perversity to the catalog of known and dependable perversities.

'I'm a nomenclature consultant. I name things, like ---'

'Hell kind of job is that?' (AHH, 22)

---

<sup>73</sup> Il s'agit d'une position qui rappelle la chanson de combat : « Get up, stand up for your right » (Bob Marley).

Avisé et habitué de ce genre de critique, le consultant arbore l'insigne du professionnel. Le terme « consultant » suppose avant tout une expertise dans un secteur déterminé. Le récit y fait référence très tôt dans le texte : « They were good times. He was an expert in his field » (5). Ensuite, quand le consultant arrive dans sa chambre d'hôtel, il trouve de la documentation qu'il doit exploiter pour s'imprégner de l'histoire de la bourgade : « 'A History of the Town of Winthrop' opened with a painful crinkle. He would be prepared for his meeting that afternoon. He was a professional » (AHH, 59). L'adjectif « professional » est brandi pour rassurer et garantir la qualité de son travail. Le consultant exige ainsi une condition dans les termes de son contrat : « If the clients were going to hire him, they had to let the name stand for a minimum of one year. They could change it after that, but only after a year had passed », plus loin le narrateur souligne : « He was a pro, they had called him for a reason, he did not want to waste his time » (31). Dans ce rapport de force, le client n'a pas d'autre choix que d'accepter les conditions imposées par le consultant. Mais une particularité attire notre attention. À cause de la professionnalisation de l'échange commercial, même le choix d'un nom pour une ville va être confié à un professionnel : la ville devient un produit commercial comme n'importe quelle autre marchandise.

On trouve au début du roman un indice qui renvoie à cette hyper-marchandisation généralisée, Quand le consultant arrive dans la ville Winthrop, il demande à un passant le chemin pour aller à l'hôtel Winthrop. Ce passant est un homme blanc promenant son chien. Le narrateur décrit le chien en ces termes : « It was one of those tiny dogs that had a fancy foreign name that assured you it was quality merchandise » (AHH, 10). La correspondance entre le nom étranger et les qualités intrinsèques du chien montre la naïveté du client. Ainsi, simultanément, le roman expose et s'approprie cette illusion d'assurance. Dans *Le Système des objets* (1968), Jean Baudrillard consacre un chapitre entier au message publicitaire (image et discours). Sur l'illusion d'assurance qu'offre le « naming » ou la publicité, Baudrillard écrit : « Chaque image publicitaire étant légende, ôte à la polysémie angoissante du monde » (248). La publicité vise à justifier le choix et à rassurer le consommateur. Nous retrouvons une idée sensiblement proche de cette caractérisation de la visée du message publicitaire dans la définition que le consultant donne de son métier :



I'm a nomenclature consultant. I name things like new cars and toothbrushes and stuff like that so they sound catchy. You have some kind of insurance policy to reassure people or make them less depressed so they can accept the world. Well you need a reassuring name that will make them believe in the insurance policy. (44)

Le nom, qui est une partie de l'ensemble stratégique du marketing, imprime une marque et assure ce rôle de garantie que décrit le consultant. Le changement du nom Winthrop constitue d'ailleurs la parfaite illustration de cette généralisation de la marchandisation.

Le moment catalyseur dans AHH correspond à la décision du conseil municipal de Winthrop de faire appel à un professionnel du marketing pour trouver un nouveau nom à la petite bourgade. Dans cette négociation, les protagonistes sont : Winthrop, qui défend le choix du patronyme de ses ancêtres, Regina Goode, la maire de la ville et descendante des Noirs fondateurs de Winthrop, et Lucky Aberdeen, le nouveau riche qui propose le nom de « New Prospera » (12). Les noms de ces protagonistes (Albert Winthrop, Regina Goode et Lucky Aberdeen) requièrent une étude onomastique. Le patronyme Winthrop figure dans l'histoire de la Nouvelle Angleterre dès l'époque coloniale (H. G. Lyons 1940-1941, 110)<sup>74</sup>. En 1630, John Winthrop a fait un discours dans lequel il a tenu ces propos : « For we must consider that we shall be as a city upon a hill; the eyes of all people are upon us » (Elizabeth Winthrop 2009, 26)<sup>75</sup>. La métaphore de la ville au-dessus de la colline, « A city upon a hill », doit être comprise littéralement – c'est-à-dire, « placée en hauteur ». La ville (l'Amérique) attire le regard de toutes les autres villes (ou nations), donc elle doit servir d'exemple aux autres. Le nom Winthrop dans le roman de Whitehead rappelle la dynastie des Winthrop, venue s'installer en Nouvelle Angleterre.

Dans AHH, le père fondateur de l'entreprise dynastique des Winthrop se prénomme Sterling. Dans les années 1860, le passé du récit, Sterling Winthrop a bâti une

---

<sup>74</sup> Selon Lyons, John Winthrop, the elder (1588 – 1649) a émigré dans le Commonwealth de Massachusetts en 1606, six mois après la naissance de son fils aîné (John Winthrop, Jr.). Dans *The Younger John Winthrop* (1606 – 1676), Robert C. Black raconte l'histoire du fils prodigieux, devenu gouverneur de Massachusetts. Cf : D.B. Quinn, « The Younger John Winthrop by Robert C. Black, » *The English Historical Review*, Vol. 84, N 333 (Oct. 1969): 845-846.

<sup>75</sup> Elizabeth Winthrop retrouve l'écho de cette métaphore dans le discours de nombreuses figures politiques américaines: « His words have been echoed by leaders throughout American history, from John Adams to John F. Kennedy to Ronald Regan, who lifted the phrase 'city upon a hill' wholesale in his farewell address » (26.).

fortune en fabriquant des fils barbelés – l’image coïncide d’ailleurs avec la question politique de la frontière en Amérique. Le consultant découvre la chose suivante : « The Winthrops made their fortune in barbed wire » (AHH, 60) ; puis, lisant dans les documents historiques de la ville : « ‘With the zeal of a true American entrepreneur, Sterling Winthrop found customers among the region’s farmers and homesteaders, who delighted in the inexpensive alternative to costly timber’ » (*Ibid.*). Le fil barbelé représente la clôture, l’enfermement et l’exclusion/inclusion. La barrière protège en son sein la propriété, et elle exclut au loin ce qui ne lui appartient pas. Le secteur industriel, symbolisé par le barbelé, qui a vu prospérer la famille Winthrop, renseigne sur le contexte politique de l’époque : le barbelé est donc une métaphore de la notion de propriété ; elle va de pair avec la question du contrat social (Jean Terrel 2001)<sup>76</sup>. Le consultant le remarque d’ailleurs : « Something still consumed the founding father’s attention outside the frame after all those years, a loping fox or an escaping slave » (42). La conjonction « or » connote la réification de l’esclave, qui représente une marchandise au même titre que les autres biens (Gates 1987)<sup>77</sup>. En d’autres termes, la Loi protège la propriété individuelle, et la clôture sécurise celle-ci.

Pourtant, la ville de Winthrop a été initialement fondée par des Noirs, anciens esclaves émancipés qui l’avaient nommée *Freedom*. Mais le succès de Sterling a transformé la ville et va bien au-delà : « ‘Grateful for this fresh start, they passed a law and named the town Winthrop, after the man who had the courage to dream’ » (60). Mais l’histoire se répète : un nouveau riche, Lucky Aberdeen, s’implante à Winthrop où il connaît un succès fulgurant et propose de changer une nouvelle fois le nom de la ville. Le texte compare le succès de Lucky à celui de Sterling Winthrop : « Winthrop the Elder had forced his vision onto this land and his people, and Lucky was no different. Sure their methods were different. But their motives, goals, the results – timeless medicine-show shenanigans » (175). Le plus riche devient alors le plus puissant, et le plus puissant a le droit d’imposer son rêve. La principale différence entre Lucky et la famille Winthrop est le changement d’époque.

---

<sup>76</sup> Terrel démontre les contributions de Hobbes, Locke et Rousseau au contractualisme.

<sup>77</sup> Gates note : « Antebellum America, it was the deprivation of time in the life of the slave that first signaled his or her status as a piece of property » (100, nous soulignons).

Le présent du récit correspond aux années 1990. Le texte oppose un monde ouvert à cet univers clos. La production industrielle de l'entreprise du barbelé de Sterling Winthrop a eu un retentissement sur la ville éponyme, dans laquelle la vie traditionnelle a conduit à une désignation qui remplissait une double fonction. Donner le même nom à la ville et l'entreprise Winthrop, est une forme de publicité pour les deux à la fois : le succès de l'industrie portera loin la bourgade, et le nom de la bourgade fera parler de l'entreprise. Le succès de Lucky constitue un moment de rupture avec ce monde traditionnel. Lucky Aberdeen est présenté comme un *self-made man*, personnage typique du rêve américain. Lucky est fondateur d'une entreprise informatique, « founder and CEO of Aberdeen Software » (15). Par définition, le monde de l'informatique est un univers diffus, presque incontrôlable – contrairement à la barrière qu'établit le barbelé. Le consultant fait le rapprochement ; au cours de sa rencontre avec Lucky, il le compare implicitement à Winthrop : « The computer entrepreneur and his Help Tourists were separated from him by invisible barbed wire that maintained a border. There is within, and there is without » (AHH, 85). La « Help Tour » renvoie à la campagne publicitaire que Lucky a organisée pour attirer de nouveaux investisseurs à « New Prospera » (sa proposition de nom pour remplacer « Winthrop »). En outre, deux termes symbolisent et accentuent la différence entre l'entreprise de Lucky et celle des Winthrop : « wire » vs « wireless » ; le premier est contrôlable, tandis que le second l'est moins<sup>78</sup>.

Lucky a lui-même formulé la demande de changement de nom de la Bourgade et invité un consultant en nomenclature comme arbitre. Il a publié son autobiographie pour faire connaître son histoire : *Lucky Break: How a Small-Town Boy Took On Corporate America – and Won!* (93). Ce titre souligne le jeu de mot dans son prénom : Lucky est le petit enfant chanceux qui a réussi tout seul. En outre, quand Albie a rencontré le consultant, qu'il estime en faveur du projet de Lucky qui l'a employé, il ironise sur le mauvais présage : « Been raining like this since you got here, huh? You must be bad luck

---

<sup>78</sup> Le monde informatique, lié à l'Internet, constitue un univers difficile à policer. L'Internet (le *wireless* ou la connexion sans fil) donne accès à un univers incontrôlable pour les parents et les autorités. L'impossibilité de contrôler/censurer les messages pornographiques ou qui font l'apologie du terrorisme sont deux conséquences néfastes de cette merveilleuse invention. Dans le récit, la bibliothécaire reconnaît le problème : « 'You can't blame Lucky for being Lucky,' she said evenly. 'It's like blaming water for being wet. This job's not so bad. Mostly I tell people how to use the browsers and make sure the kids aren't looking for porn » (AHH, 97).

or something » (64). Le mauvais présage auquel Albie fait référence renforce le jeu de mot sur le prénom de Lucky. Au demeurant, il s'érige ainsi en adversaire direct de la famille Winthrop. Il affirme être constamment à la recherche de nouveauté : « Lucky said, 'gimme 2.0, my friends, give me 2.0. One thing you're going to learn this weekend is that I'm always looking for version 2.0. » (86-86), s'adressant à l'assemblée autour de lui dans le bar, et au consultant il avoue son goût pour le changement : « I love this town, but what's the next thing? I'll tell you. *You're 2.0, we're 2.0*, my friend the consultant standing right here, looking like the Sphinx come to town, he's 2.0. » (86). En utilisant le langage de l'informatique (la version 2.0), Lucky affiche une conformité de point de vue avec le consultant, comme le montre son usage du pronom personnel sujet « we », remplaçant un « you ». La vision du monde de Lucky traduit sa stratégie de marketing : celle-ci repose sur l'idée de changement perpétuel, de renouveau permanent. N'ayant pas un héritage familial sur lequel construire son action, comme c'est le cas pour son concurrent Albie, Lucky se montre moins révérencieux vis-à-vis de la tradition.

Héritier des ses ancêtres, Albert Winthrop, doit négocier au sein du conseil municipal pour sauvegarder l'héritage familial. À l'arrivée du consultant dans son hôtel, Albert (Albie) Winthrop ne s'y est pas rendu pour le rencontrer, comme l'ont fait ses adversaires. Il va donc le rencontrer séparément. Le chauffeur d'Albie est venu le chercher à l'hôtel pour le conduire chez son employeur. Arrivé chez Albie, il prend connaissance de ses problèmes de couple. Albie lui explique qu'il traverse une période de divorce. Sa femme a en effet quitté la maison conjugale, vidant les pièces de tous les meubles : « My wife took it all. Took my name and then took everything else » (71). Il y a une sorte d'ironie du sort dans la situation : Albie contribue aux négociations de changement du nom de la bourgade au moment où sa femme lui ôte son propre nom, comme il s'en plaint. Éprouvant de la sympathie pour Albie, le consultant se rend compte qu'il vient d'enfreindre une règle essentielle : « He was breaking a rule, one that he didn't even know he had until he got inside Albie's place: no house call. It was depressing » (*Ibid.*). Le consultant (en tant que focalisateur) se retrouve dans une position qui compromet son impartialité dans l'accomplissement de sa mission. Malgré lui, le consultant s'identifie à Albie, comme étant un compagnon de mauvaise fortune : « They started back down the stairs. 'You should rent out rooms,' he offered. Sympathy did not

come easily to him, but he knew a fellow patient when he saw one. He had his misfortune, and Albie had his » (72). Le rapprochement entre le consultant et son client suscite un sentiment de complicité entre les deux. Albie a l'impression d'être compris par le consultant, qui, pris de pitié pour lui, se montre solidaire.

L'impression de sympathie dont témoigne le consultant est susceptible de compromettre sa mission d'arbitre. Le point de vue des autres protagonistes mérite également d'être considéré. La maire de la ville, Regina Goode, est la petite fille d'Abraham Goode, l'un des fondateurs noirs. À l'origine, Abraham Goode et William Field avaient guidé leur communauté du Sud vers le Nord. Comme leurs noms le symbolisent, Goode et Field affichent des tempéraments différents. Durant ses recherches, le consultant interroge la gérante de la bibliothèque municipale : « 'Some general background on the switch to Winthrop' » (94). La bibliothécaire l'informe : « 'There were three people on the city council – Goode and Field, the two black guys who first settled here, and Sterling Winthrop, he of the barbed-wire fortune », mais elle se réfère à Goode et Field par leurs surnoms : « The Light and the Dark had claim to the land ». Le consultant demande une explication : « What was that Light?' », et elle précise : « 'The Light and the Dark were Goode's and Field's nicknames. Goode was the sunny-disposition guy and Field was the grumpy one. Like the Odd couple. So that's how they got their nicknames' » (95). Les noms de ces deux leaders semblent évoquer une idée simple : Abraham rappelle le prénom de Lincoln (le prénom du Président américain qui proclame l'Émancipation des esclaves en 1863), et son patronyme « Goode » est proche de l'adjectif « Good », le bon ou le gentil ; tandis que le nom « Field » évoque la plantation, la réalité de l'esclave, même devenu libre. En outre, leurs surnoms sont caricaturaux : « Dark » et « Light » simplifie leur différence.

Quand le consultant acquiert plus d'informations sur l'expérience de Goode et de Field, il comprend cette simplification caricaturale. Il arrivait souvent que Goode et Field tiennent deux points de vue opposés sur le bien de la communauté. Le consultant remarque que Goode remportait souvent les débats aux dépens de Field : « Goode won more arguments than he lost, because he sided with optimism. You didn't pack up all your shit and trek halfway across the country unless you had a strong optimism streak. That was the Goode part of you » ; mais d'un autre côté, « the Field part of you told you

to make sure you brought your shotgun. Musket, whatever » (144). En somme, la particularité de l'expérience de ces anciens esclaves joue un rôle capital dans leurs choix de noms pour la ville et ses rues. Regina amène le consultant en excursion en voiture dans le quartier noir et lui raconte l'histoire sociale de Winthrop. Elle relève la différence frappante entre la partie de la ville où habitent les personnages noirs et celle occupée par les Blancs :

You got to the part of town and they named the streets after the colonies, Virginia and Massachusetts and whatnot. Or trees. My mother used to ask me, 'What started that whole mess of naming streets after trees? Didn't they have people they loved? That's how you know what part of town you're in. Over here, the streets are people. They're your history, your family. Richards, Nathaniel, Goode. How you know you're home is when you see your name on the street. And if you get lost, just look for yourself. (128)

Avant de formuler notre commentaire, citons encore le texte : la réponse indirecte du consultant à cette présentation de Regina. En tant qu'expert en la matière, il décode le symbolisme de ces deux types de désignation :

Winthrop's Virginias and Oaks were all within character for someone hungering after the connotations of the eastern establishment, he decided. Want to import the coast to prairies? You have to learn how to be just as dull, name by name. Whereas the black settlers had different marketing priorities. Hope crossed Liberty, past the intersection of Salvation. Better than naming the streets after what they knew before they came here. (*Ibid.*)

Ensuite, il extrapole en imaginant ce que pourrait donner le plan de la ville selon la méthode de marketing de Lucky : « What would Lucky's map look like? Take Innovative all the way to Synergy, then hang a looey on Scalability all the way to Cross-Platform » (*Ibid.*). Quelques pages plus loin, le consultant résume le tout : « Advertising of one sort or another had drawn them here, slogans with their luminous entreaties » (194). À partir du point de vue du consultant, cette présentation est humoristique : la distinction entre la connotation des noms de rues dans les quartiers des Noirs et ceux des Blancs est essentiellement caricaturale, puisque le Noir est renvoyé à sa quête spirituelle de liberté et le Blanc à l'environnement pastoral du Sud ; deux univers distincts qui résultent d'une

exagération portée à son paroxysme. Ni dans l'une, ni dans l'autre, le consultant imagine ce à quoi pourrait faire référence la stratégie de marketing de Lucky Aberdeen. En tant que riche industriel, ce dernier représente la voix de la modernité et de l'entrepreneuriat. La caricature grossit ainsi le trait et enferme Blancs et Noirs dans un antagonisme ontologique qui suppose deux visions du monde opposées, tout imaginant Lucky que dans son rôle d'entrepreneur obsédé par la réussite de son projet de moderniser la bourgade.

En ayant recours à la caricature, le narrateur présente le monologue intérieur du consultant qui réfléchit sur les stratégies des différents protagonistes. Le texte ironise sur leur choix. L'ironie est un élément de la satire telle que Charles Knight la définit dans son ouvrage *The Literature of Satire* (2004). Knight estime que la satire fonctionne grâce à son aspect ludique et humoristique, même pour les questions historiques les plus sérieuses. Il déclare : « Satire's often intense concern for historical problems is framed by its imaginative play: the relationship between perception and communication is paralleled by the relationship between history and imagination » (4). Dès lors, quand le lecteur lit ce passage de AHH, il/elle se rend entièrement compte de l'illusion de la dénomination, mais aussi de l'enjeu social qu'elle représente pour les personnages. Le consultant trouve bien ridicule le jeu de pouvoir qui se traduit par la dénomination des rues et places de la ville, néanmoins chacun défend sa proposition, car l'enjeu est de marquer de son empreinte l'histoire de la ville. Dans le récit, le discours du pouvoir a un retentissement sur le langage d'AHH. En d'autres termes, le langage cru et vulgaire dans AHH se justifie par la domination que Lucky Aberdeen exerce sur les habitants de Winthrop : sa façon de parler influence le style du roman.

### **Une prose minimaliste au service du pragmatisme**

Dans la situation où se trouve la ville de Winthrop, Lucky Aberdeen juge qu'un changement de nom permettra d'ouvrir de nouvelles opportunités, en créant un nouvel élan économique, d'où le nom qu'il propose : « New Prospera ». Lucky utilise ce que nous pourrions appeler « l'imaginaire progressiste » (Serge Latouche 2010, 48), c'est-à-dire un discours construit autour de l'idéologie du progrès. Lucky est présenté comme le

candidat du progrès : « New Prospera strutted on the quicksilver feet of futurity. It was progress » (175). Les deux termes « futurity » et « progress » impliquent à la fois une forme de rupture avec le passé et une projection vers l'avenir. Ensuite, le projet de Lucky gagne des sympathisants, et sa stratégie semble correspondre à son époque. Jack Cameron, venu avec son épouse Dolly (AHH, 43), est l'un des visiteurs conviés par Lucky, le temps d'un weekend, pour promouvoir l'attractivité de Winthrop (futur New Prospera). Après l'échange rituel sur la profession du consultant, Jack donne son avis sur le nom de la ville : « 'Winthrop sounds nice. Sounds distinguished. I mean look around this bar, the history. But I think Lucky is up to something with his idea. I mean this is the twenty-first century. Sometimes you got to catch up with what's going on' » (46). Les propos de Jack justifient et naturalisent la démarche de Lucky. Le changement d'époque devrait donc justifier le changement de nom.

Un autre soutien à la stratégie de changement du nom qu'impose Lucky provient du journaliste de la bourgade qui a interviewé le consultant. Le journaliste du *Daily Registers*, Jurgen Cross, demande au consultant « 'what makes New Prospera such a great name? It's very modern, isn't it?' » (104). L'interrogation (*question tag*) suppose une affirmation de la part de l'énonciateur qui défend une opinion avant de formuler sa question. Le consultant y répond en opposant les deux noms. Selon lui, « Winthrop is a mystery to outsiders » c'est-à-dire que le nom évoque une histoire que les étrangers à la ville pourraient ignorer, elle constitue une énigme pour beaucoup ; tandis que « New Prospera is what you might call the contemporary approach » (105), c'est-à-dire que ce nom ne requiert aucune explication, son contenu est explicite pour tout le monde. Pourtant, ce langage tient de l'illusion, la simplicité est souvent trompeuse. Le caractère autotélique du nom « New Prospera » appartient au dispositif trompeur du pouvoir qui fait de son discours la norme, rend son langage évident et sa domination naturelle.

Fondateur et Président de la Société Informatique Aberdeen (15), Lucky domine le rythme de la vie politique et culturelle de Winthrop. Le récit désigne répétitivement Lucky par le substantif « the magnate » (20). Historiquement, le magnat est un titre donné, en Hongrie, aux membres de la haute noblesse ; mais de nos jours, ce terme



désigne un homme d'affaires, financier ou industriel riche et puissant<sup>79</sup>. Assuré de son pouvoir, Lucky explique au consultant les raisons du recours aux services de son agence : « You see it's the town council that handles the routine matters of law here, and there's three of us – me, Regina, and Winthrop. When we all come together it's a beautiful thing, but when we disagree ... » (AHH, 17). Il est fréquent que Lucky ne finisse pas ses phrases. Il est présenté comme un arriviste capitaliste visant le pragmatisme, et non le respect des règles de grammaire ou d'usage. Dans cette phrase, par exemple, il commence par une référence à sa propre personne, puis parle des autres (« me, Regina, and Winthrop »), alors qu'il devrait commencer l'énumération en nommant d'abord les autres pour enfin finir par sa personne (« Regina, Winthrop, and I »). Un exemple de bon procédé se trouve dans les propos de Regina. Quand elle parle de sa collaboration avec lui, elle dit : « he and I have been a team » (114). Ce décalage entre style informel, plus proche de l'oral et le style formel, conforme à l'anglais standard, renvoie à la réflexion sur le langage qui traverse tout le roman.

Bien qu'elle soit une concurrente, Regina Goode semble capituler devant le discours du pouvoir mis en place par Lucky. Regina a invité le consultant au restaurant pour dîner et discuter des enjeux du changement de nom de la ville. Dans un premier temps, elle se montre solidaire de la démarche entreprise par Lucky : « 'I agree with a lot of what Lucky is trying to do and that he and I have been a team, in terms of trying to bring this place into the twenty-first century » (114), mais ensuite Regina avoue sa faiblesse face à son adversaire : « She dropped her napkin in her lap and spoke rapidly. 'Can you argue with Lucky, really? Can you argue with prosperity? Can you protest change?' » (115). Le verbe « drop » peut signifier sa résignation ou capitulation, et le fait de parler vite (« spoke rapidly ») pourrait exprimer la gêne que Regina éprouve d'évoquer son impuissance. En somme ces nombreuses questions « can you..? » ne sont que des questions rhétoriques pour dire au fond que le combat avec Lucky est inégal. Devons-nous en déduire que Lucky a toute la latitude pour imposer son point de vue ? En réalité, le processus de changement de nom a été enclenché à cause de la vision innovante de Lucky. Il a également sollicité l'arbitrage d'une entreprise spécialiste en création de noms. Clairement, le magnat impose sa loi dans la bourgade. Dans AHH, le ton de

---

<sup>79</sup> Voir < <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/magnat> >. Consulté le 25 février 2015.

langage attribué à Lucky est sensiblement similaire à celui du consultant (focalisateur), voire à celui du narrateur omniscient.

Il existe également, une ressemblance entre le pragmatisme de Lucky et le réalisme du consultant. Le narrateur omniscient communique ce pragmatisme dans un style minimaliste, fait de phrases brèves construites de façon symétrique : « He was into names so they called him. He was available so he went » (8). Le consultant veut rester professionnel vis-à-vis de ses clients et ne montrer aucun attachement particulier en dehors des prérogatives définies par son contrat. Ce détachement peut probablement paraître extrême, car il n'a aucune attache familiale. Le récit place ce personnage anonyme dans un isolement total. Ce détachement symbolise dans une certaine mesure une aliénation par rapport à une société sensible au pouvoir fétiche du nom. Son aliénation s'accroît du fait qu'il préfère rester célibataire tout en ayant quelques aventures sans lendemain. Occasionnellement, lors des cérémonies organisées par son entreprise, il arrive accompagné : « He greeted, was greeted. He introduced Bridget to people who didn't bother to remember her name, because they knew him and knew this would not last » (168). Notons encore une fois la brièveté de l'expression : « He greeted, was greeted ». Ses rapports à l'autre doivent, en toutes circonstances, convenir au professionnalisme exigé par son travail de consultant. Le client a recours à son expertise à cause de la distance dont il bénéficie par rapport au problème. Il risque alors de perdre cette perspective s'il se rapproche beaucoup trop de son client : il joue le rôle de l'arbitre avec objectivité et pragmatisme.

En somme, présenté comme un nouveau riche, un capitaliste pragmatique et prêt à tout pour réussir, Lucky représente le beau récit du rêve américain. Ce trait de caractère accordé à Lucky a un impact sur le style du roman. Le parcours de Lucky est différent de celui d'Albie Winthrop, qu'il appelle ironiquement « our favorite son » (84). Lucky ne doit sa réussite à personne ; il est parti de rien et s'est fait tout seul. En effet, le récit relate l'histoire d'un enfant abandonné, sans éducation : « Lucky had spent some time in the Southwest after he dropped out of a fancy northeast school, and there on his back in the desert, among the cacti and scorpions, squinting at the night sky, he had formulated his unique corporate philosophy » (16). L'expression « a fancy northeast school » laisse entendre qu'il est peut-être né d'une famille riche, mais qu'il fut abandonné ou décida lui-

même de quitter son héritage pour construire son propre empire. Cependant, dans le récit, ce parcours audacieux et louable est symptomatique d'une dé/formation langagière. La philosophie de corporation que Lucky semble avoir construite dans le désert du sud-ouest ne s'exprime pas dans un langage codifié par la norme grammaticale et discursive. De façon symbolique, le consultant n'arrive pas à lire en intégralité le slogan de Lucky, affiché sur le mur de son bureau : « Above the computers, the bowed-over corner of a promotional poster obscured the final few words of Lucky's motto, which, conveniently, was also the publicity tagline : 'Dreaming is a cinch when you –' » (93). La coupure n'est pas anodine. L'aspect énigmatique de l'ellipse renforce évidemment l'envie de découvrir l'autre bout du texte. Cependant, le message publicitaire que représente le slogan vise la naturalisation du discours, c'est-à-dire qu'il tend à donner un air naturel à son discours. Nous pourrions donc penser que Lucky laisse ainsi le message de l'affiche partiellement lisible pour permettre à chacun de le compléter soi-même.

Tout de même, le slogan est complété quelques pages plus loin, et le texte propose plusieurs possibilités. À partir du point de vue du consultant, quand ce dernier a vu Lucky déployer toute la panoplie de sa stratégie de marketing pour convaincre ses visiteurs, nous lisons :

Dreaming Is a Cinch When You Stop to Smell the Flowers. Dreaming Is a Cinch When You Crush All Enemies. Dreaming Is a Cinch When You Bathe in the Arterial Spray of the Vanquished. (175)

La première proposition reste ambiguë. Nous ne savons pas si la préposition « to » indique le but ou la conséquence : c'est-à-dire qu'il est possible de comprendre « to stop to smell » dans le sens de « s'arrêter pour sentir », donc dans le but de jouir de quelque chose ; ou bien nous devons lire « to stop to smell » dans le sens de « la privation »<sup>80</sup>, signifiant la mort. Quoi qu'il en soit, le sens explicite des autres propositions requiert toute notre attention. Lucky prend pour slogan ces propos belliqueux, visant la disparition totale et permanente de toute adversité.

---

<sup>80</sup> Cette lecture ne peut fonctionner que si nous faisons entorse à l'anglais standard qui prévoit qu'on dise « to stop smelling » au lieu du slogan de Lucky qui dit : « to stop to smell ». Comme nous le montrons dans ce chapitre, Lucky utilise un langage grossier et ne respecte pas souvent les règles grammaticales ou de syntaxe, nous pouvons imaginer donc qu'il ait pu commettre cette faute de langue.

Cette vision de la concurrence se traduit par des propos vulgaires et injurieux. À plusieurs reprises dans le récit, Lucky utilise en effet un langage vulgaire. Par exemple, quand il s'adresse aux visiteurs venus participer à la visite guidée (« Help Tour ») pour voir si Winthrop est une ville potentiellement prospère pour leurs affaires, Lucky dit à son public : « 'I know some of you are worried that you'll miss all that a big city has to offer. It's a huge fucking thing to move out here, I know that' » (85). À cause de la vulgarité du terme argotique (« fuck »), le mot est retranscrit à l'écrit grâce à une orthographe elliptique (« F\*\*\* »), et à la télévision, par le bruitage. Nous retrouvons dans le langage de Lucky un terme aussi vulgaire quelques lignes plus loin : « 'One of our teams finishes a project – they've been busting their asses day and night – they finish it, show it to me, and what do I say?' 'Good job – but what's Version 2.0?' » (86). En société, c'est par euphémisme que l'on fait référence au langage grossier. Les parents interdisent d'ailleurs à leurs enfants d'utiliser des « gros mots ». C'est peut-être ce que le texte essaye de nous faire remarquer : l'hypocrisie des parents qui interdisent un langage qu'ils utilisent eux-mêmes. Nous remarquons dans AHH une prolifération des termes vulgaires : « bullshitted » (3), « Shit » (125, 144) « ass » (143), « mutherfucking man » (146), « in this fucking hamlet » (209). La liste pourrait encore s'allonger. Nous pourrions ne voir dans l'usage du langage cru qu'un signe du temps, d'une époque pendant laquelle la critique du langage porte essentiellement sur le langage grossier de la corporation. Nous pensons ici à *The Wolf of Wall Street* de Jordan Belfort (2007)<sup>81</sup>. Nous partageons par ailleurs l'opinion de David Gates, qui, dans « Name That Town », un compte rendu du roman de Whitehead, écrit : « What keeps you reading this critique of language is its language, and our perverse delight in the ingenious abuse of words. Corporate-speak is an easy target, and Whitehead wastes little time on such sport » (Gates 2006). AHH offre plus qu'une simple critique du langage ordurier du monde des affaires. Le style et le ton utilisé dans ce roman représentent au mieux la réalité contemporaine d'une société qui dépend des professionnels du marketing pour déterminer son identité.

---

<sup>81</sup> Le succès de l'autobiographie de Belfort a suscité une adaptation au cinéma du film de Martin Scorsese, avec Leonardo DiCaprio qui joue le rôle principal.

Le professionnalisme de l'époque contemporaine joue un rôle déterminant dans la construction du langage, mais également dans le rapport entre les personnages d'AHH. Ce rapport se noue sous différentes formes. Le style dans lequel il est écrit constitue un indice important à considérer. AHH est le plus court des romans de Whitehead (212 pages en tout, avec une disposition de texte très aérée). L'adjectif « bref » semble plus approprié, car le récit n'offre pas de profondeur psychologique dans sa description des personnages, l'intrigue ne présente pas des actions abouties, les événements sont racontés brièvement, avec de nombreuses ellipses. Les phrases sont courtes et les dialogues rares. Prenons pour exemple l'interview que le consultant accorde à Jurgen Cross du *Daily Registers*, un journal sponsorisé par Lucky : à la fin de leur entretien, il se passe un échange étrange, voire absurde. Voici la fin de leur conversation :

The moment stretched. Then he said, 'huh?'

'Are you keeping it real?'

'Sorry?'

'Are you keeping it real?'

'What?'

'Are you keeping it real?'

'What?'

'Are you keeping it real?'

'Yes'

Jurgen squinted off into the distance. 'I think that's about all I have. Is there any question I haven't asked that you'd like to be asked, and then talk naturally about?'

'No.'

'What's your favorite color?'

'Blue.'

'Let's say green.' Jurgen stood up quickly and extended his hand. 'Thank your so much for your time. You've been really helpful and this was very refreshing.'

(AHH, 106-107)

En dépit de son invraisemblance, ce passage fait partie des rares dialogues au style direct vraiment les plus aboutis dans le récit. La phrase introductive (« the moment stretched ») annonce un échange contraint, pour remplir les blancs de la communication et rompre le silence. Comme avec la notion de désignation, cette partie de l'entretien vise à faire

semblant de communiquer. La communication effective n'est pas l'objectif, mais au contraire, chacun fait semblant de jouer son rôle dans l'échange. Ensuite, le dialogue est une série de répétitions de la question (de la part du journaliste) et de reformulation de la même réponse (de la part du consultant), sans que leurs propos apportent une information nouvelle. Dans la première phase nous pourrions trouver logique la résignation du consultant qui a fini par répondre « yes », mais dans la deuxième phase, sa réponse ne sera pas prise en compte par son interlocuteur. Autrement dit, quand, dans un premier temps, il avait répondu par l'affirmative sans le penser, dans un second temps, il formule une réponse directe et automatique, mais elle est changée par le journaliste. En somme, il s'agit ici d'une critique de la corruption du langage. La notion de vérité est remise en cause. Dans le rapport intervieweur/interviewé, le lecteur du journal ne pourra jamais avoir accès à l'opinion réelle du consultant.

Quelques chapitres plus loin, le titre de l'article de Jurgen revient sur l'aspect illusoire de la construction du sens : « Making the Case for New Prospera: Consultant vows to Keep it Real » (155). Opposons ce titre à l'opinion du consultant sur le contenu de l'article : « That Jurgen had made up everything in the article was no surprise » (*Ibid.*). En définitive, la communication entre le consultant et le journaliste ne fonctionne pas, ou du moins le sens que chacun déduit des propos de l'autre est purement fallacieux. L'expression « came up » signifie inventer, alors que le verbe « make up » connote le fait de fabriquer quelque chose de toutes pièces. Le rapprochement entre les deux verbes produit une illusion : la dénomination du consultant convoque le sens le plus proche possible de la chose nommée, alors que l'article de Jurgen créerait une histoire imaginaire, montée de toutes pièces. Cette affirmation est erronée. Le consultant reconnaît lui-même que son travail est un camouflage, ce qui ne permet jamais d'aller au cœur de la chose : « He told himself: What he had given to all those things had been the right name, but never the true name. For things had true natures, and they hid behind false names, beneath the skin we gave them » (182). L'opposition « true name » vs « right name » signale que le travail du consultant est impossible : les choses ont des caractéristiques essentielles qu'aucun nom ne rendra fidèlement.

La taxinomie ou désignation n'est qu'une solution superficielle pour apporter une organisation dans le désordre des choses. Sans organisation ou système, la

communication langagière formerait un tohu-bohu inintelligible. Renonçant à la linguistique traditionnelle, le linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857–1913) présente « les résultats de ses travaux dans trois cours professés à Genève entre 1906 et 1911, publiés trois ans après sa mort » (Ducrot et Todorov 1972, 29). Selon Saussure, « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement psychique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle » (98). Le terme représentation insiste sur le caractère conventionnel, et non naturel, du rapport entre le concept (le signifié) et l'image acoustique (le signifiant) : « le signe linguistique est arbitraire » (99-100). L'arbitraire du signe est une découverte majeure, car c'est à partir de ce principe universalisant que Claude Lévi-Strauss va élaborer son anthropologie structurale Lévi-Strauss 1958)<sup>82</sup>, bâtie sur le relativisme inspiré par l'étude des systèmes de relations latentes selon les lois fondamentales de chaque communauté ; et Roland Barthes va également, s'aidant de Saussure, développer son analyse structurale des récits (Barthes 1977, 8)<sup>83</sup>. La culture est ainsi entendue comme un ensemble de structures. Le structuralisme s'intéresse aux traits communs des productions culturelles.

Dans les années 1980, s'opère un changement paradigmatique avec l'émergence d'une méthode post-structuraliste. En mettant l'accent sur les libertés individuelles, on parle désormais de coproduction de sens, qui n'est plus seulement déterminé par un ensemble de structures mais également par la négociation et le jeu entre interlocuteurs. Quelle est la principale différence d'approche entre le structuralisme et le post-structuralisme ? Voici un début de réponse : « c'est que toutes les définitions 'classiques' du signe (et celle, plus qu'aucune autre, de Saussure) reposaient sur un équilibre (si non une *symétrie*) de ses deux faces ; or, le signe est, au terme d'une série de réflexions, en train de *basculer du côté du signifiant*, dont on souligne alors la primauté » (Ducrot et

---

<sup>82</sup> Lévi-Strauss écrit sur la linguistique moderne : « Dans l'étude des problèmes de parenté (et sans doute aussi dans l'étude d'autres problèmes), le sociologue se voit dans une situation formellement semblable à celle du linguiste phonologue : comme les phonèmes, les termes de parenté sont des éléments de signification ; comme eux, ils n'acquièrent cette signification qu'à la condition de s'intégrer en système » (46-47).

<sup>83</sup> Barthes s'inspire de Saussure : « l'analyste se trouve à peu près dans la même situation que Saussure, placé devant l'hétéroclite du langage et cherchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description » (8).

Todorov 438). La primauté du signifiant que soulignent Todorov et Ducrot se matérialise dans les argumentations de Jacques Derrida et de Jacques Lacan. Selon Derrida, le parfait équilibre entre signifiant et signifié est un leurre structurel : « le signifié est toujours en position de signifiant » (cité dans Todorov et Ducrot 439). Quant à Lacan, les deux auteurs trouvent qu'il propose de « prendre à la lettre la *barre* de l'algorithme *signifiant/signifié*, c'est-à-dire de l'entendre comme une 'barrière résistante à la signification' » (439-440). Cette démarche post-structuraliste met surtout l'accent sur l'enchâssement de la chaîne signifiante au détriment du système du signe. Si pour faire signifier les choses on a besoin d'avoir recours au rapport signifiant (concept) et signifié (image acoustique), dès que le sens est perçu, nous enchaînons sur un autre signifiant. Par exemple le terme « voile » fait jouer le rapport entre le concept exprimé et l'orthographe des lettres qui l'expriment, pour les structuralistes, mais du point de vue des poststructuralistes, cette symétrie doit être dépassée, car le jeu se trouve au niveau de la chaîne signifiante : il faut comprendre par le terme « voile » l'amorce d'un autre signifiant « navire » pour signifier bateau. Suivant cette logique, les post-structuralistes se préoccupent de figures (Genette 1966)<sup>84</sup> telles que la synecdoque et la métaphore (Derrida 1985).

Revenons maintenant au roman de Whitehead pour montrer en quoi cette double perspective (post/structuralisme) nous sert dans notre analyse. La perspective du signe et la perspective de la primauté du signifiant sont deux dimensions qui se déploient dans l'utilisation du terme « apex ». La carrière du jeune consultant a à peine démarré quand il connaît son plus grand succès. Il a inventé le nom « apex », destiné à un produit pharmaceutique : un pansement adhésif qui se décline en plusieurs teintes : beige, noir, jaune, rouge et blanc en fonction de la couleur de peau du « consommateur écorché » (Nathalie Crom 2008). Le terme « apex<sup>85</sup> » est à l'origine un mot latin, signifiant « sommet » ou « pointe ». Apex est plébiscité par tous : « Apex was a name you could rely on » (99) puisque la bande adhésive inclut tout le monde : « waterproof, flexible,

---

<sup>84</sup> Gérard Genette définit ainsi la figure : « comme le mot *voile* a été substitué au mot propre *navire*, le rapport (signification) qui unit le signifiant au signifié constitue une figure » (192).

<sup>85</sup> Voir Serge Latouche dans son chapitre, « La rupture des mots : décoloniser l'imaginaire ! » (48–54). Il note que le slogan publicitaire « développement durable » est à la fois un pléonasme et un « oxymore » (50). Pour le lecteur intéressé par ces deux aspects du slogan, vous pouvez consulter son ouvrage, *Sortir de la société de consommation* (2010).



multicultural, recommended by four or five doctors in a highly selective survey » (*Ibid.*). L'adjectif « selective », on l'imagine, renvoie à la diversité culturelle et ethnique des différents docteurs.

Suivant la théorie du signe saussurien, le mot « apex » est constitué d'un signifiant (image acoustique) et d'un signifié (concept). Et le rapport entre le signifiant (le mot apex) et le signifié (l'idée de sommet, point culminant que le terme évoque) traduit la représentation que la société en fait. La position du consultant, « I'm here to arbitrate, you might say » (AHH, 49), reprend au bénéfice du récit le caractère arbitraire du signe. Seulement, dans la chaîne de signification, une fois exposé comme produit de marketing, le signifiant (« apex ») renvoie à un autre signifiant (le multiculturalisme). La stratégie commerciale de l'entreprise Ogilvy & Myrtle est de présenter Apex comme le produit parfait du multiculturalisme : « The name was the thing itself [for] multicultural adhesive bandages » (AHH, 87). Respectant la diversité des couleurs de peau, Apex prétend répondre aux besoins de chacun. Le texte exagère la correspondance entre le message publicitaire et la satisfaction des consommateurs : « They devised thirty hues originally, later knocked them down to twenty after research determined a zone of comfort. It didn't have to be perfect, just not too insulting », avant d'ajouter à partir toujours du point de vue du consultant : « What they wanted was not perfect camouflage but something that would not add insult to injury » (89). Cette précision nous amène à considérer la chaîne de signification plus que le système des signes. Comme l'aurait dit Lacan, le consommateur prend ainsi « à la lettre la barre du rapport signifiant/signifié » – car, le syntagme « apex » connote une visée et non une fin en soi. La désignation « apex » est un signe qui sert à « pointer du doigt ou suggérer » (Lyotard 2002, 82)<sup>86</sup> cet objectif recherché – qui ne sera peut être jamais atteint – mais, du moins, dans le système perceptif le client écorché semble approuver ce discours de la publicité même quelque peu mensongère.

Comme par extension de la métaphore « apex »<sup>87</sup>, la société américaine approuve le discours du multiculturalisme. Comparable au style allégorique dans *The Intuitionist*,

---

<sup>86</sup> L'auteur fait également une critique du signe saussurien : « Le rapport signifiant/signifié n'est un 'rapport' que sous le scalpel du linguiste, et dont nous n'avons pas l'expérience » (77).

<sup>87</sup> Nous marquons en minuscule « apex » pour renvoyer au signifiant utilisé comme une métaphore et en majuscule pour désigner le nom propre donné au produit Apex, sans les guillemets.

dans lequel la métaphore de l'ascenseur évoque l'ascension sociale des Noirs, dans AHH, le produit Apex symbolise l'existence d'une société multiculturelle. Pour mieux comprendre les enjeux socio-politiques, rappelons le contexte dans lequel est créé le produit Apex. « Apex was manufactured by Ogilvy and Myrtle. They got their start in 1896 as commercial suppliers of sterile gauzes and medical plasters » (76). Vingt-quatre ans plus tard, l'entreprise change de produit et intègre le monde de la publicité. Le consultant a reçu la commande pour nommer le nouveau produit dans ce contexte précis :

The year was 1920. The place, New Brunswick, NJ. Earle and Josephine Dickson were newlyweds. He was a cotton buyer for Johnson & Johnson, she was a housewife. He worked for the country's number-one medical supply company. She cut herself. Repeatedly. Every day it seemed. She was clumsy. She had household accidents [...] Every day Earle would come back from work to confront his wife's wounds, cotton wadding and adhesive tape in hand. [...] After a while, Earle decided to take himself out of the equation. He placed gauze at regular intervals onto a roll of tape, and then rolled the tape back up again. That way, whenever Josephine had one of her little cries for help, she could help herself, and if she happened to slice herself while cutting off a patch of tape, well what could be more convenient. Earle of course mentioned this innovation to his colleagues, and the rest was history and brand-name recognition, was Band-Aids, competing brands of adhesive bandages, was Apex, his toe. (50-51)

Ce contexte est précieux. Le consultant souligne le sexisme de l'époque comme par rappel historique d'un phénomène qui a disparu. À travers la perspective historique, le rapport homme/femme ne suscite aucune indignation chez le consultant ou son audience : la domination du mari (« innovator ») sur son épouse (« clumsy housewife ») est perçue juste comme une réalité ordinaire du passé. Pourtant, une telle présentation de l'histoire de la création de la marque Apex contient une critique de l'illusion de la satisfaction. En d'autres termes, il faudrait percevoir l'ironie du terme « apex » pour comprendre la critique adressée aux fabricants et consommateurs du produit. Si dans un couple qui vient de se marier l'homme décide de s'investir moins « Earle decided to take himself out of the equation », nous pouvons y lire un signe de l'individualisme qui contraste avec les nécessités de la vie de couple. Le terme « Band-Aid » connote l'idée de secours et de soutien nécessaire dans un rapport à l'autre, mais l'innovation d'Earle enlève l'obligation de la présence de l'autre en situation d'accident, « whenever Josephine had one of her

little cries for help, she could help herself, and if she happened to slice herself while cutting off a patch of tape, well what could be more convenient ». L'expression « little cries » constitue un euphémisme qui renvoie à l'hystérie de la femme écorchée ; puis, la fin de la phrase (« well what could be more convenient ») traduit le cynisme qui corrobore l'individualisme (et le sexisme) que préconise le produit Apex.

En plus de la question du genre, Apex soulève symboliquement la question de la couleur de peau. Earle, employé de Johnson & Johnson, achète le coton pour son entreprise qui est le numéro un dans ce domaine. Le coton est une matière première qui évoque un souvenir douloureux, aussi douloureux que la blessure que cache Apex. Le coton rappelle le Sud, la plantation, l'esclavage. La transformation du coton donne le produit Apex. Le récit met en parallèle, par allégorie, la douleur ou le traumatisme de l'esclavage et la douleur du consommateur écorché : « The deep psychic wounds of history and the more recent gashes ripped by the present, all of these could be covered by this wonderful, unnamed multicultural adhesive bandage. It erases. Huzzah » (90). Mais, le signifiant « apex » et le signifié « multiculturalisme » peuvent-ils conjurer le traumatisme des blessures de l'histoire ? Quel est le pouvoir des mots face à l'histoire ?

### **Le pouvoir des mots face à l'histoire**

A l'image du produit Apex, le terme multiculturalisme cache une autre blessure plus profonde. Le monologue intérieur du consultant pose cette question rhétorique : « Didn't history rise to a point? Couldn't they look down from today and survey all that had come before, all that little stuff we squinted at that was not special and so far away, and pronounce ourselves Apex? » (100). Ce passage souligne la proximité entre le message publicitaire du produit Apex et la réalité des personnages. Le multiculturalisme, guidé par les principes d'égalité et de respect mutuel, serait considéré comme un discours de réconciliation après les conflits interraciaux survenus dans l'histoire ; de la même façon, le produit Apex porte secours à l'individu écorché mais ignore la cause de ses blessures : « And when their skin was cut by roses or knives or lovers' words they

reached for Apex » (99). Quelle que soit l'origine ou la raison de la blessure, quelle que soit la personnalité du souffrant, la désignation ne devient-elle pas elle-même un bandage qui cherche à cacher la douleur de l'écorché ? Arrive-t-elle à camoufler l'histoire de l'esclavage, mettant plutôt en évidence le chemin parcouru et le progrès réalisé dans les rapports sociaux ?

Le protagoniste utilise lui-même le bandage Apex. Sa blessure aggravée à l'orteil revient comme un leitmotiv dans le récit : « [...] while stubbing his toe » (4). « He limped around the room » (13). « He often lost his balance, thanks to his injury » (14). « He had a limp from an injury » (20). Le texte fait allusion à son accident, « his misfortune » (21), une expression répétée à deux reprises dans le même paragraphe (6) ; puis le consultant s'est presque résigné avant de subir une amputation : « Balance-wise, the toe is not that essential and it had been brought to his attention that his limp was psychosomatic. But there he was limping » (20). En d'autres termes, le consultant souffrirait de troubles nerveux, psychiques, qui ont une répercussion sur son physique. L'orteil est employé par métonymie, car il correspond à la partie qui révèle une pathologie qui touche tout le corps. La blessure à l'orteil cristallise les conflits psychiques qu'éprouve le consultant. Dans son analyse, Jesse S. Cohn lie ces troubles aux pulsions incestueuses refoulées du consultant. Suite à la remarque du protagoniste qui trouve que Regina Goode, désirée, lui rappelle sa mère et ses cousines, Cohn pose cette question : « Is this all an Œdipal Thing? » (Cohn 2009, 17). Ensuite, il établit un rapprochement entre le pied transpercé d'Œdipe depuis sa naissance, d'où sa claudication, et la démarche boîteuse du consultant. Selon la tragédie de Sophocle, *Œdipe roi*, le nom Œdipe vient de ce handicap présent dès la naissance. Le Corinthien apprend à Œdipe que c'est lui-même qui lui a sauvé la vie avant de l'accompagner chez ses parents adoptifs ; Œdipe exige une preuve, le vieux Corinthien la lui fournit : « C'est moi qui dégageai tes deux pieds transpercés ». Œdipe répond, « Dieux ! quelle étrange honte autour de mon berceau ! ». Le Corinthien explique alors : « Tu lui as dû un nom tiré de l'aventure »<sup>88</sup>. Cohn ne tire pas de ce rapprochement une similitude dans la représentation de l'inceste, mais au

---

<sup>88</sup> Sophocle, *Œdipe roi*, trad. Paul Mazon (Paris : Les Belles Lettres, 2002) 79. Le Corinthien rend visite à Œdipe pour s'enquérir des craintes qui le tiennent loin de Corinthe si longtemps. Œdipe lui avoue la peur qui le hante depuis la prophétie de l'oracle qui lui annonce qu'un jour un entrera dans « le lit de sa mère et versera de [ses] mains le sang de [son] père » (75).

contraire le même sentiment de culpabilité pour les protagonistes des deux œuvres (« the sense of guilt common to both » [18]). Grâce au premier nom que le protagoniste a donné en tant qu'agent, « Redempta » (AHH, 36), Cohn estime que le consultant s'est racheté de ses pulsions d'inceste.

La question de l'inceste n'est donc pas soutenable tout le long du récit<sup>89</sup>. Il ne faudrait pas se borner à dégager la dialectique œdipienne, une préoccupation freudienne, mais aller dans le sens de Lacan et lire cet interdit comme un *inter-dit* : ce qui « est dit entre les mots, entre les lignes »<sup>90</sup>. La lecture lacanienne questionne la langue de l'interdit et déconstruit la censure dissimulée dans le langage. Dans AHH, la question de l'inceste, à peine évoquée, conduit à un problème plus communautaire qu'individuel. Le sentiment de culpabilité du protagoniste fonctionne comme une synecdoque particularisante – une partie signifiant le tout. Faisant partie de la communauté noire, le consultant représente en quelque sorte tous les Africains Américains descendants d'esclaves. Précisément, sa blessure à l'orteil est l'effet d'une cristallisation qui figure le traumatisme de l'histoire de l'esclavage. La plaie que panse le bandage symbolise la blessure causée par la douloureuse expérience de l'esclavage. Le consultant est constamment en train de changer son pansement, sa plaie ne guérit toujours pas, au contraire, le mal s'est aggravé : « Something was definitely wrong with his foot. Underneath the Apex, the grim narrative continued apace. He peeled off the bandage to moist sounds and released a putrid stench » (161). Malgré la bonne volonté de la politique multiculturelle, la fracture sociale causée par l'histoire raciale en Amérique subsiste dans le discours et dans les faits. La race est encore un marqueur social important. Le lecteur doit relever les indices qui mènent à la révélation de l'appartenance raciale du consultant, car l'information est donnée dans un grand émiettement.

---

<sup>89</sup> Dans *Invisible Man*, Jim Trueblood est un père noir boycotté par la communauté africaine américaine pour avoir violé sa propre fille qui est maintenant enceinte de lui (Ellison 39). Sur la représentation de l'inceste dans la littérature africaine américaine, Benoît Depardieu relève deux rapports incestueux dans deux romans de James Baldwin : « [D]ans *Tell Me How Long the Train's Been Gone*, c'est une relation incestueuse homosexuelle entre les deux frères, Caleb et Léo, et dans le dernier roman, *Just Above My Head*, l'inceste est le fait d'un père avec sa fille, Joël et Julia » (Depardieu, « L'Interdit et le contredit dans l'œuvre romanesque de James Baldwin », 450).

<sup>90</sup> Depardieu (2001) joue avec le terme « interdit » en s'inspirant d'une remarque de Jacques Lacan : « Ce savoir impossible est censuré, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement *l'inter-dit*, il est dit entre les mots, entre les lignes » (456).

À plusieurs reprises, dans le roman, le narrateur répète cette phrase, en parlant du consultant : « He was a Quincy man » (28 ; 71). C'est grâce à la rencontre entre deux anciens étudiants de Quincy que le lecteur découvre ces informations sur le consultant : il s'est formé à l'Université Quincy et il appartient à la communauté africaine américaine. Auparavant, la conversation entre Muttonchops et le consultant avait offert quelques indices. Muttonchops est l'unique nom attribué au personnage noir, héritier du bar de l'hôtel Winthrop : son père a travaillé toute sa vie pour le construire (AHH, 23–26). Quand le consultant était avec Regina et Lucky, Muttonchops écoutait leur conversation sans réagir, mais après le départ du Maire et du magnat (20), le barman lui adresse enfin la parole : « You come down here to clean up this mess ? ». À la réponse du consultant, il s'exclame : « Hell kind of job is that ? » et puis ajoute, incrédule : « People pay you for that shit ? » (22). Le ton familier du barman permet au lecteur de deviner que ce dernier s'adresse à une personne qui ne l'intimide guère, comme l'aurait fait Winthrop, ou Aberdeen, dont la présence l'avait rendu muet. Le lecteur devine aisément que si le consultant était blanc, il n'aurait pas osé démarrer la conversation ou qu'il n'aurait pas répondu avec un étonnement poli à l'étrange métier de son interlocuteur.

Cependant, cette information sur la couleur de peau du consultant ne devient déterminante que lors de sa visite chez Albie. Le prestige du patronyme « Quincy » symbolise la thématique du progrès dans les relations interraciales. Dans une société où tout se transforme en produit commercial et en bien consommable, le patronyme « Quincy » occupe une place privilégiée dans la haute société. L'Histoire des Etats-Unis fournit différentes personnalités qui appartiennent à la grande famille aristocrate des Quincy. Parmi les anciens présidents américains, deux sont liés à cette famille : le deuxième Président des Etats-Unis, John Adams était l'époux d'Abigail Smith, qui, par sa mère, est descendante de la grande famille d'hommes politiques du nom de Quincy. Son fils, John Quincy Adams, fut le sixième Président des Etats-Unis d'Amérique. Suivant cette tradition, le patronyme « Quincy » souligne le pouvoir des personnages qui le portent. Le narrateur remarque : « Some names are keys and open doors. Quincy was one » (69). Etant africain américain, le consultant a-t-il bénéficié des mêmes privilèges que le nom « Quincy » confère aux étudiants blancs qui y sont formés ? Cela pourrait-il jouer un rôle dans la dénomination qu'il proposera pour la bourgade ?

La politique intégrationniste de l'Université Quincy a permis au consultant de faire partie de cette tradition de privilège. « Quincy believed in diversity. He applied. He got in, and ended up there the next fall » (AHH, 70). Le caractère mécanique de cette approbation suppose la simplicité et la facilité de la procédure d'intégration de cette université. C'est Quincy qui s'ouvre à la diversité : « They reached out to him in his last year of high school. He had filled out a form the previous summer at the African American Leaders of Tomorrow conference, a weeklong program held in the nation's capital where teenagers debated U.S policy and tried to break curfew » (*Ibid.*). La juxtaposition contiguë des deux termes « debated » et « break » se rattachant au même sujet « teenager », constitue un zeugme. Selon le *Dictionnaire de rhétorique*, « l'effet du zeugme est assez vif, souvent comique, à cause du système de discordance sur lequel il est fondé » (Molinié 1992, 337). L'effet comique de cette construction doit être souligné, car la question de la lutte identitaire est en jeu : au moment où un débat sur la démocratie se déroule dans la capitale administrative des Etats-Unis, une partie de ses citoyens (les Noirs) ne bénéficient pas des mêmes droits que les autres.

Cette manifestation communautaire vise à susciter une conscience de groupe chez des individus luttant pour les mêmes intérêts. Elle rappelle l'engagement politique des Noirs américains pendant la période de la lutte pour les Droits Civiques. Toutefois, l'âge des participants interpelle le lecteur : comme certains adolescents, le protagoniste y est allé par curiosité ou indépendamment de sa volonté, ou bien encore par naïveté. Devenu adulte, son monde a changé (son métier fait de lui un privilégié), sa conception du monde change en conséquence. L'Université Quincy, dans un esprit de diversité, l'a accepté. Il se détache des associations noires américaines.

Ce choix timide du consultant de prendre ses distances vis-à-vis de la communauté fait écho à la thèse du médecin biologiste noir, Dr. Junius Crookman dans *Black No More* de George Schuyler, qui défend l'idée que le problème racial se résoudra par l'une de ces trois conditions : « to either get out, get white or get along » (Schuyler 1931, 173).<sup>91</sup> Dans ce roman satirique, le biologiste a trouvé le moyen de transformer le

---

<sup>91</sup> Il s'agit d'une version Kindle.

Noir en homme blanc<sup>92</sup>. Cette solution radicale, en effet, s'impose pour la simple raison qu'il n'y a pas d'autre alternative : « Since [the Negro] wouldn't and couldn't get out and was getting along only differently, it seemed to me that the only thing for him was to get white » (*Ibid.*). Afin de régler irrémédiablement la question raciale, Crookman estime, grâce à sa technologie, rendre le plus grand service à l'Amérique et à sa race: « Through his efforts and activities of Black-No-More, Incorporated, it would be possible to do what agitation, education and legislation had failed to do » (536). Le texte met en évidence l'aspect commercial de l'invention du Dr. Crookman dont le patronyme : « crook man », signifie un escroc. À l'image de la signification de son nom, l'invention du biologiste est une escroquerie, car il s'agit de la variation la plus extrême du phénomène du « *passing* », une usurpation d'identité.

La solution extrême qu'entrevoit le roman de Schuyler – le blanchiment du personnage noir – satirise l'absurdité des discours sur la race et critique aussi ceux qui profitent de la discrimination des Noirs pour prospérer dans leurs entreprises. Il égratigne aussi les intellectuels et leaders noirs. De Phyllis Wheatley (il s'est installé à l'hôtel Phyllis Wheatley à Harlem pour annoncer son invention [152]) à W. E. Du Bois, le style iconoclaste de Schuyler n'épargne aucune grande figure de la tradition littéraire africaine américaine. L'invention de Crookman est à la fois grotesque et fantastique. La question raciale demeure tout de même irrésolue, car l'armée de patrouille raciste a découvert que le « Black-No-More, Incorporated » a pour effet de rendre le Noir légèrement plus blanc que le Blanc (le « Caucasiens »). En d'autres termes, même l'absurdité de la science de Crookman n'échappe guère à la vigilance des zélés de la pureté raciale. Le racisme perdure.

Le protagoniste d'AHH, quant à lui, a dû faire face à une forme de racisme non institutionnalisé, plus difficile à saisir. L'institution de Quincy professe son engagement à promouvoir la fraternité des races ; toutes les barrières sociales sont enlevées, selon leur

---

<sup>92</sup> Lors de la présentation de son invention, le Dr. Crookman répond à la question du journaliste qui lui demande comment réaliser cette métamorphose : « 'Certain gland secretions are greatly stimulated while others considerably diminished. It is a powerful and dangerous treatment but harmless when properly done.' »

« 'How about the hair and features,' asked a Negro reporter ».

« 'They are also changed in the process,' answered the biologist. 'In three days the Negro becomes to all appearances a Caucasian' » (181).



propagande. Grâce aux valeurs de Quincy, le texte montre le rapprochement entre le riche aristocrate blanc Albie et le brillant consultant noir. Albie se voit rassuré par l'appartenance du consultant à cette grande famille au point de lui confier : « It's simple tradition. You know what it means to be a Quincy man – we're all brothers. It doesn't matter where you come from, once you walk those ivy halls, you're in the brotherhood. Women, too, now that they let women in » (AHH, 80). Puis Albie continue : « You got all kinds of people, from all over the world. Handicap access, so they can wheel up there, it's great » (*Ibid.*). Le genre et la race, à la même échelle que le handicap physique, sont intégrés grâce à la politique d'ouverture multiculturelle et internationale prônée par Quincy et non pour satisfaire les exigences des droits du citoyen, comme c'est le cas pour les hommes blancs formés traditionnellement par l'institution. Le nivellement de toutes ces différentes catégories sociales provoque un effet grotesque : la couleur de peau, le fait d'être femme, et le handicap sont classés dans la même case : la différence. Il est absurde de comparer l'intégration des Noirs américains à celle d'autres personnages venus des autres pays du monde, ou celle des handicapés – à moins que l'on considère la pigmentation comme un handicap.

Cette scène présente une analepse : ce que Albie raconte permet un retour en arrière pour mieux saisir le progrès parcouru et l'évolution des relations interraciales. Comme c'est le cas à plusieurs reprises dans les romans de Whitehead, la narration rétrospective offre un sentiment de *distance historique* pour créer un effet de mise en relief du passé. Albie se remémore les années où il étudiait à l'Université Quincy : « Even in my day, there was that spirit. A community of like-minded people. Had a black fella lived in my dorm. There were only five or six, but you have to understand the times. Good fella, quiet. Milton, I think that was his name. Lived downstairs. Liked to swim, if I remember correctly » (80). Sans le dire explicitement, Albie décrit le Noir gentil, docile et serviable. Face à cette affirmation, le lecteur y voit une critique du système discriminatoire, basé sur le racisme de l'époque ; néanmoins la conjonction de coordination « but » introduit une modération de la critique énoncée (« there were only five or six but you have to understand the times »). Se ravisant ainsi, Albie justifie en partie la timidité de l'intégrationnisme de l'Université Quincy.

Pour le lecteur de Whitehead, le passage « had a black fella lived in my dorm » montre que, contrairement à l'école de l'ITV où Lila Mae est intégrée (ou simplement acceptée) sans vraiment être logée dignement comme tous les autres étudiants (I, 42-43), le voisin d'Albie (« black fella ») partage le même dortoir. On remarque cependant qu'il logeait dans les étages inférieurs « Lived downstairs ». Albie semble apprécier cet étudiant noir qu'il juge sans histoire. Le trouve-t-il gentil parce qu'il est réservé, introverti, discret, et ne cause aucun problème (« quiet ») ? Ou parce que c'est un gentil Noir qui sait rester à sa place ? Enfin, sa dernière remarque comporte une connotation raciste, ou du moins renvoie à un stéréotype racial : « Liked to swim ». Généralement, dans les romans de Whitehead le préjugé qui revient le plus souvent, c'est l'affirmation qu'être noir signifie ne pas savoir nager. Dans son dernier roman, *Zone One* (2011), Mark Spitz, le protagoniste noir, en discutant avec son collègue blanc, Gary, lui fait part de ce stéréotype : « the Black-people-can't-swim thing » (231). Gary, perplexe, l'interroge : « They can't? You can't? » avant de lui conseiller gentiment : « I have heard that. But you have to learn how to swim sometime » (*Ibid.*). Ce dialogue entre Mark Spitz – par ailleurs, ironiquement, le vrai nom d'un champion américain de natation blanc – et Gary réactualise la thématique du préjugé raciste qui perdure dans la société américaine<sup>93</sup>.

Sans pour autant débattre de l'authenticité du collègue noir d'Albie, le consultant, avisé, reconnaît la connotation de tels propos et réagit automatiquement en s'exclamant : « Wow ». Le commentaire explique sa stupéfaction : « He had found, in his life, that it was always a good policy to flee when white people felt compelled to inform you about their black friend, or black acquaintance, or black person they saw on the street that morning » (AHH, 80–81). Le ressenti du personnage traduit la fréquence avec laquelle il rencontre ces préjugés dans son quotidien. Ceci constitue un exemple de ce qui est caractéristique du racisme subtil auquel la nouvelle génération d'Africains Américains doit faire face<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie, quand il sera opportun d'étudier *Zone One*.

<sup>94</sup> Voir Roel W. Meertens and Thomas F. Pettigrew, « Is Subtle Prejudice Really Prejudice? », in *The Public Opinion Quarterly*, 61. 1 (Spring 1997): 54-71. Consulté le 4 mars 2015. JSTOR. Les auteurs opposent le racisme subtil (« subtle racism ») au racisme flagrant ou brutal (« blatant racism »), mais dans leur étude ils ne se limitent pas au contexte américain, ils exploitent des données en Europe (France, Allemagne, Grande Bretagne etc.). Nadra Kareem Nittle utilise le même terme, le racisme subtil, et le caractérise une forme de racisme ordinaire (« everyday racism »).

En somme, à travers l'affirmation d'Albie, aussi bienveillante qu'elle puisse être, le texte montre que derrière la politique d'intégration de la diversité adoptée par l'Université Quincy, la société américaine est toujours parcourue par des préjugés racistes. Malgré le multiculturalisme annoncé, la race occupe une place prépondérante. AHH présente le multiculturalisme, non pas comme une réalité émanant de la politique du pays, mais plutôt comme une construction dérisoire inspirée par le marketing d'un produit commercial. Les techniques du marketing visent à mieux mettre en évidence les vertus du produit tout en minimisant ses défauts et imperfections. Ces techniques ont recours au langage sous plusieurs aspects : le lexique, l'image et la sonorité des mots. Par le subterfuge du langage, le marketing et la publicité cherchent à subjuguer la conscience du consommateur.

L'influence que le langage peut avoir sur la société se démontre à travers le pouvoir qu'exerce le marketing sur les consommateurs, mais le discours religieux peut produire un effet similaire sur ses fidèles. La religion a depuis toujours inspiré à ses fidèles des sentiments qui donnent lieu à des débordements et dépassent toute logique. Ses prédicateurs sont de brillants orateurs, capables d'haranguer les foules pour leur insuffler la foi. Le récit met en scène en quelque sorte les divergences d'opinion entre les deux leaders noirs ; Goode et Field, les fondateurs de la bourgade, représentent cette divergence. La narration reprend les recherches de Gertrude Sanders qui s'appuient sur le journal de la fille de Goode, Abigail : « Young Abigail was the main source for Gertrude's descriptions of the migration from the South. The Goodes, the Fields, and twelve other families lighting out for territories, 1867 » (141). Les fondateurs noirs de la bourgade, dirigés par Goode et Fields, étaient venus du Sud, peu après la guerre de Sécession. Le récit fait le portrait de ces deux leaders noirs antagonistes, l'un rêveur/idéaliste et l'autre bricoleur/réaliste :

In Abigail's account, her father came off as the optimist-prophet type, quick on the draw with a pick-me-up from the Bible and a reminder of their rights as American citizens. Uncle Field turned

---

< [http://racerelements.about.com/od/understandingrac1/a/subtlracismexamples\\_2.htm](http://racerelements.about.com/od/understandingrac1/a/subtlracismexamples_2.htm) >. Consulté le 4 mars 2015. Margaret M. Zamudio and Francisco Rios, « From Traditional to Liberal Racism in the Everyday », in *Sociological Perspectives* 49.4 (Winter 2006): 483-501. Consulté le 4 mars 2015. Les auteurs font une étude de cas pour critiquer la politique de l'idéologie libérale, basée sur le « colorblind », ignorant totalement les problèmes structurels liés à des décennies de discriminations.

out to be the downer-realist figure, handy with a ‘this stretch of the river is too treacherous to cross’ and an ‘it is best that we not tarry here past sundown.’ (*Ibid.*)

Ce passage présente différents niveaux de discours : le narrateur omniscient rapporte la lecture du consultant qui tient entre ses mains le livre *A History of the Town of Winthrop*, écrit par Gertrude Sanders. L’ouvrage de Sanders serait écrit grâce à des recherches fondées sur le journal d’Abigail Goode, fille d’Abraham Goode, qui est citée abondamment.

Dans sa lecture du texte de Sanders, le consultant ironise sur la dimension du leadership de Goode et Field en les comparant aux Pères fondateurs de la nation américaine : « His flipping-around stalled when he came across a reference to the Light and the Dark, his favorite dynamic duo founding fathers. He shook his head once more at their crummy nicknames » (141). Il secoue la tête à la lecture des surnoms caricaturaux de Goode et Field pour rire de leur opposition idéologique trop dogmatique qui les enferme dans une parodie ridicule, représentant la divergence de leadership dans la communauté africaine américaine. Dans *L’Ironie littéraire* (1996), Philippe Hamon note que le sourire et le rire, causant une modification du visage, « sont tous deux à la fois des symptômes de quelque état ou événement psychique antérieur, et des signaux déclenchant (ils sont ‘contagieux’) d’autres modifications d’autres corps, d’autres rires ou sourires chez les auditeurs » (73). Hamon part du principe selon lequel : « Le comique en général, et l’ironie en particulier, ont toujours été définie par un certain rapport au corps et au bruit, c’est-à-dire à deux paramètres qui sont ‘en deçà’ du langage » (*Ibid.*). Sans que soit rapporté un discours/langage, le lecteur averti est susceptible d’être entraîné dans le jeu comique par l’évocation d’une situation elle-même comique. L’adjectif « crummy », qui ne convient pas au prestige des vrais Pères fondateurs – ils ont mené les guerres d’Indépendance et signé la Déclaration d’Indépendance et la Constitution – souligne l’ironie de la situation. La disparité entre l’acte héroïque (gagner les guerres d’Indépendance) des fondateurs d’une nouvelle république – George Washington, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson et leurs compagnons – et la participation à une migration du Sud vers le Nord (un acte presque ordinaire d’un voyage autorisé) – pour Goode et Field, leaders de leur communauté – après que les premiers ont signé la Proclamation d’Émancipation qui leur a permis de recouvrer la liberté. C’est l’écart entre

ces deux actes, la fondation d'une république comparée à celle d'une bourgade, qui suscite une critique acerbe de cette liberté donnée aux esclaves après la guerre de Sécession, car, comme le montre l'entreprise de Goode et Field, même s'ils ont fondé leur propre ville, un Blanc a changé le nom qu'ils lui avaient donné pour leur imposer son patronyme. Ce changement de nom connote une situation pendant l'esclavage où l'esclave portait le patronyme de son maître.

La comparaison entre les Pères fondateurs et les Goode et Field est complètement absurde. Le récit fait pourtant un clin d'œil en direction de la ressemblance dans l'intervention historique des Pères fondateurs et celle des Noirs fondateurs de Freedom. La procédure d'aménagement respecte la législation en vigueur et établit de nouvelles lois pour être reconnue par l'état fédéral. Regina explique au consultant les raisons de protéger par un pacte les conditions requises pour un changement de nom de la bourgade : « They liked being citizens, and citizens have a government with rules and whatnot. The way I interpret it is, Goode and Field wanted to do it right. Do it by the book. Made it a law, made it legal, and then voted to change the name » (96). Les explications de Regina révèlent l'enthousiasme des deux leaders noirs. La justice a, pendant trop longtemps, maintenu l'esclave dans la servitude absolue, or celui-ci s'en montre un ardent défenseur. La démarche sérieuse et légale qu'ont entreprise Goode et Field est une imitation du discours politique et de l'état de droit instaurés par les Pères fondateurs. Pour célébrer la mémoire de ses ancêtres (« forefathers »), Regina Goode ne partage pas la légèreté et la distanciation qu'affiche le consultant vis-à-vis de la fonction mimétique des deux leaders noirs. Dans son second chapitre, « Typologie de l'ironie », Hamon oppose l'ironie au sérieux : « Si l'ironie est du côté de la légèreté, de la distanciation, le sérieux est du côté du lourd, du pondéré, du grave » (59). Au contraire, elle porte un regard respectueux envers cet acte fondateur, même si elle reconnaît le caractère naïf de vouloir mesurer leur contribution : « 'It sounds corny, but it meant something to them. A couple of years, they'd been slaves' » (96).

Les surnoms, dont le consultant souligne le ridicule, caractérisent de manière caricaturale les propos des deux leaders noirs qui présentent des idées opposées. La représentation des divergences entre Goode et Field renvoie aux oppositions idéologiques dans le leadership au sein de la communauté africaine américaine. Selon Cornel West,

dans « Nihilism in Black America », toutes les discussions du problème des Africains Américains soulignent et se nourrissent globalement de deux perspectives : les contraintes structurales (« *structural constraints* ») et le comportement inadapté des Noirs (« *behavioral impediments* » [in Dent 1992, 37]). Suivant cette classification, West écrit : « Those in the first camp – liberal structuralists – call for full employment, health, education and child-care programs, and broad affirmative action practises », tandis que « those in the second camp – the conservative behaviorists – promote self-help programs, black business expansion, and non-preferential job practices » (37). Cette distinction que propose West – libéraux structuralistes contre behavioristes conservateurs – permet d’analyser la construction des personnages de Goode et Field. Dans notre étude du leadership noir dans le récit, il existe des signaux renvoyant à une imitation décalée des grands leaders historiques noirs américains. Entre autres, nous pensons à la controverse Booker T. Washington (1856–1915) vs. W.E.B. Du Bois (1868–1963), ou encore à la divergence entre Du Bois et Garvey ; mais également, dans les années 1960, à la différence d’approche entre Martin Luther King, Jr. et Malcom X. D’un côté, nous avons des leaders conformistes (Washington), intégrationnistes (Du Bois face au nationalisme de Marcus Garvey qui proposait le retour en Afrique) ou pacifistes (Dr. King) qui s’opposent aux leaders progressistes (Du Bois face à Washington) ou séparatistes (Garvey et Malcom)

Le 18 septembre 1895, devant un auditoire essentiellement blanc, Washington a entamé son discours par l’anecdote du capitaine d’un navire disparu qui aperçut un vaisseau à qui il crie : « Water, water; we die of thirst! »<sup>95</sup>. La réponse du vaisseau n’a pas tardé : « cast down your bucket where you are ». Le capitaine du navire en détresse n’a pas compris la portée d’une telle réponse ; il a répété la question à deux autres vaisseaux pour recevoir toutes les fois la même réponse, donc il a finit par suivre la recommandation donnée : « The captain of the distressed vessel, at last, heeding the injunction, cast down his bucket, and it came up full of fresh, sparkling water from the

---

<sup>95</sup> Voir Louis R. Harlan, ed. *The Booker T. Washington Papers*, vol 3 (Urbana: University of Illinois Press, 1974). La George Mason University présente une version du discours de Washington, tirée de l’ouvrage édité par Harlan. Les autres références à ce texte se feront à partir de cette source électronique. < <http://historymatters.gmu.edu/d/39/> >. Consulté le 12 mars 2015.

mouth of the Amazon River ». Au final, Washington recommande la même décision aux Noirs américains dans le Sud :

To those of my race who depend on bettering their condition in a foreign land or who underestimate the importance of cultivating friendly relations with the Southern white man, who is their next-door neighbor, I would say: 'Cast down your bucket where you are'— cast it down in making friends in every manly way of the people of all races by whom we are surrounded.

Et il faut intervenir de préférence dans le travail manuel, malgré le racisme qui sévit dans ce secteur à l'époque ; sans prétendre à quelconque droit garanti aux citoyens qu'ils sont devenus :

Cast it down in agriculture, mechanics, in commerce, in domestic service, and in the professions. And in this connection it is well to bear in mind that whatever other sins the South may be called to bear, when it comes to business, pure and simple, it is in the South that the Negro is given a man's chance in the commercial world, and in nothing is this Exposition more eloquent than in emphasizing this chance.

À propos de la question politique de l'intégration des esclaves affranchis et émancipés, la proposition de Washington sacrifie l'éducation, et la reconnaissance de la dignité humaine à travers elle, au profit de la réussite économique. Une telle approche s'inscrit dans la thèse des behavioristes conservateurs qui allèguent que les Noirs doivent avoir un comportement exemplaire et irréprochable pour apaiser les peurs et angoisses de leurs voisins blancs ; ce compromis à sens unique est *la* solution qui garantit une cohabitation paisible.

AHH est tout sauf un roman réaliste. La représentation qu'il fait de la thèse du compromis est tronquée et cette thèse est tournée en dérision. Le récit brouille les pistes ; le portrait de Goode et Field ne correspond ni ne renvoie aux traits, mêmes les plus reconnus, d'un seul leader historique noir. Quand le consultant comprend enfin les positions de Goode et Field, il réfléchit au propos de Field : « He pictured Field, but the vision was dimmer. He saw a lone figure, withdrawing into shadow after delivering a grim, pithy 'Where you sit is where you stand' » (AHH, 178). Ce propos fait écho au « cast down your bucket where you are » de Washington. Cependant notre propos

n'établit pas une similitude entre les opinions défendues par Field et le leadership de Booker T. Washington. Au contraire, dans notre interprétation du récit, c'est Goode qui présente des idées plus similaires à la philosophie de Washington.

À travers le compromis et la cohabitation avec l'homme blanc, puissant et garant de la reconnaissance des autres, Abraham Goode vote pour le changement du nom de la bourgade après l'arrivée de Winthrop. Le récit présente les termes de l'accord sous l'aspect d'un échange profitable pour tous : « 'Some general background on the switch to Winthrop from Freedom' » (AHH, 94), demande le consultant, et la bibliothécaire l'informe « 'it was basically a business deal, really' » (95). Le nom « Freedom » symbolisait la lutte, le combat de l'esclave affranchi, tandis que l'éponyme renvoie à un sponsor, ce qui conduit à croire que les leaders noirs (« the village elders » [96]) ont fait commerce de leur fierté pour acquérir la notoriété. Les explications de la bibliothécaire tentent de ne pas aboutir à cette déduction, mais son propos ne fait que la renforcer. Parlant de l'histoire des villages constitués d'Africains Américains et fondés essentiellement par la population noire, la bibliothécaire précise le contexte historique qui a motivé le changement du nom :

'Winthrop comes along and falls in love with the area – that river traffic, at any rate – and so they decided to make it all legal. I think it was hard to argue with the kind of access Winthrop'd provide to the outside world – having a white guy up front – so they got together to incorporate the town.' (95)

Comme si, le romantisme supposé (ce qui les intéresse, c'est le commerce) du puissant entrepreneur blanc implique nécessairement un sacrifice de la part de la population locale noire. Sous le vocable de Winthrop, ce changement souligne le patronage, le soutien politique et la garantie sociale que le Noir obtient du Blanc, dans une société caractérisée par la hiérarchisation raciale et le capitalisme. En d'autres termes, Winthrop a apporté aux fondateurs noirs des débouchés économiques et le privilège d'être blanc, deux avantages pour lesquels la communauté noire doit renoncer à son pouvoir<sup>96</sup>. Cette renonciation suppose une capitulation, signifiant que le Noir ne doit rien réclamer ; il

---

<sup>96</sup> En réalité nous pensons ici au renoncement d'une partie de leur identité, comme dans l'expression : « vendre son âme au diable ».



s'adapte et s'ajuste aux besoins de la population blanche. Similairement, presque, à la proposition de Washington (« cast your bucket down [...] in domestic service ») Goode n'a proposé à sa communauté rien de plus qu'une soumission au pouvoir de l'argent et de la blancheur. Le texte s'approprie de ce trait de caractère de Washington pour en faire une caricature, c'est-à-dire une imitation indirecte, une figuration, ou une représentation allégorique. Le récit n'offre pas une description fouillée et explicite pour établir une ressemblance incontestable entre l'élan conformiste et conservateur de Washington et la collaboration (voire soumission) et le pragmatisme de Goode.

Cependant, son rival, William Field, serait plus proche de la thèse défendue par Du Bois. Dans *The Souls of the Black Folk*, Du Bois attaque l'autorité du leadership de Washington sur le compromis d'Atlanta. Selon lui, la pensée de Washington est une vision néfaste, car elle reconnaît pratiquement la présumée infériorité du Noir : « Mr. Washington represents in Negro thought the old attitude of adjustment and submission », il poursuit : « In the history of nearly all other races and peoples the doctrine preached at such crises has been that manly self-respect is worth more than lands and houses » (Du Bois 1986, 42). Le sacrifice de son nom, une partie de son identité, au profit d'un pécule, n'appartient pas donc à la philosophie duboisienne. Alors, face à la stratégie de renoncement de Washington, Du Bois propose la solution du combat, de la lutte pour les droits civiques :

By every civilized and peaceful method we must strive for the rights which the world accords to men, clinging unwaveringly to those great words which the sons of the Fathers would fain forget: 'We hold these truths to be self-evident: That all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable right; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness. (48)

Ce passage nous ramène aux références aux Pères fondateurs et à la Constitution américaine. L'esprit de ces deux sources référentielles met en avant le principe d'égalité et le respect de la dignité humaine qui s'expriment par son droit à l'affirmation de soi et à la recherche du bonheur. Mais l'ironie de l'histoire est que la Constitution n'a fait aucune mention de la présence des Noirs, ni en tant que citoyen, ni même en tant qu'esclave. Pourtant la démarche de Goode et de Field imite le cadre légal de ce document historique.

Cependant, dans AHH, l'affirmation de soi (incarné par Field) s'oppose au renoncement (représenté par Goode). Bien avant l'arrivée de Winthrop, William Field s'était opposé au nom « Freedom », il trouve que cela renvoie à un constat comptable de l'expérience de la communauté. Selon le récit, Field avait proposé un nom atypique avant de perdre au vote. Après avoir initialement comparé la fondation de « Freedom » par les leaders noirs (« forefathers ») à la rédaction de la Constitution par les Pères fondateurs (« founding fathers »), le consultant ironise sur le processus du vote : « He imagined the vote again. Did they come to blows? Did they curse? » (206). L'ironie est le trope majeur utilisé dans AHH, car les oppositions entre Goode et Field, entre Lucky et Albie, se sont chaque fois résolues par un vote, sachant qu'à l'époque du passé du récit, les Noirs, dans le Sud, ont été privés du droit de vote, et ce jusqu'en 1965. L'obsession que démontre Goode pour la solution électorale rappelle la cause du combat de Martin Luther King, Jr. défendu à Selma, Alabama, par la stratégie de la non-violence<sup>97</sup>. L'alternative au leadership de King était soutenue par Malcolm X, qui justifiait l'auto-défense face à une agression injuste et criminelle<sup>98</sup>. Pour revenir au texte, ces deux questions que se pose le consultant vont à l'encontre du jeu démocratique ; en imaginant la violence qui accompagnerait le vote (un processus démocratique), on ne peut que penser à la brutalité policière qui a répondu à la non-violence des manifestants de Selma. Le texte décrit la posture ironique du consultant : il ne prend pas au sérieux leur démarche. Par effet de contraste – l'oscillation entre le sérieux et le jeu, le léger et le grave, deux signaux de l'ironie – le texte oppose à l'humour du consultant la révérence ou la fierté de l'identification de Regina. En effet, le texte raconte le vote à partir du point de vue de

---

<sup>97</sup> Au moment où nous rédigeons ces pages, le réalisateur Paul Webb vient de sortir un film sur le combat pour le droit de vote, la marche héroïque de Selma à Montgomery et le leadership de Dr. King. Voir Paul Webb, *Selma* (2015).

<sup>98</sup> Sur le même combat pour le droit de vote, le 3 avril 1964 à Cleveland, Malcolm X a fait un discours intitulé « The Ballot or the Bullet ». Voici le dernier paragraphe de son discours : « And if they don't want that non-violence army going down there [March on Washington], tell them to bring the filibuster to halt. The black nationalists aren't going to wait. Lyndon B. Johnson is the head of the Democratic Party. If he's for civil rights, let him go into the Senate next week and declare himself. Let him go in there and denounce the Southern branch of his party. Let him go in there right now and take a moral stand – right now, not later. Tell him, don't wait until election. If he waits too long, brothers and sisters, he will be responsible for letting a condition develop in this country which will create a climate that will bring seeds up out of the ground with vegetation on the end of them looking like something these people never dreamed of. In 1964, it's the ballot or the bullet. Thank you » (Malcolm X 1965, 44). En un mot, face au mensonge démocratique, Malcolm exige une réparation sous peine d'une guerre civile.

Regina, l'héritière de Goode : « 'It was Abraham that came up with Freedom, did you know that? Field was of his own mind, of course, with some cockeyed idea, but the people decided to go with Freedom' » (206–207). Elle se moque ensuite de la proposition de Field quand le consultant lui pose la question sur le nom que le rival de son grand-père a proposé :

It took her a minute before she was able to recall it. Seeing his expression, she shook her head in gentle dismay, her lips pressed together into a thin smile. 'Can you imagine thinking that would be a good name for a place where people live?', she asked. (207)

Le retard dans sa réponse, les mouvements du corps (« smiled, lips pressed together, shook her head ») constituent des indices qui préfigurent un dédain par rapport à l'information que l'énonciateur donne à son interlocuteur.

Malgré tout, contrairement à ce que pense Regina, le consultant semble approuver la proposition de Field, sur le principe. À la fin de son séjour à Winthrop, le narrateur décrit le protagoniste, dans ses pensées : « As he packed, he had to admire Field for his principles, if not for his understanding of the way people live » (210). D'un autre côté, il valide le choix entériné de Goode pour sa perspicacité en marketing par anachronisme. Il oppose ainsi les qualités propres des deux leaders : « Field's area of expertise wasn't human nature, but the human condition », tandis que, pour Goode, son expertise porte sur la nature humaine : « Given the choice between Freedom, and [Field's] contribution, how could their flock not go with Goode's beautiful bauble? » (*Ibid.*). La différence fondamentale donc entre Goode et Field est que le premier a fait le choix de l'esthétisme<sup>99</sup>, l'embellissement de la réalité par la désignation, alors que le second choisit l'esthétique de la franchise<sup>100</sup>. Le consultant déduit de ce portrait qu'il établit entre les deux leaders que Goode ferait un excellent agent en nomenclature des temps modernes, contrairement à Field, qui aurait échoué : « He'd never make it as a

---

<sup>99</sup> Le nom donné au mouvement artistique et littéraire anglais du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce mouvement décrit une attitude qui consiste à placer le raffinement et la virtuosité formels avant toutes autres valeurs (Larousse).

<sup>100</sup> Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Sartre écrit : « La fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie » (281).

modern-day nomenclature consultant » (AHH 210). Presque comme pour justifier l'avis du consultant, le narrateur écrit : « Freedom was what they sought. Struggle was what they had lived through » (*Ibid.*). Nous y arrivons finalement. Le narrateur nous révèle enfin la proposition de Field, qui était restée mystérieuse tout au long du récit.

La différence de caractère entre Goode et Field – optimisme/idéalisme vs pessimisme/réalisme – souligne la sérénité et/ou l'inquiétude que peuvent inspirer les mots. Les mots de Goode font rêver, tandis que ceux de Field exposent la triste réalité. L'admiration du consultant pour Field s'explique par cette distinction : « [Field] understood the rules of the game, had learned them through the barb on the whip, and was not afraid to name them », ensuite il oppose sa grandeur à l'aveuglement de son rival : « Let lesser men try to tame the world by giving it a name that might cover the wound, or camouflage it. Hide the badness from view. The prophet's work was of a different sort » (210). De la même manière les termes « progrès », « multiculturalisme », « diversité », et plus récemment « postracialisme » font partie du répertoire du discours politique qui tente d'apaiser les populations malgré les tensions sociales. Pourtant, l'histoire de la bourgade célèbre l'apport de Goode et met aux oubliettes la contribution de Field.

En dépit du principe de la majorité des votants – une majorité doit émerger du vote des trois membres du conseil municipal avant toute décision – le consultant apprend, à sa surprise, que Field n'a pas voté pour valider le changement de nom :

He was eating dinner in Riverboat Charlie's, papers spread out before him. He noticed a spot of coffee on a page from Gertrude's original manuscript and started to wipe it off. These were historical documents, after all. Didn't want Beverly to spank him. Anyway. His eyes fell on the words, 'Field had taken a fever and was not present, but the motion was passed unanimously and the town was changed forever. Winthrop was born. (197)

Une scène qui se répète dans les romans de Whitehead : le moment du repas coïncide avec la narration d'une information sociale importante. Souvent, la gastronomie prévaut par rapport aux problèmes sociaux. La nourriture produit l'effet de distanciation par rapport au sérieux et la gravité du sujet en question, mais dans ce passage précis, une autre distraction préoccupe le consultant. Le verbe « to spank » est pris au figuré ;

Beverly, la bibliothécaire municipale, constitue la source de motivation aux recherches en documentation du consultant. L'entretien avec Beverly procure au protagoniste du plaisir. Selon l'ouvrage dont le consultant a besoin, Beverly a reconnu la mission du personnage : « She made the connection and her face brightened. 'You're that outside consultant, right? I heard about you.' He'd never heard someone say that particular word with such a relish » (94). Le narrateur décrit ensuite le langage corporel de Beverly : « She straightened, and if she wore glasses she would have slid them up her nose. 'Who else are you going to ask but the town librarian?' » (*Ibid.*). La coquetterie de la bibliothécaire blanche qui séduit le protagoniste noir au point de constituer une distraction amoureuse renforce l'effet de distanciation qu'a suscité la posture ironique du consultant vis-à-vis de la question raciale.

La question raciale est pourtant au cœur du roman. Le langage (les mots) et les moyens financiers sont deux leviers du pouvoir qui influent sur les rapports interraciaux. Tout d'abord, nous apprenons, par exemple, que les moyens financiers des Winthrop corrompent la qualité scientifique de l'ouvrage qui raconte l'histoire de la bourgade : « If the history of the town Winthrop became the chronicle of the family Winthrop, well, they were the ones forking over the dough. With historians and grocery clerks, the customer is always right » (140-141). Ensuite, lisant ce livre sur l'histoire de la bourgade, le consultant se pose des questions : « He realized that he hadn't met any descendants of Field. Had he traveled on any streets named for him or his descendants? He'd ask Regina later » (141). L'héritage de Goode reste visible (sa fille est la source principale du récit qui raconte l'histoire de la bourgade et sa petite-fille en est la maire) tandis que Field n'a laissé aucune trace. Cette remarque du consultant met en exergue la question du pouvoir. La divergence entre Field et Goode tourne à la faveur du dernier, car la postérité perpétue son héritage et célèbre sa contribution. La divergence entre Goode et Field permet à la narration de mettre en évidence le rapport entre ces deux personnages, c'est-à-dire, « le principe différentiel des forces »<sup>101</sup>. Le langage n'est pas neutre puisque c'est un instrument nécessaire à la domination.

---

<sup>101</sup> L'expression est empruntée à Nietzsche qui est cité par George Bondor dans « Nietzsche, le langage et le pouvoir » *IDEI* 788 (2008) 11.

Le rapport interracial s'est fondé, bien avant l'Indépendance des Etats-Unis, sur la domination des Blancs et l'assujettissement des Noirs : l'un était le maître et l'autre son esclave. Prenant en compte cette équation presque originelle, malgré les transformations socio-culturelles et politiques, le rapport Noir/Blanc demeure conflictuel. Le narrateur donne en exemple un incident qui s'est produit dès l'arrivée de Goode, de Field et de leur communauté à Winthrop, pour démontrer la persistance du problème racial :

The actual story of the Lost White Boy Incident was very short, but it intersected with what must have been constant concerns for settlers – where to bunk down, how much to interact with white communities – as well as one particular issue of singular vexation that was timeless, whether it was the 1860s or the 1960s: how to keep white folks from killing you. (142)

Les références historiques (1860, la veille de la Guerre Civile qui va abolir l'esclavage – 1960, la période de la lutte pour les Droits Civiques des Noirs américains) évoquent des moments douloureux pour la communauté africaine américaine. Cependant, il existe un contraste, dans le récit, entre le discours du progrès dans les relations interraciales, d'un côté, et de la persistance du problème racial, d'un autre ; et ceci relève du paradoxe qui accompagne la question raciale. Dans la préface à l'édition 1986 de *Racial Formation in the United States*, Michael Omi et Howard Winant disent à juste titre : « To study race in the United States is to enter a world of paradox, irony, and danger » (xi). Dans AHH, nous relevons de nombreuses expressions du narrateur qui affirment que les temps ont changé, le racisme tend à disparaître : « Time passes » (187), « this is the march of history » (188). L'univers des années 1990 est un terrain de jeu pour la société multiculturelle (« some melting pot playground » [110]). Le produit « Apex », si l'on considère la blessure comme une métaphore, aide à panser les douleurs du racisme du passé sous le signe du multiculturalisme : « United in polychromatic harmony, in injury, with our individual differences respected, eventually all healed beneath Apex. Apex Hides the Hurt » (109). Pour montrer à quel point les temps ont changé et démontrer son désengagement par rapport à une politique raciale, le consultant s'étonne que Regina puisse proposer ce nom, qu'il juge archaïque :

Freedom. He whistled. If he'd offered up Freedom in a meeting, he'd have been run out of town, his colleagues in full jibber behind him, waving torches. It was like something from the B-GON days, an artifact of the most pained and witless nomenclature. Roach B-GON, Rat B-GON. Hope B-GON. Freedom was so defiantly unimaginative as to approach a kind of moral weakness. (83)

En d'autres termes, ce qui faisait la fierté de Goode et ses compagnons correspond à une faiblesse morale et une ignorance totale du métier du « *naming* » pour les consultants. Le protagoniste ne pense qu'en fonction de sa profession au point qu'il se désolidarise des enjeux historiques pour se rapprocher de la sophistication corporatiste. D'autres signes dans la narration mettent en évidence les progrès notables dans les rapports interraciaux. A la fin de sa mission, le consultant après avoir fait son choix, a inscrit le nom qu'il propose sur un papier, scellé dans une enveloppe : « He left the envelope at the front desk. It was addressed to the city council » (211), sans divulguer d'autres informations sur le contenu. Cependant, la phrase suivante met en avant le progrès dans les rapports interraciaux : « He gave the *white* guy at the desk *ten bucks* to return Gertrude's manuscript to Beverley » (*Ibid.*, nous soulignons). Habituellement, dans la littérature africaine américaine, certains personnages noirs jouent le rôle du coursier en particulier et du serviteur en général à l'image de la situation des Noirs dans la société. Après l'abolition de l'esclavage, les Noirs américains occupaient souvent la fonction du subalterne ou du domestique. L'homme invisible (de Ralph Ellison) portait la lettre de son parrain blanc (« make this nigger run ») ; le domestique devait apporter une lettre de recommandation de la part de son ancien employeur blanc<sup>102</sup>. Placé dans une position de pouvoir, renommer la ville Winthrop confère au consultant un rôle de décideur. Un autre fait symbolise le changement dans les rapports sociaux. Le narrateur compare les ouvriers de Winthrop (l'industrie du « barbed wire ») et les partenaires du riche informaticien

---

<sup>102</sup> Voir Claudine Raynaud, dir. *Lettres noires : L'insistance de la lettre dans la culture afro-américaine* (Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012). L'article de Suzanne Matvejevic, « 'The Talking Book' : de l'illétisme au postmodernisme afro-américain » (75-85), raconte le désir d'apprendre à lire et la volonté d'assimilation dans les premiers récits d'esclaves. Mais la métaphore du livre, de la lettre, qui parle ou la personnification d'un « objet devenu ordinaire en Occident » renforce la conviction de ceux croyaient à la supériorité culturelle occidentale (78). Dans *The Intuitionist*, également, le narrateur évoque les lettres de soutien que les anciens employeurs de Marie Claire Rogers, Mr. And Mrs. McCaffrey ont rédigées pour rassurer son futur employeur : « Mrs. Rogers's work was characterized by [the James] as 'efficient and careful' » (83).

Aberdeen (l'entreprise de « software ») en des termes qui dénotent le multiculturalisme de la société américaine : « They were a pretty mixed group, Lucky's future business partners and incipient flunkies – put a picture of Sterling Winthrop's laborers next to a picture of Lucky's multiculti crew and caption the tableau CHANGING TIMES » (83). Le symbolisme de la différence entre ces deux métiers – c'est-à-dire la clôture du fil barbelé qui indique la frontière à ne pas dépasser<sup>103</sup> et la fluidité des mouvements dans l'univers de l'informatique, de l'Internet, où le contrôle des flux demeure problématique – renvoie aux mutations causées par le changement d'époque.

En dépit du portrait quelque peu positif du multiculturalisme, le récit montre, d'un autre côté, que la question raciale ne peut être totalement évacuée. Le problème racial subsiste encore. Le consultant affirme, en effet, que son pansement « Apex » cache bien sa plaie, mais sa blessure empire. L'expression de la douleur ressentie par le protagoniste devient un leitmotiv : « his foot hurt more than ever » (212), « something was definitely wrong with his foot. Underneath the Apex, the grim narrative continued apace » (161). Pire encore, « Apex no longer matched his skin. The toe had turned strange, rotten-apple pulp of red and gray, and there was no community on Earth that might be served by the Apex that corresponded to that color » (162). Face à l'échec du produit Apex, qui fait du multiculturalisme la garantie de son efficacité, le protagoniste se voit même contraint d'accepter l'amputation de son orteil. « The ghastly shock waiting underneath the adhesive bandage, and the amputation of his putrefying toe, no other option at that point » (198). La bande adhésive vise à résoudre quelques problèmes superficiels – sans jamais vraiment atteindre le nerf, la source. De la même façon, la désignation aide à changer notre perception de la réalité, sans chercher à la transformer, ou la transcender.

Le consultant en nomenclature conçoit son travail de la sorte : « You have some kind of insurance policy to reassure people or make them less depressed so they can accept the world » (44). Cependant, croulant sous le poids des enjeux socio-politiques de sa mission à Winthrop à cause des luttes de pouvoir entre les Noirs (qui militent pour Freedom), les Blancs (qui soutiennent Winthrop) et les nouveaux-riches (qui optent pour New Prospera), il se désengage vis-à-vis de la politique du changement de nom : « Fuck

---

<sup>103</sup> Aux Etats-Unis, il est fréquent de trouver, devant une propriété privée, un panneau indiquant : « Private property, NO Trespassing ».



all Winthrops, and let their spotted hands twist on their chests in agony. And forget the lovers of Freedom. Was he supposed to right historical wrongs? He was a consultant, for Christ's sake. He had no special powers » (177). Il est clair que la nomenclature est un jeu de pouvoir, il faut choisir son nom, imposer son choix pour affirmer sa présence.

Cette réalité du pouvoir des mots n'avait guère échappé aux anciens esclaves fondateurs de la ville. Le maître blanc les appelait par un terme péjoratif et dénigrant : « nigger » (145). Devenus libres, l'esclave se reconstruit en s'imposant une nouvelle identité. Se trouver un nom différent de celui que le maître lui avait attribué fait généralement partie du processus d'affirmation de soi. Le consultant note cette volonté de s'affranchir : « What did a slave know that we didn't? To give yourself a name is power. They will try to give you a name and tell you who you are and try to make you into something else, and that is slavery. And say, I Am This – that was freedom » (206). La phrase « I Am This, » orthographiée avec la lettre majuscule pour chaque début de mot, traduit le pouvoir performatif du verbe. L'affirmer conduit à la création de cette réalité. Que le référent soit une personne ou une chose, la volonté reste la même :

You call something by a name, you fix it in place. A thing or a person, it didn't matter – the name you gave it allowed you to draw a bead, take aim, shoot. But there was flip side of calling something by the name you gave it – and that was wanting to be called by the name that you gave to yourself. (192)

Le choix des Noirs américains de changer leur nom est nourri par cette tradition de résistance et de recherche identitaire. Nombreux sont les Noirs américains qui ont opéré un changement de patronyme ou de prénom ; parmi eux nous pouvons citer : d'abord, Olaudah Equiano, qui signale sa double identité dans le titre de son autobiographie, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa the African, Written by Himself* (1789)<sup>104</sup> ; ensuite, William Wells Brown (1814-1884)<sup>105</sup>, le premier

---

<sup>104</sup> Olaudah Equiano (1745–1797) est considéré comme l'inventeur du récit d'esclave. Gustava Vassa était le nom que lui avait donné son maître britannique qui l'avait acheté en Virginie. Voir Angelo Costanzo, « Olaudah Equiano », in *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (131).

<sup>105</sup> Son deuxième prénom Wells est le patronyme du Quaker d'Ohio qui l'a aidé à s'échapper au Canada (*Ibid.*, 55).

romancier africain américain, était né Sandford, avant de changer de prénom<sup>106</sup> ; enfin, Frederick Douglass (1845) énumère les différents noms qu'il a choisis pour changer d'identité durant sa période de fugitif :

On the morning after our arrival at New Bedford, while at the breakfast-table, the question arose as to what name I should be called by. The name given me by my mother Frederick Augustus Washington Bailey. I, however, had disposed with the two middle names long before I left Maryland so that I was generally known by the name Frederick Bailey. I started from Baltimore; I found it necessary again to change my name. The reason of this necessity was, that there were so many Johnsons in New Bedford, it was already quite difficult to distinguish between them. I gave Mr. Johnson, Mr. Nathan Johnson of New Bedford, the privilege of choosing me a name, but told him he must not take from me the name 'Frederick,' I must hold on to that a sense of identity. (66)

Nathan Johnson avait décidé alors du nom Frederick Douglass. Le changement de nom était lié à une contrainte structurelle : l'esclave fugitif était obligé de changer de nom pour cacher son identité (Douglass), et l'esclave affranchi avait besoin de s'inventer une nouvelle identité (Equiano). Néanmoins, des auteurs noirs américains perpétuent cette tradition, avec une modification notable : désormais le changement de nom ou de prénom devient un choix personnel : l'orientation politique de la personne est annoncée dans l'appellation choisie. D'un côté, Jean Toomer (né Nathan Pinchback Toomer) Toni Morrison (née Chloe Ardelia Wofford), bell hooks (née Gloria Jean Watkins) et Amiri Baraka sont plus connus sous leurs noms de plume. Similairement à ce groupe, mais pour des raisons différentes, Malcom X devenu El-Hajj Malik El-Shabazz (né Malcom Little [in Breitman 1965, vii]) et Stokely Carmichael (Kwame Ture) ont changé de nom pour prolonger leur engagement politique (une affirmation de soi, une volonté d'affirmer sa négritude). Malgré les différences, trouver le nom parfait est crucial : « What is the name that will give me the dignity and respect that is my right? The key that will unlock the world » (AHH, 192).

---

<sup>106</sup> Nell Irvin Painter, « 'William Wells Brown,' by Ezra Greenspan, » in *New York Times* (November 14, 2014).  
< [www.nytimes.com/2014/11/16/books/review/william-wells-brown-by-ezra-greenspan.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/11/16/books/review/william-wells-brown-by-ezra-greenspan.html?_r=0) >.  
Consulté le 4 avril 2015.

AHH opère une manipulation sémantique pour signifier ce jeu de changement de nom, non au niveau des personnages, mais plutôt à travers la bourgade dans un premier temps et la communauté noire dans un second temps. Une communauté discriminée et marginalisée essaye de s'affirmer en se redéfinissant pour exorciser les noms racistes qui lui sont attribués. Au sein de la communauté africaine américaine, chaque génération se redéfinit, se donnant un nom différent, pour signifier la particularité de la réalité de son expérience. Mais la réalité change-t-elle vraiment avec ou grâce au nom ? Un changement de nom signifie-t-il un changement dans la réalité ? Le texte semble répondre par la négative : « Welcome to Freedom. Welcome to Winthrop. Welcome to New Prospera. Tear the old signs down, put up new ones in their place – it didn't change the character of the place, did it? » (129). La question est avant tout rhétorique ; le consultant croit fondamentalement que le nom n'est qu'un camouflage, un signifiant qui renvoie à un autre signifiant qui renvoie à un autre signifiant : un jeu vertigineux.

À partir du point de vue du protagoniste qui suppose qu'un changement de nom n'altère point la réalité de la chose, le récit remet en question notre rapport à cette réalité même. Nous enregistrons différents noms que la communauté africaine américaine s'est donnée ou s'est vue donner depuis plusieurs décennies maintenant. Vers la fin du roman, le protagoniste considère cette question essentielle :

Colored.

The silver of himself in tune with marketing shivered each time Gertrude used the word *colored*. He kept stubbing his toe on it. As it were. Colored, Negro, Afro-American, African American. She was a few iterations behind the times. Not that you could keep up, anyway. Every couple of years someone came up with something that got us an inch closer to the truth. Bit by bit we crept along. As if the thing we believed to be approaching actually existed. (192)

L'historicité des termes par lesquels les Africains Américains se réfèrent à leur communauté ou par lequel les Blancs les désignent, a connu tous ces changements et apporte une couche supplémentaire à la complexité de l'identité des Noirs américains, selon les époques. La courbe de changement semble attester une évolution positive dans l'appellation, mais un peu plus loin, le narrateur résume la persistance du racisme devenu moins institutionnalisé : « Before colored, slave. Before slave, free. And always

somewhere, nigger » (*Ibid.*) ; avant de se poser la question : « What was next ? », « because things never remain still for long. What will we call ourselves next, he wondered. If he knew what was next, he'd know who he would be » (*Ibid.*). Ce propos ironique qui regarde vers l'avenir, à défaut de prédire le futur, révèle que rien n'est acquis. Publié en 2009, ce roman est paru après le néologisme « Post-Black », proposé par la conservatrice du musée de Harlem Thelma Golden, pour caractériser la génération d'artistes plasticiens africains américains qu'elle avait invités à son exposition « Freetsyle » en 2001 ; puis ce terme a été repris par Touré dans son ouvrage, *Who Is Afraid of Post-Blackness ?* (2011). Selon ce dernier, le roman semi-autobiographique de Whitehead, *Sag Harbor* (2009) raconte l'histoire d'un jeune adolescent afro-américain, Benji Cooper, qui incarnerait parfaitement l'identité « post-black ».

### **Conclusion partielle**

Dans ces trois premiers chapitres de l'étude, nous avons montré que dans *The Intuitionist*, le port de masques, le jeu de rôles et la stratégie de la dissimulation mettent l'accent sur le sentiment de rivalité qui conteste l'idéologie de la solidarité raciale défendue par le nationalisme noir. Au sein de la communauté africaine américaine, la construction de l'identité noire dépend de la vision politique défendue. E. Patrick Johnson (2003) évoque l'opposition de point de vue sur la priorité du combat des Noirs américains : « house vs. field nigger », « Washington vs. Du Bois », « Wright vs. Hurston » et « Eldridge Cleaver vs. Baldwin » (3-4). La rivalité entre Pompey et Lila Mae renvoie à cet antagonisme idéologique dans la mesure où la protagoniste considère son ennemi comme l'Oncle Tom de service (« house nigger »). La représentation du nationalisme noir se poursuit dans *Apex Hides the Hurt*, à travers l'opposition Field/Goode. L'analyse a mis en évidence le jeu de mot insistant sur les noms des protagonistes pour « signifier sur » le stéréotype du bon/mauvais nègre, du « house nigger vs. field nigger ». Les positions défendues par ces deux leaders du groupe d'esclaves affranchis quittant le Sud pour fonder la bourgade « Freedom » qui est devenu « Winthrop », rappellent les rivalités entre leaders noirs tels Washington vs. Du Bois ou Malcolm vs. King. William Field et Abraham Goode ne sont d'accord que sur un seul point, être toujours en désaccord. À peine l'un défend-il un point

de vue que l'autre soutient le contraire. Dans ce roman qui met en scène le pouvoir des mots, du langage, la négociation et le rapport conflictuel reviennent comme un motif récurrent. Les leaders africains américains ont mis en veille leur rivalité pour affronter le pouvoir grandissant de Winthrop qui a renommé la bourgade de son patronyme ; le petit-fils Winthrop lutte contre Lucky Aberdeen pour maintenir le nom de ses ancêtres ; et le consultant en nomenclature, africain américain, professionnel solitaire, arrivé en arbitre, doit résister au jeu d'influence déployé par les différents protagonistes impliqués dans le changement du nom de la bourgade.

La politique du compromis qui se dégage dans cette représentation du multiculturalisme dans *Apex Hides the Hurt*, se note aussi dans l'analyse de *John Henry Days* développée dans le second chapitre. Le passé du récit décrit l'acte héroïque de John Henry qui a rivalisé avec la machine, mais, dans le présent du récit où cet héroïsme est célébré par les autorités de la « USPS », la société postmoderne bascule dans l'hypermarchandisation qui se moque du discours idéologique préconisant une identification à un héros mythique. Dans la conversation que tiennent les journalistes-parasites (Tiny, Dave Brown, J. et One Eye), la déconstruction du mythe conduit à une désacralisation de John Henry que promeut le discours politique.

**Deuxième partie :**

***Sag Harbor* : « How to Be Post/Black? »**

## Introduction

Ce que le terme « noir » signifie est en train d'être redéfini et renégocié par les analystes de la culture africaine américaine. Ce phénomène de redéfinition a commencé, timidement, dans les années 1980<sup>107</sup>. On peut citer, dans ce sens, l'article de Trey Ellis, « New Black Aesthetics » (1989) qui fait l'apologie d'un métissage culturel, qualifiant beaucoup de jeunes artistes de sa génération de « métissés culturels »<sup>108</sup>. Puis, l'exposition « Freestyle », organisée par Thelma Golden dans le Studio Museum à Harlem, avec pour thème le « Post-Black Art » (2001), propose une redéfinition du signifiant « noir » dans les arts plastiques. Plus tard, Touré a publié un ouvrage dédié à ce nouveau concept, sous le titre *Who's Afraid of Post-Blackness: What It Means to Be Black Now?* (2011). Malgré leurs différences dans la formulation de la problématique ou des conclusions en fin de parcours, chacun de ces auteurs attire à sa manière l'attention sur la crise de la représentation du Noir. Nous notons dans toutes ces interventions une forme de critique adressée à une politique identitaire trop restrictive, qui véhicule des stéréotypes qui représentent mal la complexité de l'identité et la diversité de la communauté africaine américaine.

Dans la littérature africaine américaine contemporaine, des auteurs tels que Percival Everett, Paul Beatty et Colson Whitehead accordent un traitement particulier à cette question de redéfinition du signifiant « noir ». Dans *I Am Not Sidney Poitier* (2009), Everett dramatise l'insaisissabilité de l'identité noire, dans un premier temps à travers la double négation du titre, mais le texte critique également les Noirs et les Blancs en démontrant la construction stéréotypée et caricaturale de la noirceur. Maggie, la camarade de classe du protagoniste Not Sidney, invite ce dernier à la maison, espérant que ses parents vont l'apprécier puisqu'ils s'engagent à défendre la cause des Noirs :

---

<sup>107</sup> Il est toujours difficile de donner avec exactitude une date pour le point de départ d'un mouvement de pensée. Cette volonté de redéfinir la signification du terme « race » (qui s'opposerait à une identification absolument authentique à une certaine représentation dominante – qu'elle soit blanche ou noire) se retrouve ainsi dès les écrits de Jean Toomer, *Essentials* (1931) ou encore chez George Schuyler « Negro Art Hokum » (1926). Voir dans le texte.

<sup>108</sup> « Neither are the new black artists shocked by the persistence of racism as were those of the Harlem Renaissance, nor are we preoccupied with it as those of the Black Arts Movement. For us, racism is a hard and little-changing constant that neither surprises nor enrages » (Ellis 239–240).

'My mother testifies before Congress and goes on television all the time talking about conservative issues. She's trying to get rid of the welfare system because it keeps black people down and to stop gay rights because it endangers the family structure and keeps black people down and to abolish affirmative action because it teaches special preference and that keeps black people down.' (128)

À l'image de ce passage, le roman satirise cette vision conservatrice et biaisée de ne penser la question « noire » qu'à travers l'assistance sociale ou à travers la pauvreté. C'est pour cela que la fortune dont hérite le protagoniste intrigue et dérange certains personnages conservateurs noirs, mais clairs de peau. Les parents de Maggie réagissent différemment : la mère, Ruby, est gênée par sa couleur de peau : « But he's so dark » (144) ; le père, Ward Larkins, souhaite faire de Not Sidney son gendre pour profiter de sa fortune : « We might have to overlook that » (149). À ce regard raciste s'ajoute le point de vue de leur domestique de maison Violet, qui symbolise une construction de l'identité noire d'une partie de la communauté africaine américaine. Elle confronte le protagoniste pour le menacer : « 'Listen, boy, Mister and Missus have worked too hard' » (154), Not Sidney fait mine de ne pas comprendre : « 'Too hard for what?' ». Elle clarifie son propos : « 'To have a black boy like you come around Miss Maggie' » ; le protagoniste lui reproche son complexe d'infériorité : « 'Listen to yourself, Violet. Mister and Missus and Miss Maggie. This is not the antebellum south and you're not a house slave' » (155). Leur discussion tourne ensuite vers la différence de coloration de leur peau : « 'Why, you nigger,' she said ». « 'Violet, you and I are pretty much the same color,' I said ». « 'No, we're not,' she snapped. 'I'm milk chocolate and you're dark cocoa, dark as Satan' » (*Ibid.*). Violet et Not Sidney réactualisent dans ce dialogue une vieille querelle au sein de la communauté noire : le concept du « colorisme » (« *colorism* »). Il existe différentes nuances pour décrire la couleur noire. Le degré de noirceur soulève le plus souvent la question de l'authenticité, en tant qu'unité de mesure : une personne noire est considérée comme étant trop noire ou pas suffisamment noire, rarement, comme occupant le juste



milieu (Thurston 2012)<sup>109</sup>. L'opinion du sujet sur la nature du combat à mener pour défendre l'intérêt de la race sous-tend la manière dont l'authenticité du Noir sera approuvée ou remise en question.

Nous retrouvons un traitement ironique de ce concept d'authenticité dans *Slumberland* de Paul Beatty (2008). En effet, le protagoniste noir, Ferguson Sowell, surnommé DJ Darkey, s'expatrie à Berlin, en Allemagne, où l'histoire du Mur lui rappelle la Ségrégation aux Etats-Unis. Dans le bar où il débute son métier à Berlin, il s'identifie à son outil de travail, le juke-box : « The Slumberland juke was a brand-new Wurlitzer SL-900. Unplugged, it sat dark and lifeless against the far wall. I immediately sympathized with the machine, for it reminded me of myself some years ago: a newborn black child come into the world obsolete and passé » (77-78). Le point de chute de sa comparaison constitue la cause du projet de Lars Papenfuss, un critique de Jazz allemand, qui a organisé le concert « The New Berlin Wall Sound » pour faire oublier la scission de la ville et sauvegarder l'identité noire : « If everything went according to plan, in two hours he'd have saved blackness » (209). Ces deux citations sont symptomatiques de la déconstruction et de la satire sociale entreprises dans *Slumberland* : ironiquement, Lars représente le personnage blanc qui porte le fardeau de sauver la musique noire, et le protagoniste noir, DJ Darkey, investi de sa noirceur, assume sa déclaration (« blackness is obsolete and passé ») pour échapper aux différentes formes d'identités noires qui existent déjà et pour construire sa propre négritude. En plus donc d'utiliser la distance ironique pour remettre en question la notion d'authenticité, *Slumberland* et *I'm Not Sidney Poitier* sont deux récits qui emploient des éléments de la vie des auteurs Beatty et Everett. Dans le premier roman, le protagoniste Ferguson Sowell est originaire de Los Angeles comme l'est Paul Beatty ; dans le second, le nom de l'auteur est donné à un personnage, Pr. Everett, qui exerce la même profession que lui : il enseigne à l'université. Ces références biographiques sont intégrées dans les deux récits de sorte que le texte forme une unité autonome par rapport à la vie de l'auteur. Le genre relève de l'autofiction dans la mesure où le texte propose des jeux et des variations biographiques sans demander au lecteur de croire que tout ce qui est raconté est vrai, et la fiction ne veut pas se détacher de la

---

<sup>109</sup> Nous lisons à ce propos : « It is an inextricable fact of blackness that one will be at some point referred to as 'too black' or 'not black enough' by white people, black people, and others. I've yet to meet the Negro who is 'juuuuuust right' to everyone » (42).

biographie de l'auteur. Everett et Beatty inscrivent d'ailleurs dans les premières pages de leur texte la mention « roman ».

Le rapport entre couleur de peau et identité noire et le mélange entre éléments biographiques et fiction, sont deux caractéristiques que ces romans partagent avec *Sag Harbor* (2009), le quatrième roman de Colson Whitehead. À l'image de Not Sidney, le narrateur homodiégétique de *Sag Harbor* est parfois comparé à Sidney Poitier : « So regal and composed – he looks like a young Sidney Poitier » (7). Cette comparaison ne se base pas sur une ressemblance physique mais sur le niveau de vie du personnage. D'autres jeunes noirs appartenant à la même classe sociale que le protagoniste, Benji Cooper, sont également inclus dans cette comparaison. La particularité du roman est de présenter le paradoxe de l'identité « post-black » dans le sens où le protagoniste se réclame d'une double culture : la culture noire et celle du *mainstream*, sans renier aucune des deux. Comme les deux autres, le récit décrit un protagoniste noir évoluant dans un confort financier et jouissant de beaucoup de privilèges, mais dans *Sag Harbor*, le narrateur homodiégétique, Benji Cooper (le double littéraire de Whitehead), est un adolescent né de deux parents noirs, un père docteur et une mère avocate, dans une famille relativement stable. Entouré de ses amis noirs de Sag Harbor dans les Hamptons, et de ses camarades blancs de son école privée de Manhattan où habite sa famille, Benji évolue dans un cadre social où la construction identitaire est déterminée par des facteurs extérieurs. *Sag Harbor* représente ce que nous pouvons appeler un roman autobiographique, car il s'agit d'une « fausse autobiographie » où le narrateur Benji Cooper raconte son enfance qui ressemble beaucoup à la celle de l'auteur Whitehead. Dans ce mélange entre biographie et fiction, le récit relate parfois des faits mais invente également des épisodes. L'autobiographie étant un genre majeur dans la tradition littéraire africaine américaine, il faut remettre *Sag Harbor* dans le contexte de ce genre du *Bildungsroman* pour établir les convergences et les divergences dans la représentation de l'expérience du personnage noir grandissant dans un milieu déterminé par la race. Face à la polarité ou le rapprochement entre le monde blanc et la communauté noire, la formation identitaire rend compte d'une double culture parfois problématique pour l'enfant qui s'y confronte. Il conviendrait aussi de tirer des conclusions d'une telle démarche, en mettant en évidence l'originalité et la rupture apportées par Whitehead.

C'est une tendance que l'on relève chez ces auteurs noirs contemporains qui se définissent presque comme un mouvement avant-gardiste. Il se dessine dans leurs romans une esthétique nouvelle qui se caractérise par la condition « *post-black* » des personnages noirs. Elle offre une représentation de l'appropriation d'une partie de la culture africaine américaine par la culture dominante. Elle envisage également des implications de l'opposition entre race et classe en tant que catégories sociales pour étudier les problèmes auxquels la communauté noire doit faire face.

## **Chapitre 4 : Le jeu autobiographique**

## « Je est un autre »

Ce temps du récit où, bien qu'il dise 'Je', ce n'est plus le Proust réel, ni le Proust écrivain qui ont pouvoir de parler, mais leur métamorphose en cette ombre qu'est le narrateur devenu 'personnage' du livre, lequel dans le récit écrit un récit qui est l'œuvre elle-même et produit à son tour les autres métamorphoses de lui-même que sont les différents 'Moi' dont il raconte les expériences. Proust est devenu insaisissable, parce qu'il est devenu inséparable de cette quadruple métamorphose qui n'est que le mouvement du livre vers l'œuvre. Et, de même, l'événement qu'il décrit est non seulement événement qui se produit dans le monde du récit, dans cette société Guermentes qui n'a de vérité que par la fiction, réalisation, dans le récit, de ce temps originel du récit dont il ne fait que cristalliser la structure fascinante, ce pouvoir qui fait coïncider, en un point fabuleux, le présent, le passé et même, bien que Proust paraisse le négliger, l'avenir, puisqu'en ce point tout l'avenir de l'œuvre est présent, est donné avec la littérature.

(Maurice Blanchot, 1959, 27)

Dans l'introduction à cette deuxième partie, nous évoquons l'insaisissabilité de l'identité noire dont témoigne *Sag Harbor*, dans lequel l'auteur raconte sa biographie sans s'identifier complètement à son narrateur. Face à une telle construction, nous saisissons comme une bouée de sauvetage cette citation de Blanchot qui analyse « la quadruple métamorphose » (confusion entre écrivain, auteur, narrateur et personnage) dans le roman autobiographique de Proust. Lorsqu'un récit autobiographique met en scène la confusion d'identités, comme le démontre l'autofiction de Whitehead, seule une distinction rigoureuse de la voix du narrateur-adolescent se souvenant de son enfance, de la voix du narrateur-adulte devenu auteur mettant en récit son expérience, permet de comprendre la complexité de la temporalité et des différents niveaux narratifs qui se déploient dans le texte. Globalement, nous considérons *Sag Harbor* comme une semi-autobiographie, nous entendons par là un récit plus proche de l'autofiction que de l'autobiographie. Le roman raconte moins la vie de son auteur (Whitehead) pour consacrer plus de volume à retracer comment s'est formé celui qui écrit ce récit.

Commençons d'abord par considérer les implications, attentes et exigences, dictées par le genre autobiographique. Conformément à une certaine norme du genre

autobiographique, le narrateur homodiégétique se présente dans l'incipit : « My name is Ben. In the summer of 1985 I was fifteen years old. My brother, Reggie, was fourteen » (SH, 2). Les noms Ben et Reggie (son petit frère), constituent des désignations familières, remplaçant respectivement la formalité de l'état-civil : Benjamin et Reginald Cooper. Sans anticipation, le lecteur comprend, dès lors, que le récit relate l'histoire de Ben dans un contexte familial où les Cooper sont placés au cœur de la narration. Il s'agit d'une famille africaine américaine appartenant à la classe sociale aisée : la mère est avocate et le père docteur. Les parents envoient leurs enfants dans une école privée à quelques pas de leur maison à Manhattan et, pendant les trois mois d'été, ils les installent dans leur résidence à Sag Harbor, dans la partie occupée par les Noirs, et où, à cause de leur travail, ils les rejoignent chaque weekend. Le présent du récit se passe pendant l'été 1985, quand le protagoniste était âgé entre quinze et seize ans. Si nous nous arrêtons à cette indication temporelle, nous nous rendons compte que, né en 1969, Whitehead avait le même âge que Benji Cooper en 1985 ; de plus, sa famille possédait une maison de vacances à Sag Harbor. Ce mélange entre fiction et biographie sert d'ancrage spatio-temporel pour constituer l'identité fictive du protagoniste, comme l'explique Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975). Lejeune définit l'autobiographie en tant que « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). En effet la voix du narrateur Ben n'est pas celle d'un adolescent de quinze ans qui parle : le verbe être conjugué au passé montre qu'il s'agit d'un récit rétrospectif.

En revanche, la complexité du récit de Ben se trouve dans le décalage entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur. Comme Ben, Whitehead a grandi à Manhattan et passait ses vacances d'été à Sag Harbor pendant son adolescence. Mais, contrairement à Ben, l'auteur n'a pas eu un frère et une sœur ; il a grandi dans une famille de quatre enfants. Malgré les quelques ressemblances notées dans l'expérience de Whitehead et le récit de Ben, la confusion entre auteur et personnage-narrateur est niée dès la page du titre sur laquelle la mention « roman » oppose le biographique à la fiction. Nous estimons que le genre qui décrit le mieux *Sag Harbor* est celui du « roman autobiographique » suivant la définition de Lejeune : « J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il

croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » (25). À la différence de l'autobiographie, le roman autobiographique comporte des degrés ; « 'la ressemblance' supposée par le lecteur peut aller d'un 'air de famille' flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché' » (*Ibid.*). En dépit de l'identité assumée dans le récit entre auteur et personnage, ces ressemblances ne doivent pas nous conduire à confondre la personne réelle avec le personnage construit par le texte. La concordance entre l'âge du narrateur et celui de l'auteur est une supercherie littéraire qui entretient cette ressemblance pour mieux s'en éloigner, puisque deux décennies après l'abolition de la ségrégation légale, l'année 1985 correspond à une amélioration de la situation économique et sociale des Noirs américains. Ce contexte historique constitue un facteur important dans le développement d'un protagoniste adolescent noir américain. L'adolescence étant une période pendant laquelle le sujet se trouve à la frontière entre l'enfance et le monde adulte, son appartenance à la communauté africaine américaine inscrit son récit dans un univers politique dans lequel il lui faut construire une identité selon sa personnalité, aussi par rapport à un milieu social. Pour définir intégralement le cadre du récit de Ben, nous devons joindre au repère temps, 1985, le repère espace dans lequel évoluent les personnages.

Les événements se déroulent essentiellement à Sag Harbor, une station de vacances pour les Noirs américains de classe moyenne supérieure souhaitant échapper de la ville et au racisme. Autrement dit, Sag Harbor est un marqueur de différence sociale, car la démarcation raciale entre Noir et Blanc y est de rigueur, comme le note Ben qui est à la plage avec ses amis : « There were some white people coming up the beach so we got out the binoculars. White people owned the water-front behind town, but the beach was ours, and any infiltration had to be checked out » (SH, 34). La séparation raciale est ainsi méticuleusement respectée ; une frontière imaginaire sépare les deux communautés. Cette situation atteste de la persistance, dans les mentalités et dans les faits, de la ségrégation raciale bien après l'abolition des lois du Jim Crow. Dans ce que décrit Ben, aucune loi n'a été promulguée, le principe même de respecter la frontière raciale n'est qu'un accord tacite. La mère de Ben explique la rotation dans la fréquentation des plages communes entre les deux communautés qui évitent toute mixité : « My mother used to say that the

white people went to the ocean beaches in the morning and the black people in the afternoon » (51). Dans cette explication, ce comportement n'équivaut pas à la séparation raciale qui prévalait à l'époque de Jim Crow. Cependant, Ben juge que sa mère, ayant vécu pendant la période dite « Jim Crow's logic » (*Ibid.*), a intériorisé ce système inégalitaire au point qu'elle n'envisage pas la cohabitation autrement. En effet, il remarque : « I don't know how much of that was flat-out segregation or a matter of temperament – white people getting a jump on the day to do white-people things, and black people, well, getting there when they get there » (*Ibid.*). Le narrateur semble douter de la satisfaction que la première génération de Noirs à Sag Harbor trouve dans la rotation communautaire. Ben considère cette organisation très pratique, car il transforme la rotation que lui décrit sa mère – les Blancs sortent le matin et les Noirs l'après-midi ou aussi tard qu'ils le peuvent – en opportunité pour jouer avec le préjugé sur le fait que les Noirs toujours en retard : le fameux « Colored People's Time (CPT) ». Cette forme d'humour signale la distance ironique qu'adopte Ben par rapport à l'absurdité de la séparation ou ségrégation raciale. Ben perçoit clairement le système racial qui sous-tend la vie à Sag Harbor, mais son propos n'est ni dans la protestation, ni dans la dénégation. Sa position de narrateur adulte qui raconte rétrospectivement son enfance permet un examen critique des rapports sociaux à Sag Harbor en vue d'une compréhension de la réalité d'une tranche de sa vie.

Ben note à juste titre que Sag Harbor est un choix par défaut, car, depuis le départ, la ségrégation raciale a imposé des limites à la liberté de mouvement de la première génération de Noirs américains qui se sont installés dans cette cité balnéaire :

Certainly that first generation claimed and settled on Sag Harbor Bay because the south side was off-limits – the white people owned the coastline, South Hampton, Bridgehampton, East Hampton. And the Jersey shore, and every other sandy stretch of vista-full property in the tristate area, the natural places of escape from city life. (51)

L'opposition entre le verbe « to own », utilisé pour marquer la propriété des Blancs et le verbe « to claim » ou « to settle », attribué aux Noirs, révèle une différence dans les voies et moyens d'acquisition du site : « posséder » laisse entendre un pouvoir autoritaire de jouissance d'un bien, tandis que pour les Noirs, l'acquisition suppose tout d'abord



l'accord d'un tiers qui la valide ou non. Sag Harbor est ainsi un microcosme de la société américaine dans laquelle la discrimination raciale détermine les rapports sociaux. Ben lit la marginalisation de la population noire de Sag Harbor dans le plan de l'île :

We had this book, *Guide to Sag Harbor: Landmarks, Homes & History* [...] The book had a nice map of the village in it, tucked in between chronicles of the whaling boom and florid salutes to the quaint architecture, and we knew where our neighborhood began because that's where the map ended. The black part of town was off in the margins. (18)

Le guide devient ainsi presque inutile puisque la division raciale organise le système de répartition de la population de façon naturelle. La marginalisation touche toute la communauté noire de Sag Harbor. Suivant cette logique, les Blancs occupent le centre de Sag Harbor et les Noirs gravitent tout autour, sur la périphérie. En outre, la question raciale révèle un facteur de classe, comme le signale la proposition incidente, « tucked in between chronicles of the whaling boom and florid salutes to the quaint architecture ». L'élément incident est intercalé dans la phrase pour marquer l'opinion de Ben qui considère ce Guide superflu, car de manière presque naturelle la séparation et la hiérarchisation raciales sont scrupuleusement respectées. Le Guide acquiert ainsi une fonction autre que celle de servir les nouveaux visiteurs de Sag Harbor. Le plan de Sag Harbor dans le Guide est placé à un endroit spécifique : entre des passages décrivant l'explosion de la pêche à la baleine et l'image d'une architecture pittoresque. Ces notations « constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère » (in Genette and Todorov 1982, 81), elles indiquent à quel milieu social les personnages résidents de Sag Harbor appartiennent. Dans le cas de la famille Cooper, cette description informe sur le niveau de vie des parents. L'acquisition d'une maison dans une cité balnéaire est un signe d'appartenance à la classe moyenne supérieure.

Sag Harbor est également un marqueur de classe, car seuls les Noirs les plus privilégiés peuvent se permettre d'y posséder une maison. La première génération d'Africains Américains qui se sont installés à Sag Harbor pour passer l'été se distingue par leur occupation professionnelle. Ils venaient de différents quartiers de New York, ce qui signifie qu'ils n'avaient pas tous connu la même ascension sociale, mais une fois à Sag Harbor, à cause du problème racial, ils montraient une solidarité les uns envers les

autres en se regroupant en communauté. Le texte présente le contexte politique qui permet de consolider les liens entre Noirs :

That first generation came from Harlem, Brownstone Brooklyn, inland Jersey islands of the black community. They were doctors, lawyers, city workers, teachers by the dozen. Undertakers. Respectable professions of need, after Jim Crow's logic: white doctors won't lay a hand on us, we have to heal ourselves; white people won't deliver us to God, we must save ourselves; white people won't throw dirt in our graves, we must bury ourselves. Fill a need well, and you prospered. Prosper and you took what was yours. (51)

Ce passage rend compte de la ségrégation raciale dans laquelle vivaient les précédentes générations de Noirs américains, et fait écho aux idées défendues dans le mouvement du nationalisme noir. Malgré les différences idéologiques, le discours du nationalisme noir américain professait l'autogestion de la communauté africaine américaine de sa vie politique, économique et sociale. Le choix de profession était strictement lié, pour ces générations, aux services dont la communauté avait besoin. La fierté de servir sa communauté, la satisfaction de contribuer à l'amélioration des conditions de vie des Noirs et la dignité de représenter l'émancipation de toute une race, constituaient une source de motivation pour combattre le racisme et renforcer l'identité raciale. Comme le suggère le texte, que ce soit pour les affaires religieuses ou pour les moments de divertissement et si l'on considère les questions économiques, les Blancs et les Noirs semblent vivre dans deux nations souveraines : l'une séparée est de l'autre. L'idée de progrès social et la séparation raciale se manifestent dans l'éducation dispensée au niveau secondaire. Le narrateur homodiégétique raconte rétrospectivement l'écart entre les attentes que sa famille avait sur le contenu des enseignements dans l'école privée blanche où l'ont placé ses parents et son manque de connaissances sur l'histoire politique de la communauté noire. Il écrit :

For instance: there were Famous Black People I had never heard of, but it was too late to ask who they were because I was old enough, by some secret measure, that it was a disgrace that I didn't know who they were, these people who had struggled and suffered for every last comfort I enjoyed. How disgraceful. One of my uncles would be over and mention Marcus Garvey and I'd ask, 'Who's that?,' as the eyes of all the adults in the room slitted for a sad round of tsk-tsking.

‘Who’s Toussaint L’Ouverture?’ I’d stupidly inquire, and my father would shoot back, ‘You don’t know who Toussaint L’Ouverture is? What do they teach you at that fancy school I bust my ass to send you to?’ Not ‘Iconic Figures of Black Nationalism,’ that’s for sure. (13)

Ce passage met en scène l’enfant pris dans le discours des adultes. « How disgraceful », par exemple, renvoie aux critiques des adultes rapportées au style indirect libre. Ignorer les leaders historiques noirs, dans un milieu familial noir, attire l’attention sur un manque que ni l’école ni les parents n’ont comblé au moment de l’adolescence. Cette phase correspondant à une période d’apprentissage de la vie sociale et de l’histoire de la société dans laquelle l’enfant grandit, l’échange entre ce dernier et son père, ou son oncle, pointe le doigt sur l’absence de conversation sur le sujet. Le père blâme l’école privée pour la faute, mais il ne remédie pas vraiment au problème : il se contente de formuler un reproche en donnant une information trop brève sur l’identité de ces « icônes du Nationalisme noir ». Cette citation symbolise parfaitement la complexité de la voix narrative dans ce roman en particulier et du style ironique de Whitehead en général. En apparence, le passage critique un déficit structurel en ce qui concerne l’enseignement de l’histoire du nationalisme noir. Mais, par la simple mention de leurs noms, la critique rend hommage en même temps à ces personnages historiques inconnus du narrateur homodiégétique. Ce procédé est très proche de l’astéisme, une variété d’ironie, dans la mesure où « un discours apparemment dépréciatif (de blâme) ou négatif s’interprète, pour des raisons largement macrostructurales en discours d’éloge, de faveur, ou d’orientation nettement positive » (Molinié 1992, 63). Le blâme que le père de Ben semble porter sur l’enseignement lacunaire dispensé dans l’école de son fils signifie une forme de célébration du nationalisme noir américain qui a proposé une alternative non seulement dans le domaine de l’éducation mais également dans la vie politique, économique, religieuse et culturelle. C’est précisément quand le narrateur grandira et ira à l’université qu’il apprendra et lira sur le Nationalisme noir américain.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Martin Robinson Delany (1812–1885) lançait l’appel à la communauté noire américaine : elle devait veiller à son autodétermination, c’est-à-dire, que les Noirs doivent produire de ce que la communauté va consommer. Dans *The Condition, Elevation, Emigration, and Destiny of the Colored People of the United States, Politically Considered* (1852), Delany déplorait la position de consommateur de la

communauté noire : « White men are producers – we are consumers. They build houses, and we rent them. They raise produce, and we consume it. They manufacture clothes and wares, and we garnish ourselves with them » (in Ligging-Hill 1997, 487). L'injonction qui émerge de cette analyse est que les Noirs ont la responsabilité de produire eux-mêmes ce qu'ils consomment. En 1899, en tant que directeur de la Atlanta University Studies Program, W.E.B. Du Bois a organisé une conférence sur « The Negro in Business » pour réfléchir sur les voies et moyens à entreprendre pour installer les Noirs américains dans le monde de l'entreprise en plus grand nombre (Bernard W. Bell 1987, 76). En 1900, dans la même veine, Booker T. Washington a fondé la « National Negro Business League » pour promouvoir l'entrepreneuriat des Noirs américains (Bell 77). Marcus Garvey a formulé la même exhortation depuis 1917, date de création de la « Universal Negro Improvement Association » jusqu'en 1925, l'année de son emprisonnement (Blake 1969, 23). Dans les années 1940–1950, des disciples de Garvey et d'Adam Clayton Powell ont concrétisé cette volonté d'autonomie économique dans leur slogan de campagne : « Buy Where You Can Shop » et « Buy Black » (Brown and Shaw 2002, 24). Pendant cette période de lutte pour les droits civiques, pendant la ségrégation raciale garantie par la loi, ces deux slogans étaient des cris de guerre pour galvaniser les troupes : les Africains Américains étaient exhortés à produire et à consommer en autonomie par rapport aux Blancs. De Delany à Powell, le dénominateur commun qui regroupe ces idéologies éclectiques, c'est la recherche et réalisation de l'autonomie économique des Noirs américains. Le chemin pour l'atteindre passe par la solidarité raciale et les retrouvailles économiques entre producteurs et consommateurs noirs.

Le mouvement du nationalisme noir américain s'est radicalisé dans les années 1950 à cause du leadership de la « Nation of Islam » (NOI) et pendant les années 1960 avec l'émergence du « Black Panther Party ». Elijah Muhammed enseignait à ses disciples noirs une religion qui leur permettait de s'émanciper du Christianisme qu'ils associaient au monde blanc. Ses deux plus éminents disciples, Malcom X et Louis Farrakhan (1938–), ont défendu le séparatisme politique. En plus de l'autonomie économique et culturelle prônées par le nationalisme noir américain, la Nation de l'Islam permet d'accomplir l'autonomie culturelle. Le livre de référence, le Coran, développe quelque similitude avec la Bible, mais il la contredit sur plusieurs événements

historiques. La « NOI » apporte à la communauté une spiritualité, une pratique rituelle et une fraternité congrégationniste pour revaloriser et rendre à la communauté africaine américaine sa fierté raciale. Une démarche similaire de revalorisation de la couleur noire se développe au sein de la communauté chrétienne africaine américaine grâce aux images représentant un Christ et une vierge Marie noirs. Nous pouvons citer l'exemple du théologien, nationaliste et militant dans la lutte pour les Droits Civiques, Albert B. Cleage. Le Révérend Cleage a inauguré dans la ville de Détroit en 1956 son église nommée « Central United Church of Christ ». Suite à l'acquisition du tableau « Black Madonna » par son église, il en a changé le nom pour afficher un message de solidarité envers la race noire, d'où le nouveau nom : « Shrine of the Black Madonna Pan African Orthodox Christian Church » (White 2011). Dans cette forme de nationalisme, la rupture est presque totale : les Noirs américains s'épanouissent dans leur vie religieuse, culturelle et économique coupés de la population blanche.

La rupture la plus totale a été le programme du leadership de Huey P. Newton (1942–1989) et Bobby Seale (1936–) les deux membres co-fondateurs du « Black Panther Party » en 1966. Le Party réclamait la séparation totale et une autonomie politique, juridique, et économique des Noirs américains. Le mouvement avait mis en place un programme en dix points ; en neuvième position, le Party demandait qu'en accord avec la Constitution, les Noirs jouissent de leur droit d'être jugés par un jury composé des gens de leur communauté : « [T]hat black people have the privilege of being tried in courts by juries peers (people from their communities) as defined by the Constitution of the United States » (Harris 2001, 412). Le nationalisme des « Black Panthers » envisageait même le recours à la violence pour se défendre et défendre leur communauté contre la brutalité policière et le racisme physique. De fait, le « Black Panthers Party » a représenté la tendance la plus extrême du nationalisme noir américain, mais le combat révolutionnaire qu'il défendait complétait les revendications des autres groupes qui désiraient accéder à une solidarité communautaire et promouvoir une certaine fierté raciale.

Dans *Sag Harbor*, le récit dramatise ces différentes expressions du nationalisme noir américain en les condensant dans des phrases-slogans. En une phrase, Whitehead résume deux siècles d'histoire des Noirs aux Etats-Unis en faisant écho à plusieurs idéologies contradictoires. Par exemple, le narrateur homodiégétique observe qu'en dépit

des différences idéologiques de la première génération de Noirs à Sag Harbor, chacun affichait une volonté sans faille de déjouer les stéréotypes en cherchant systématiquement à présenter une image positive de soi et en évitant de se montrer ridicule :

The stereotype stuff was hard, no joke, no matter where you came from. Look, we had all kinds in Azurest. We had die-hard bourgeois, we had first-generation college strivers, fake WASPs, the odd mellowing Militant, but no matter where you fell on the spectrum of righteousness, down with the cause or up with the Man, there were certain things you did not do. Too many people watching. (87-88)

Ce discours de Ben, au prétérit, délivre le constat d'un personnage adulte, différent de celui que pourrait formuler un adolescent de quinze ans. La description présente des personnages que le narrateur place dans des catégories soigneusement et habilement distinguées. La description renvoie à des stéréotypes au sein de la communauté noire en fonction des positions idéologiques : bourgeois, prolétaire, réformiste, révolutionnaire, culturel, religieux, économique, éducationnel, etc. (Omi et Winant 1994, 37). Ces différentes tendances symbolisent la diversité des origines sociales qui ont été ainsi reléguées au second plan pour mettre l'accent sur la cause commune : présenter une alternative au stéréotype. En effet, cette diversité correspond à la multiplicité des identités dans la communauté noire, qui s'exprime à travers des voix dissonantes étouffées par le combat pour une identité collective pour combattre le racisme. Nous trouvons des références à la petite minorité de Noirs américains qui fait partie de la bourgeoisie (« die-hard bourgeois ») et de la classe moyenne supérieure (« fake WASPs ») qui adoptent les mêmes codes sociaux que les « White Anglo-Saxon Protestants ». Les adjectifs « die-hard » et « fake » soulignent une volonté de se démarquer des couches populaires. Ces Noirs américains s'installent dans des banlieues résidentielles pour s'éloigner de la grande population noire des cités gangrenées par l'insécurité, la pauvreté et l'échec scolaire. La cohésion de ces sous-groupes se situe au niveau de la classe sociale à laquelle ils appartiennent (Marshall 1982)<sup>110</sup>. La notion de classe devient ainsi plus importante que la question raciale, car même si la fierté raciale reste intacte chez ce groupe, la

---

<sup>110</sup> L'étude menée par Marshall analyse les causes, dans les années 1960 et 1970, qui ont amené les Noirs issus de la classe supérieure à vivre dans des banlieues résidentielles. Ce choix est généralement motivé par l'existence d'autres Noirs sensiblement du même niveau de vie qui habitaient déjà dans ces zones.

solidarité communautaire devient problématique (Brown and Todd 2002, 28). Comme le suggère ce passage, la voix de ce groupe de Noirs appartenant à la classe moyenne supérieure s'oppose à celle de la classe moyenne constituée essentiellement par les Noirs avec des revenus modestes aspirant à la mobilité sociale (« college strivers ») et les militants reconvertis (« odd mellowing Militant »), qui sont plus engagés dans la solidarité envers la classe populaire (Sampson and Milam 1975)<sup>111</sup>. Pour les uns comme pour les autres, « down with the cause or up with the Man », c'est-à-dire militant proche des Noirs défavorisés ou en collaboration/cohabitation avec « l'opresseur blanc » (Raynaud 2004)<sup>112</sup>, ces fractions ou tendances soulignent la segmentation et des fissures au sein de la communauté noire américaine.

Le roman de Whitehead rend compte de ce changement paradigmatique à travers la question de la voix. Le texte alterne entre la voix de l'adolescent Ben qui parle comme quand il était plus jeune et une autre voix du narrateur mature et bien informé des problèmes de société. Si nous comparons, par exemple, la syntaxe de la proposition « there were things you did not do » (88) avec celle de la phrase faisant référence à la maison à Sag Harbor du riche Mr. Martin, dans laquelle l'adolescent Ben n'est jamais entré : « I'd never been inside – everyone's parents went to parties, but kids weren't allowed » (79), nous notons un décalage entre les deux voix. Dans le premier exemple, le narrateur respecte l'orthographe, tandis que dans la deuxième énonciation, les contractions « I'd » et « weren't » relèvent de l'anglais oral. Etant enfant, il ne pouvait pas accéder aux endroits ou prendre part aux conversations des adultes, donc c'est en devenant adulte lui-même qu'il va comprendre ce qui se passait derrière les portes fermées. Ou bien, une autre source d'information pour le narrateur consiste à rapporter les propos des personnages adultes qu'il fréquentait. En particulier, les célébrations ou les fêtes à Sag Harbor sont racontées à travers des commérages et radotage. La célébration des cinquante ans de Mr. Martin, propriétaire de plusieurs chaînes de radio musicale R&B, le texte raconte cet événement sans donner de source précise : « Everyone still talked about Mr. Martin's fiftieth birthday party, when he hired Gladys Knight and a Pip

---

<sup>111</sup> La conclusion des auteurs démontre que les Africains Américains de la classe moyenne ont témoigné, dans les années 1960, et continuent à témoigner d'une certaine solidarité raciale.

<sup>112</sup> L'auteur glose sur le terme du vernaculaire noir américain « the Man », qui signifie l'homme blanc ou la société (106).

to perform » (79). Cette phrase illustre le style condensé de Whitehead sur lequel nous mettons l'accent ici. Elle a l'air de donner un détail en passant ; elle regorge de références politico-culturelles. Le jeune Ben pourrait ignorer la signification de ces références, mais le narrateur qui écrit ce récit de façon rétrospective connaît forcément la portée de cette énonciation. En effet, dans le contexte des années 1960, avec la montée du nationalisme culturel, Mr. Martin est un producteur culturel qui essaye de financer et de promouvoir la musique noire, créée par des musiciens noirs. À l'autre bout de la chaîne de production, l'artiste invitée, Gladys Knight (1944–), nommée l'impératrice de la musique « soul » a connu son plus grand succès avec sa chanson « Midnight Train to Georgia » (1975) et les « Pips » étaient le trio des trois cousins de Knight (James 'Pips' Woods, Edward Patten et Langston George), qui portaient une coiffure « afro »<sup>113</sup>. Le style de musique R&B et la coupe de cheveux « afro », à l'image des vêtements africains tels que les « dashikies » étaient en concordance avec le mouvement du nationalisme culturel qui cherchait à retrouver les racines africaines dans la culture noire américaine (Omi et Winant 41). L'invitation de ce groupe musical et l'organisation de cette fête se situent dans l'optique de l'idéologie de la production et consommation culturelle par et pour les Noirs.

Cependant, l'analyse que le narrateur fait d'une telle cérémonie porte sur le changement d'époque. Suite à une brève note comique : « They could only afford one Pip after all the food and liquor », le narrateur remarque : « It was a new breed of bash » (SH, 79). L'expression informelle traduit un changement de ces célébrations en rupture avec le passé : l'invitation d'une célébrité pour chanter à son anniversaire au lieu de l'habituelle fête en famille ou entre amis autour d'un gâteau. Ce changement dans l'organisation des cérémonies, exprimé par un contraste dans la forme, annonce un autre changement dans le comportement à l'intérieur de la communauté africaine américaine. Comme pour marquer une transformation brusque, subite et abrupte. Ce paragraphe, qui présente la symbiose entre producteur (Mr. Martin), consommateur (la communauté noire de Sag Harbor) et créateurs (Gladys Knight et les Pips) de la musique noire, se termine en soulignant le déclin du sentiment d'unité communautaire. Le passage marque le décalage

---

<sup>113</sup> < <http://www.allmusic.com/artist/gladys-knight-the-pips-mn0000667169/biography> >. Consulté le 03 mai 2015.



entre narrateur et personnage quand Ben raconte l'histoire à partir du point de vue du grand-père d'un de ses camarades, Mr. Grant :

Bobby's grandfather, who was part of the first generation, used to tell us how when the houses first started going up, on the dirt roads before the developments got paved, everyone was welcome when you threw a party. Maybe you didn't know each other personally, but you all had the same story, right, when it came down to it: after a long journey you had found safety on this shore. (SH, 79)

Dans ce passage, le discours indirect libre reprend l'histoire dont Mr. Grant est le témoin et le narrateur principal. De la position de narrataire, Ben se substitue en narrateur de ce récit qui explique ce que représentait Sag Harbor pour les gens de sa génération (les années 1960–70) par rapport à ce que la station est devenue à l'époque de la jeune génération (les années 1980) : avant, il existait une communauté solidaire, tandis que maintenant ces valeurs se perdent. La différence de voix entre narrateur et personnage nous permet de saisir les implications des changements politiques et sociaux à l'intérieur de la communauté et la place de cette communauté dans la société américaine en général. Le grand-père de Bobby semble déplorer ces mutations sociales, car, selon lui, la répartition des tâches domestiques dépendait dans le passé d'une distribution rigoureuse des rôles : « Weekdays [in Sag Harbor] were run by the wives, who took care of the kids, hit the beach, and tended to the developments with matriarchal care » (80). Alors que les hommes veillaient financièrement aux dépenses de la famille : « The men came out on Friday, and the socializing began » (*Ibid.*). La vie sociale passait par les fêtes qui avaient lieu uniquement les weekends, correspondant au retour des hommes. En d'autres termes, cette atmosphère sociale limitait la vie sociale des femmes à des activités domestiques. Pourtant, dans l'histoire du nationalisme politique<sup>114</sup>, les noires américaines ont montré un courage infailible. La femme noire américaine est depuis toujours mère de famille,

---

<sup>114</sup> Nous signalons que le texte présente ici une atmosphère sociale d'une époque qui rend compte, sur le plan synchronique, d'une idéologie militante. Le style de Whitehead donne toujours cette impression ; le texte évoque furtivement un sujet sans vraiment le traiter avec ampleur. L'expression « matriarchal care », en rapport avec le retour des hommes à Sag Harbor pendant le weekend, réduit les femmes à cette époque au rôle maternel.

militante, employée<sup>115</sup>. Au niveau du nationalisme culturel, les deux périodes les plus marquantes sont la Renaissance Harlem et le « Black Arts Movement ». Durant ces phases, l'apport des femmes au combat était essentiel et substantiel (Kirshke 2014).

La fin du paragraphe révèle toutefois l'exagération dans les propos nostalgiques du grand-père de Bobby. En effet, dans ses souvenirs, il donne aux sentiments d'unité et de solidarité de l'époque des proportions plus grandes qu'en réalité : « If you saw the lights or heard the music, according to Bobby's grandfather, you walked on up and pushed in the screen door, whether you knew the person or not. And once you walked in, you were blood brothers » (*Ibid.*). Ce portrait de la communauté noire de Sag Harbor de l'époque de la première génération de résidents affiche une entente parfaite (presque utopique) entre tous les membres. Ben semble penser qu'une telle cohésion sociale n'ait jamais existé au sein de la communauté noire américaine. La proposition « according to Bobby's grandfather » marque une distance entre le sujet qui parle et celui qui rapporte son propos. C'est en effet une technique pour mettre l'accent sur la différence générationnelle : d'un côté, un grand-père qui idéalise le passé et d'un autre des petits-enfants qui ne se contentent pas de vivre dans l'éternité de l'instant. La différence générationnelle est au cœur du récit, car la génération de Ben adopte une posture différente de celle des parents vis-à-vis des questions d'identité et des stéréotypes raciaux. La différence générationnelle est marquée ainsi dans le récit grâce à une différence de niveau : le présent du récit, qui établit un témoignage de la vie du narrateur pendant l'année 1985-86, et le passé qui correspond à un travail mémoriel sur les années de la lutte pour les droits civiques pour les Noirs américain.

Le narrateur alterne entre la voix de l'adulte et celle de l'adolescent pour distinguer donc le travail de mémoire du témoignage. À propos de la question de la voix narrative, dans *Je est un autre* (1980), Philippe Lejeune écrit : « Je est un autre. La

---

<sup>115</sup> Dans « The Task of Negro Womanhood » (édité dans le *New Negro* d'Alain Locke), Elise Johnson McDougald donne en exemple les femmes noires de New York qui représentent toutes les autres femmes noires américaines. Selon McDougald, la femme noire new yorkaise doit être honorée pour service rendu à la nation : « If the mothers of the race should ever be honored by state or federal legislation, the artist's imagination will find a more inspiring subject in the modern Negro mother – self-directed but as loyal and tender as the much extolled, yet pitiable black mammy of slavery days » (372), avant de conclure son article avec ces mots : « She is measuring up to the needs of her family, community and race, and radiating a hope throughout the land. The wind of the race's destiny stirs more briskly because of her striving » (382).

formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement : je suis un autre. Ni, 'incorrectement', Je est un autre. Mais Je est un autre. Quel Je ? Et un autre de *qui* ? » (7). Dans *Sag Harbor*, la distinction entre diverses voix permet de considérer pleinement la construction identitaire du narrateur homodiégétique. La famille, l'école et les amis forment un ensemble d'éléments à prendre en compte dans l'analyse de la formation identitaire de Benji Cooper. Le récit de l'enfance peut rendre compte des différentes étapes de la formation identitaire du narrateur de *Sag Harbor*. L'enfant grandit dans un environnement social dans lequel se mettent en jeu des rapports conflictuels et/ou harmonieux entre dedans et dehors, individu et communauté, moi et autrui.

## **Je et l'autre**

Dans le roman, la voix de Ben est située dans ce contexte historique précis : 1985 à Sag Harbor, Long Island et Manhattan, New York. À l'arrière plan, le texte expose l'adhésion massive des jeunes américains au mouvement hip-hop, comme forme d'expression politique venant des ghettos noirs. C'est également en 1985, le 25 janvier précisément, que le Président de la U.S. Commission on Civil Rights, Clarence Pendleton, Jr., a demandé expressément au Président Reagan d'apporter un terme aux politiques de l'Affirmative Action. Michael Omi et Howard Winant (1994) rapportent les propos de Pendleton, Jr. : « Clarence Pendleton, Jr., told President Reagan that members of the then recently reconstituted Commission were 'working on a color blind society that has opportunities for all and guarantees success for none' » (1). Par rapport à la question raciale et celle de l'identité culturelle, l'année 1985 est donc une année charnière : d'un côté le Rap popularise la culture africaine américaine en s'inspirant du mode de vie, du langage et comportement des jeunes Noirs de la banlieue, et de l'autre, l'émergence d'un contre-discours, dans le sens où une société sans préjugé racial (« colorblind society ») transcende la catégorie raciale. Autrement dit, tandis que le Hip-Hop fait l'éloge de la résilience de la culture africaine américaine – contrairement aux messages de rébellion du début du mouvement – le discours du pouvoir contredit cet éloge en intégrant cette

culture dans la culture dominante. La génération de Ben, qui grandit dans ce contexte social, reçoit, avec beaucoup de critiques, ce double discours aux propositions presque antagonistes. Ces questions acquièrent une importance primordiale et ce, d'autant plus, pour la génération des jeunes Noirs nés à la fin des années 1960 et qui a grandi dans une société américaine au lendemain de la lutte pour les Droits Civiques.

Comment incarner une identité noire dans une société qui préconise la fin des discriminations raciales et qui proclame le « colorblindness » ? Voici la question à laquelle la biographie de Benji Cooper tente de répondre. Le cadre du récit change successivement et de manière aléatoire entre : l'école privée que le narrateur homodiégétique fréquente à Manhattan, les plages de Sag Harbor qu'il arpente avec ses amis noirs (Marcus, Clive, NP, Bobby et Randy), le stand de glace Jonni Waffle où il travaille durant l'été avec ses collègues (Meg, Nick, Marsha, Arianna) et son patron Martine. Ce cadre est un microcosme de la société dans sa complexité, sa diversité et son intégralité. En outre, il révèle également un lien social dans la mesure où les rapports entre Ben et ses collègues féminines, ses amis noirs et ses camarades d'école blancs, tissent une toile qui laisser émerger et se concrétiser une identité masculine et noire.

De l'adolescence à la vie d'adulte, le récit de Ben raconte comment l'identité du personnage évolue dans ce contexte politico-culturel. La formation identitaire pour le narrateur noir passe par une redéfinition et une meilleure compréhension de ce que la race représente dans la société. La maturation, la sagacité et le discernement dont il fait preuve dans le récit renvoient au développement psychologique ou mental que décrit le roman de formation ou le *Bildungsroman*. Selon Claudine Raynaud, le contexte historique est plus que déterminant dans le *Bildungsroman* :

The Bildungsroman offers the 'plot' of an apprenticeship of the concurrent mutual shaping of the protagonist's psyche and his integration in society at large. [...] Moreover, the hero's life-story – his early years – is related to the historical time of the novel. His or her biography is played against the backdrop of historical events and leads to a projection outside the realm of his family, outside the determining forces of history, or even outside temporality. (Raynaud 2004, 108)

Rappelons le cadre spatio-temporel, 1985 à Sag Harbor et à Manhattan, qui sert d'ancrage au récit de la maturation identitaire et politique du narrateur. La question de la

voix devient déterminante pour repérer les marqueurs dans le texte qui rendent compte du développement de la personnalité du jeune narrateur, de la problématique de la race, et de son influence sur sa formation identitaire. À juste titre, nous pouvons considérer l'identité de Ben grâce au portrait établi par le texte à travers la voix du narrateur, qui donne accès à la formation identitaire du sujet. C'est visiblement à l'âge adulte que Ben raconte son histoire, mais il doute souvent de sa capacité de mémoire ou de l'affirmation de son identité. Âgé de presque seize ans, dans le présent du récit, Ben estime avoir grandi et sa personnalité s'affirme de plus en plus, surtout concernant le moment de sa puberté :

Look at the way I was last Labor Day. An idiot! Fifteen looks at fourteen and says, That guy was an idiot. And fifteen looks at eight and says, That guy knew so little. Why can't fifteen and three-quarters look back at fifteen and half and say, That guy didn't know anything. Because it was true. Two a semester. But it had to be two different girls. Or not. No need to go crazy. I'd be 16 in November, old enough to get into CBGB's and Irving Plaza. (SH, 273)<sup>116</sup>

Les refus d'accès aux discothèques dus à la limite d'âge et la curiosité de découvrir le corps sexé (de l'Autre) participent à la formation identitaire de Ben. En outre, ce passage met en lumière le manque de confiance du narrateur. Ce manque se précise dans les deux dernières phrases du paragraphe : « Isn't it funny? The way the mind works? » (273). C'est comme si Ben avait omis des détails dans le récit qu'il venait d'exposer, ou bien s'il avait altéré ce qui s'était réellement passé. Cette incertitude fait que Ben n'est pas un narrateur fiable. Au début du roman, quand il raconte le matin du départ en voiture de sa famille de Manhattan à Sag Harbor, il ne se montre pas précis sur certains éléments :

« Well, it wasn't really dark, June sunrises are up and at 'em, but I always remember those drives that way – memory has a palette and broad brush. Perhaps I remember it that way because my eyes were closed most of the time » (3). Si l'on est attaché à l'exigence de la vérité, comme le sont les réalistes, on court un risque considérable lorsqu'on essaye de dire plus de choses qu'on ne sait. Le fait de vouloir raconter ce dont il n'a pas été témoin et de relater ce qu'il n'a pas observé, dit bien que le récit de Ben n'est pas basé sur la réalité des événements, mais plutôt sur sa propre conception, ses impressions, sa

---

<sup>116</sup> La CBGB est un bar-discothèque à Bowery, NYC, fondé par Hilly Kristal en 1973. Voir leur site Internet. < [www.cbgb.com/history](http://www.cbgb.com/history) >. Consulté le 18 avril 2015. La Irving Plaza est également une boîte de nuit.

perception de la réalité. Le choix de Ben privilégie la fidélité du souvenir et non l'objectivité face à la réalité environnante. Pourtant, pour être fiable, nous avons tendance à croire que le narrateur devrait raconter avec objectivité et exactitude ce qui lui semble être la vérité.

Ben avoue en effet que sa subjectivité prend le pas sur l'objectivité des faits. Dans le stand Jonni Waffle où il travaille avec Meg, une collègue du même âge que lui, venue de Rhode Island, Ben décrit la scène qui se répète plusieurs fois dans laquelle une tension sexuelle existe entre lui et la jeune fille :

Meg pushed my buttons, mostly due to her New Wave haircut, which sliced across her face in a nice, hard angle. It was a couple of weeks before I noticed, as she bent over one day, that she cut it that way to cover her lazy eye. That I knew her secret made it more exciting when her breast grazed my elbow, or my elbow grazed her breast, depending on your perspective, although I have my perspective and I'm sticking to it. (96-97)

La « New Wave », une coupe de cheveux au style punk, qui était à la mode dans les années 80 auprès des jeunes, consiste à avoir des cheveux plus longs sur un côté du visage que sur l'autre. Selon Ben, la coupe asymétrique de cheveux de Meg est une astuce permettant à la jeune adolescente de cacher son amblyopie, un œil paresseux dont elle doit estimer que c'est un défaut esthétique car elle veut le couvrir par sa coiffure. Croyant avoir découvert un secret que les autres collègues ignorent, Ben s'érige en observateur méticuleux qui peut remarquer des informations cachées. Par la même occasion, le fait d'avoir découvert ce secret donne un pouvoir supplémentaire à Ben, dont il prévoit de profiter pour exercer sur elle une pression mentale. Malgré le pouvoir et l'avantage qu'il tire de la situation, Ben reste convaincu que la répétition de la rencontre entre son coude et les seins de Meg relèvent d'un simple accident. Il interpelle son lecteur « depending on your perspective », et ne veut pas recevoir une autre interprétation qui pourrait contredire la sienne : « I have my perspective and I'm sticking to it ». En d'autres termes, qu'il ait tort ou raison, il considère son point de vue et ne changera pas d'opinion sur la question : il veut faire croire que le contact des seins de Meg, qui l'excite, est un accident, mais le lecteur n'est pas dupe. De surcroît, l'accident ou le pur hasard se transforme en habitude entre Ben et Meg et n'a lieu qu'entre eux deux. Ben fait

la remarque : « But the thing is, it never happened with Marsha or Arianna, the other girl I worked with sometimes. And it happened every shift, which was outside probability. I always murmured a quick ‘Sorry, sorry,’ and Meg said, ‘No problem,’ and we continued on our cones and sundaes » (97). En un mot : les deux adolescents s’adonnent au jeu du frôlement des corps et de l’excitation sexuelle, sans jamais aller plus loin ou le reconnaître ouvertement. N’eut été le déni de Ben, cette expérience pourrait signifier autre chose dans la construction de sa masculinité, mais à force de réaffirmer son point de vue peu fiable, Ben va jusqu’à insinuer que Meg le provoquait.

Pourtant au bout de quelques minutes, s’il ne se passait rien entre eux, Ben commençait à croire qu’il avait perdu son charme, que Meg n’était plus intéressée : « As a shift progressed without a tit collision, I’d think, the spell is broken, and then a few minutes later – smooch, that soft inevitability » (97). Il y a autre chose que ce que Ben veut bien admettre : le changement d’état entre angoisse et bonheur caractérise bien la situation d’une personne amoureuse. Le silence dû à l’absence de l’objet aimé inspire un sentiment d’angoisse, et sa présence, renouer le lien avec lui, procure du réconfort au sujet amoureux. Par ailleurs, Ben va conclure cet épisode idyllique en niant toute responsabilité dans la répétition de ce contact entre lui et Meg : « All these years, I can only come to the conclusion that she was steering her breast into my elbow the whole time, as a joke or a thrill, I don’t know, other people’s kicks are as mysterious as my own » (*Ibid.*). Cette conclusion montre que Ben fait porter toute responsabilité à Meg. Son jugement n’est pas objectif puisqu’il n’a rien fait pour éviter ces contacts sensuels. En définitive, même si le narrateur homodiégétique expose les faits de façon objective, dans son interprétation, il privilégie son point de vue. Sachant que toute perception est déjà modification de la réalité, son point de vue prêterait moins à contestation s’il se basait sur la vérité du souvenir. Le souvenir offre ainsi une opportunité au narrateur d’embellir la réalité en sa faveur. Cette manipulation des faits conduit à la remise en question de la crédibilité de Ben.

En plus de révéler que Ben est un narrateur peu fiable, cet incident à Jonni Waffle illustre en partie la construction de la masculinité de Ben. En tant que jeune garçon, la découverte de la sexualité contribue à son initiation à la vie d’adulte. Pour s’affirmer en tant qu’homme, le narrateur trouve que changer de prénom s’impose : il souhaite

désormais qu'on l'appelle Ben et non Benji. Cette petite modification a son importance dans l'univers de l'adolescent :

I want to go by Ben. [...] Harkening back to the aforementioned Plan: No more of this Benji shit. It was a little kid's name, and I was not a little kid anymore. Ben, Ben. Case point: stuck there next to my brother in that name of a handholder, not a fingerfucker or avid squeezer of breasts, or whatever typo sexual-type act I would engage in once I found a willing subject. One step a time, and a step away from Benji was a good one. (32)

Le passage passe du présent simple au prétérit. Le passé ou prétérit temporel, marqué par l'intervention de la voix de l'adulte, interrompt « l'effet de platitude et de monotonie » produit par le présent de narration<sup>117</sup>. Le prétérit modal traduit l'hypothèse incertaine ou irréaliste qui caractérise le plan du jeune adolescent. Dans le texte, la voix de Ben est à la fois ironique et distrayante. La légère modification du prénom rappelle le changement de nom dans la culture africaine américaine, mais n'allons pas trop vite. L'ironie de ce changement est que personne ne l'appellera Ben. À la fin du roman, il est le seul à utiliser ce prénom : « People called me Benji but that didn't mean I wasn't Ben » (272). Il s'obstine encore à ne considérer que son point de vue. Le changement de prénom nécessite pourtant la reconnaissance des autres. Le manque de reconnaissance des autres et le dédain qu'affiche Ben vis-à-vis de ce manque caractérisent le narrateur homodiégétique. En effet, dans le récit, quelques remarques de Ben font allusion à une voix inaudible, qui n'est pas écoutée : « Since I'd come over time to believe that no one was particularly interested in what I had to say, I tended to mumble or talk fast in an attempt to help people more easily ignore me » (197-198). Cet aveu renvoie à un manque de caractère. Malgré sa détermination, ni son rêve de conquérir le cœur d'une jeune fille de son âge, ni son désir qu'on l'appelle Ben, ne se réalisent. Ceci démontre une incapacité à faire face à l'adversité, puisqu'il n'arrive pas à contraindre ses amis ou à séduire les filles pour arriver à ses fins. Au contraire, quand l'occasion se présente de donner son premier baiser, il est passif et subit toute l'action plutôt que de l'initier. À la fin du roman, il raconte avoir réussi à embrasser une fille : « I got my braces off. I kissed

---

<sup>117</sup> Lejeune (1980) démontre que « dans le récit classique, l'effet de mise en relief externe s'évanouit ; d'autre part le présent de narration exclut toute mise en relief interne. Il en résulterait donc platitude et monotonie » (17).



Melanie Downey » (272). Ce résumé succinct produit un effet comique grâce à l'autodérision en présentant Ben comme s'il avait joué, à travers des verbes d'action, un rôle décisif dans la réalisation du baiser. La description intégrale de la scène offre un angle d'interprétation différent. En réalité, c'est Melanie qui a choisi d'embrasser Ben, et ce dernier explore toutes les raisons possibles dans son for intérieur, et n'en trouve aucune valable pour justifier l'intérêt que Melanie lui porte : « Why me? She was going out with Nick, but maybe she wasn't anymore. Certainly all the evidence pointed to the conclusion that she wanted me to kiss her » (249). Ben est plus gêné par l'impossibilité de trouver une justification à ce baiser incongru que par le fait qu'elle soit amoureuse de son ami Nick. Cet étonnement s'explique par un manque de confiance ; par ailleurs, il ne se présente pas comme un séducteur, ni comme un garçon qui plaît aux filles : « I wasn't the person you made out with to make someone jealous. I was the person you made out with to make someone pity you, like, look how far I've fallen since you left me, what with the far-off stare and general air of degradation » (250). Vu de cet angle, Ben reçoit le baiser ; il subit l'action. Selon cet indice sur la personnalité du narrateur homodiegétique, il n'est pas acteur dans le déroulement des événements de sa vie, il est plutôt un spectateur presque passif de ce qui lui arrive. Cet effet découle de la distance entre le « je » adolescent et le « je » adulte. Pendant l'adolescence, il manque de recul par rapport aux événements ; le narrateur a besoin d'atteindre la maturité pour bénéficier de la distance nécessaire au discernement.

Le premier baiser marque pour Ben un rite de passage du monde de l'adolescence vers une entrée dans le monde des adultes. Le personnage accède à un niveau de responsabilité supérieur dans lequel il occupe presque la place de l'adulte. Bientôt seize ans, et après ce premier baiser, ironiquement, Ben se sent différent, comme si une transformation s'est opérée. En effet, remarquer que Ben croit sortir de l'adolescence à partir du moment où il a reçu ce premier baiser fait sourire. Il proclame un changement d'état d'esprit : « I was definitely more together than I was at the start of the summer » (272). Il compte même changer de mode vestimentaire et de coupe de cheveux pour annoncer sa métamorphose dès la rentrée scolaire prochaine : « I'd cross that bridge when I got there. First day of school, I'd walk in with a new jacket, some plaid New Wave number, and my new pants, and combat boots. Start things off right. Girls would

take this as a sign I was different » (*Ibid.*). Son expérience l'aurait transformé au point qu'il aurait acquis plus de confiance en ses pouvoirs de séduction. À son âge, contemplant la vie d'adulte, une nouvelle responsabilité vient bousculer ses envies d'autonomie et le fait appréhender la fin de son adolescence. Pendant la semaine, ses parents restaient travailler à New York et ne pouvaient venir à Sag Harbor que le temps du weekend. Ses parents ont décidé pour la première fois de ne pas prendre de vacances, et son père lui confie, à seize ans, la responsabilité de s'occuper tout seul de son petit frère :

'You're men now,' my father told me when I asked him who was going to look after us. 'You can take care of yourselves.' Men? A compliment and a curse: no more excuses, no one to blame. At first I thought he was joking. But there we were – me and Reggie alone during the week, and my parents only coming out on weekends. If then. (40)

Cette annonce arrive comme par surprise, mais Ben est content de recevoir la confiance que ses parents lui témoignent. Il vient de franchir une étape : ses parents ne le considèrent plus comme un petit enfant qui a besoin de toute leur attention, mais désormais comme un jeune homme qui sait se débrouiller tout seul pendant au moins les jours de la semaine. Il va utiliser cette confiance pour consolider son image de jeune homme en plein développement.

Pour mieux se convaincre de son statut d'adolescent-adulte, Ben s'imagine gardien et protecteur de son jeune frère. *Sag Harbor* présente peu d'actions palpitantes ou dangereuses, mais le récit multiplie les monologues intérieurs pour présenter les commentaires et spéculations des personnages qui se construisent des scénarii effrayants. Dès les premiers jours à Sag Harbor, pour aller à la plage, le groupe d'amis NP, Marcus et Ben prennent un raccourci. Ben décrit avec beaucoup d'excitation ces trajets, anticipant les dangers qu'ils trouveront sur le chemin : « Sometimes a shortcut was half woods and half a sprint through someone's property, but the best ones cut through two unimproved properties, one in Azurest, the other the Hills » (27). Il poursuit, en précisant le risque à prendre : « Even though you were only making your way across two quarter-acre lots, it was like hacking through primeval forests, the gigantic fronds of an alien planet » (*Ibid.*). La quiétude des vacances à Sag Harbor contraste avec l'euphorie

bruyante de la ville de New York. Pourtant, Ben et son groupe d'amis trouvent des raisons d'avoir peur pendant ces traversées : « Each time the branches shivered closed behind us, we excited our juvenile existences and joined the fraternity of the brave » (27-28). L'appréhension du danger est un moyen pour le narrateur de justifier le rôle de protecteur qu'il souhaite jouer auprès de son jeune frère. Il ne se passera rien lors de cette escapade à la plage, mais le groupe arrive enfin devant un tas de déchets au milieu duquel ils trouvent des obus de fusil de chasse, des cendres encore chaudes et des canettes de bières écrasées. Cette trouvaille aiguise encore plus leurs peurs : les spéculations vont de bon train : « Who had left these things, who was lurking in the shadows? 'The KKK' was the usual answer, the reliable if unlikely boogeyman, tossed out there to amp up the feeling of danger » (28).

La référence au Ku Klux Klan augmente le sentiment de peur du groupe de jeunes adolescents noirs. Le Klan fait peur puisqu'il exerçait des moyens d'intimidation physique sur les Africains Américains dans le Sud, mais dans le Nord, dans l'Etat de New York, et précisément à Sag Harbor, la crainte de tomber sur ce groupe raciste est difficilement explicable. Le narrateur homodiégétique reconnaît lui-même cette exagération : « Statistically speaking, there may have been some members of the KKK in near vicinity [...] but it was unlikely that they were patrolling on horseback, in full getup, complete cracker regalia, behind the dirt trails of Mashashimuet Park » (SH, 28). Le trauma lié à la brutalité du Klan se transforme dans l'imaginaire de ces adolescents noirs en catalyseur des phobies, peurs instinctives d'une réalité très éloignée de leur cadre de vie. Grâce à la distance géographique, la réaction des uns et des autres à l'angoisse face au « KKK » constitue un moment d'humour. Chacun prétend que si le « KKK » était devant eux, il aurait couru plus vite que tout le monde : « 'I'd be out in front of you dummies with a quickness' », « 'knock your ass down to buy me some time,' dit un autre. Mais Ben, qui se considère comme le protecteur de son petit frère, imagine comment il lui aurait sauvé la vie : « I kept thinking of how I was going to save Reggie. Grandiose scenes of self-sacrifice come easily to me, wherein I distracted the Hooded Menace long enough to allow him to escape. He was my little brother » (*Ibid.*). En d'autres termes, Ben est prêt à se sacrifier pour sauver Reggie. Ceci constitue un pas supplémentaire vers la vie d'adulte, car pour être responsable d'une autre personne (indépendamment de son

âge) le garant doit faire preuve d'esprit de sacrifice et d'une capacité à renoncer à certaines envies personnelles pour pouvoir s'acquitter de son devoir. Par son imagination, Ben essaye de démontrer sa générosité et son sens du sacrifice, deux qualités qui montrent qu'il souhaite être considéré comme une personne responsable et mature.

La référence au Klan joue un double rôle dans la construction identitaire du narrateur homodiégétique, car sa masculinité se complète par la formation de son identité noire. Ben et Reggie fréquentent une école privée dans laquelle ils sont les seuls élèves noirs. Souvent, sur le chemin de l'école, quand un inconnu les interpelle, Ben réagit avec méfiance et essaye de protéger son jeune frère : « [I] tugged Reggie into the crosswalk, as my don't-talk-to-strangers/everyone-is-a-child-molester training kicked in » (4). La peur du kidnapping et de la menace potentielle de pédophile motivent sa réaction. Dans cette scène, l'instinct de protection confirme la responsabilité que Ben endosse et qui consiste à veiller sur son jeune frère. La scène évoque également la question raciale d'autant plus que les passants que croisent Ben et Reggie, sont intrigués par la présence des deux frères dans ce quartier riche de New York, non loin du siège des Nations Unis. La construction de l'identité de Ben est foncièrement déterminée par l'environnement social dans lequel il évolue. Habitant dans un quartier occupé essentiellement par des Blancs et fréquentant une école privée blanche, Ben connaît mieux les jeux pratiqués par ses camarades que le quotidien d'un jeune noir de son âge. Il compte sur ses vacances à Sag Harbor pour combler ce manque grâce à l'aide de son ami NP : « Not that I didn't learn anything in school, culture-wise. The hallways between classes were tutelage into the wide range of diversions our country's white youth had come up with to occupy themselves » (29). Il décrit en effet ces jeux auxquels se livrent ces camarades blancs :

When I had free time in between engineering my next humiliation, I was introduced to the hacky sack, which was a sort of miniature leather beanbag that compelled white kids to juggle with their feet. It was a wholesome communal activity, I saw, as they lobbed the object among one another, cheering themselves on, and it appeared to foster teamwork and goodwill among its adherents. (30)

En complétant la description du jeu pratiqué par les Blancs par une analyse à la manière d'un sociologue sur les vertus de ce jeu que même les pratiquants pourraient avoir

ignorées, Ben se place en observateur avisé de cette culture. Cette posture renforce son statut de narrateur et donne de la profondeur à l'avis qu'il va émettre sur ce groupe. Sa compétence dans l'interprétation des jeux pratiqués par les Blancs est un élément révélateur « dans la mesure où le jeu peut être conçu comme initiation à la vie » (Fanon 1952, 21). C'est donc par ces jeux que Ben est implicitement initié à la différence culturelle entre Noirs et Blancs.

Sur l'expérience des Noirs, Ben se montre par ailleurs moins expert. Son propos sur la communauté blanche déploie une vraie expertise tandis que, quand il évoque le nom Du Bois, il avoue ignorer tout du personnage : « And as with DuBois, I knew I couldn't ask what these things were. I had to observe and gather information » (*Ibid.*). L'orthographe « DuBois » au lieu de « Du Bois » renforce l'ignorance de l'énonciateur. Cet aveu souligne le déficit dans l'enseignement dispensé dans son école concernant l'histoire et l'expérience des Africains Américains ; le cadre familial ne semble pas avoir comblé ce manque. En un mot, le narrateur est livré à lui seul dans la construction de son identité noire. Cependant, comme le dit le texte : « Nature abhors a vacuum » (198) ; cette idée est alors fallacieuse parce que les références littéraires et l'omniprésence de la culture populaire (les séries télévisées et la musique hip-hop) dans le récit montrent que les facteurs extérieurs qu'il faut prendre en compte pour comprendre son éducation raciale. Ces références mettent en exergue l'écart entre la voix de l'adolescent qui donne l'impression de raconter les événements comme s'il les revivait, et d'un autre côté, la voix de l'adulte qui commente à partir d'une certaine distance. La distance ou le décalage marque la manipulation ironique dans l'énonciation contestée ou contestable du narrateur homodiégétique peu fiable (Booth 1961, 256).

### **Du « Je » au jeu**

Les références littéraires, musicales et filmographiques sont des éléments fondateurs quand il s'agit de déterminer les facteurs qui contribuent à la formation identitaire de l'enfant. Premièrement, les références littéraires comprennent des romans dans lesquels une partie de l'action se déroule à Sag Harbor et des rumeurs sur des

personnages noirs historiques. Nous relevons, dans un premier temps, un roman classique de la littérature américaine : *Moby-Dick* (1851) d'Herman Melville (1819–1891). La référence à *Moby-Dick* intervient au moment où le narrateur rappelle l'histoire de Sag Harbor : « It had been a long time since Sag Harbor got its start as a shipping port, first as a conduit for goods from the Atlantic and Long Island to Connecticut – lumber, food – then hitting its stride during the whaling boom. Hard to imagine the ships that used to drop anchor there » (83). Ces informations historiques établissent l'importance économique et financière dont jouissait le port Sag Harbor à l'échelle nationale. Puis, ajoute le narrateur, pour continuer la présentation de l'histoire du port :

The town is mentioned in *Moby-Dick* – it's a Sag Harbor ship that takes Queequeg from his South Sea home to America. Perhaps you've heard how that turned out for him. Even his no-doubt Shark-level swimming skills couldn't save him from his fate. I'll point out that Queequeg had a bit of double consciousness about him, to embroider a theme : 'And thus an old idolator at heart, he yet lived among these Christians, wore their clothes, and tried to talk their gibberish. Hence the queer ways about him, though now some time from home. (*Ibid.*)

Comme ce passage le présente, le personnage Queequeg représente une contradiction dans *Moby-Dick* : il est mort en pleine mer malgré ses compétences en natation ; il a des croyances animistes en terres chrétiennes ; c'était un étranger (issu des îles du Pacifique du Sud) vivant en Amérique. L'expression « double consciousness », une référence à la théorie de Du Bois, traduit la contradiction ontologique dans la construction du personnage Queequeg. L'analyse du personnage Queequeg dans ce passage de *Sag Harbor* relève d'une lecture critique que l'adolescent Ben ne devrait pas être en mesure de réaliser puisqu'il prétendait ne pas connaître l'auteur. Pour justifier la référence à Du Bois, le narrateur a recours à une technique utilisée presque nulle part ailleurs dans le roman : l'apostrophe. L'auteur s'adresse directement à son lecteur grâce aux propositions « perhaps you've heard » et « I'll point out [to you] ». L'apostrophe est un procédé qui permet de renouveler le pacte de lecture établi bien plus tôt et produit ainsi une complicité entre narrateur-auteur et lecteur.

Le lecteur de *Sag Harbor* saura reconnaître la pertinence de la référence à *Moby-Dick*, car elle n'est pas anodine. En plus d'être un récit biographique, racontant la vie

d'Ismael à la première personne du singulier, *Moby-Dick* problématise le rapport entre Noir et Blanc. Dès le début du roman, le narrateur homodiégétique rencontre Queequeg avec qui il était obligé de partager une chambre dans une auberge. Le narrateur avait des préjugés sur ce personnage noir avant même de le voir : « And what is it, thought I, after all! It's only his outside; a man can be honest in any sort of skin [...] To be sure, it might be nothing but a good coat of Tropical tanning; but I never heard of a sort hot sun's tanning a white man into a purplish yellow one » (Melville 29). La construction de la noirceur selon le point de vue du narrateur conduit ce dernier à anticiper la rencontre d'un païen, sauvage et anthropophage. Installé dans le lit avant l'arrivée de Queequeg, le narrateur saute de peur dès que le personnage noir se rapproche de lui : « The next moment the light was extinguished, and this wild cannibal, tomakawk between his teeth, sprang into bed with me. I rang out, I would not help it now; and giving a sudden grunt of astonishment he began feeling me » (31). Le gérant de l'auberge court à son secours ; Queequeg sursaute de peur et menace de mort l'inconnu en proie à la plus grande des frayeurs. Le narrateur se calme finalement et se rend compte que dans cette situation Queequeg a autant de raison que lui d'avoir peur. Il reconnaît son excès de zèle : « What's all this fuss I have been making about, thought I to myself. The man's a human being just as I am: he has just much reason to fear me, as I have to be afraid of him. Better sleep with a sober cannibal than a drunken Christian » (*Ibid.*). Le ressaisissement ou refus d'entrer dans les préjugés racistes aident le narrateur à considérer l'humanité de Queequeg, mais le terme « cannibale » maintient l'opposition l'homme civilisé (le narrateur) et le barbare (Queequeg).

Au total, ces extraits esquissent un thème principal du roman : les stéréotypes associés aux Noirs et aux Blancs. D'un côté, la blancheur est valorisée, donnée comme couleur représentant le Bien, le beau, tandis que de l'autre, la noirceur est considérée comme le symbole du mal absolu. Le narrateur borne son propos sur la noirceur en essayant de décrire ce qu'il ressent en face de Queequeg, mais concernant la blancheur, il va proposer une analyse soutenue : « Though in my natural objects, whiteness refiningly enhances beauty, as if imparting some special virtue of its own, as in marbles, japonicas, and pearls; and though various nations have in some way recognized a certain royal pre-eminence in this hue » (163). Le narrateur justifie son opinion sur la supériorité de la race

blanche en évoquant les mythes des peuples non-blancs dans lesquels la blancheur équivaut à la divinité. Le noir étant l'opposé du blanc, cette image de la blancheur suffit pour offrir une idée de ce que la noirceur pourrait désigner. De ce fait, dans *Sag Harbor*, l'enfant noir, Ben Cooper, qui lit cette description disparate de la noirceur et de la blancheur, obtient un aperçu historique sur la représentation raciale dans la littérature américaine. Les lectures forment la jeunesse, car elles permettent un voyage dans l'espace et dans le temps sans quitter son époque et son milieu social. Ben en témoigne quand il compare le Sag Harbor qu'il connaît à celui de *Moby-Dick* :

As I begin to describe the kind of work I used to do in Sag Harbor, the scooper's trade, I try to picture what things were like one-hundred-fifty years earlier, and of course it's dim. All I can muster, truly, is an image of the black sailors trudging home at the end of the day to Eastville, the direction I had just come from. I tipped my hat to ghosts as we passed each other. (SH, 83)

La référence au temps (« un siècle et cinq décennies ») et à l'espace (« Eastville ») produit un effet de distance chez le narrateur homodiégétique qui se trouve dans le même lieu, mais à une époque différente. Il essaye de se projeter dans le passé sans y parvenir. Le voyage dans le temps n'est pas réalisable. Malgré tout, Ben perçoit une image de marins noirs titubant de fatigue après une longue journée de dur labeur. Le jeune Ben est saisi d'admiration et de respect quand il pense à ces travailleurs marginaux et invisibles (« ghosts ») dans la vie historique du port. En d'autres termes, il admire Queequeg qui symbolise, à son avis, le paradoxe ou la contradiction que suscite l'expérience d'un Africain en Amérique.

La notion de « double consciousness » établit un pont entre la représentation de Queequeg dans *Moby-Dick* de Melville et l'article de W. E. B. Du Bois, « Of Our Spiritual Striving » dans *The Souls of Black Folk* (1986). Le roman de Melville offre un aperçu sur les origines familiales de son personnage noir : « Queequeg was a native of Kokovoko, an island far away to the West and South. It is not down in any map. Father a High Chief – uncle a High Priest. Maternal side : aunts who are wives of warriors. An 'excellent blood in his veins – royal stuff » (Melville 56). Le prestige social dont devrait jouir Queequeg caractérise une identité étrangère qui contraste avec une réalité américaine : « A Sag Harbor [a major whaling port] ship visited his father's bay, and



Queequeg sought a passage to Christian lands » (*Ibid.*). L'appartenance à la famille royale pourrait expliquer le goût d'aventure qui conduit Queequeg à aller chasser les baleines au large du continent américain. Son voyage est donc motivé par un choix personnel : découvrir ailleurs un autre paysage. Ce choix contraste avec le voyage forcé des millions d'Africains vers l'Amérique où ils sont devenus esclaves. Nous pouvons le dire : la notion de double conscience ne s'applique pas vraiment à l'expérience de Queequeg. Quand, bien après l'abolition de l'esclavage, Du Bois développe sa théorie de « double consciousness », celle-ci visait à caractériser le paradoxe qui entrave le plein épanouissement des Africains Américains (descendants d'esclaves). La différence est ainsi marquée entre un étranger noir se trouvant en Amérique (Queequeg) et un Africain Américain. En effet, Du Bois parle de ces derniers :

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this strife, - this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of Opportunity closed roughly in his face. (9)

Le paradoxe que signale et souligne la notion de double conscience, comme le présente ce passage, problématise la collision entre deux visions du monde, deux réalités presque antagonistes. Citoyen d'une Amérique industrialisée et devenue la première puissance économique et politique du monde, le Noir africain dispose d'une humanité, d'humilité et d'une conscience (« soul ») qu'il peut mettre au service de la nation pour tempérer la frénésie du Nouveau Monde. Cette situation tragique fonctionne selon une logique antithétique : le monde noir complète et s'oppose au monde blanc. Dans la perspective de Du Bois, l'objectif est tout d'abord l'intégration et l'assimilation du Noir dans la culture

dominante américaine. À la question : « Que veut le Noir américain ? », Du Bois répond, être américain : « What do we want? What is the thing that we are after? As it was phrased last night it had a certain truth: We want to be Americans, full-fledged Americans, with all the rights of other American citizens » (in Liggins Hill 1997, 850). Mais, aussitôt que cette étape politique se réalise, le respect total des droits civiques du Noir fait émerger une responsabilité morale plus grande. À cause de son expérience, l'auteur assigne au citoyen noir le rôle de gardien de l'idéal américain pour prévenir la république des dérives du système capitaliste et de son élan impérialiste :

But is that all? Do we want simply to be Americans? Once in a while through all of us there flashes some clairvoyance, some clear idea, of what America really is. We who are dark can see in a way that white Americans can not. And seeing our country thus, are we satisfied with its present goals and ideals? (*Ibid.*)

Du Bois confie ce message salvateur au Noir américain pour qu'il le transmette à ses compatriotes, et par ricochet au monde entier. Du Bois et Fanon ne partagent pas la même vision de la question raciale, néanmoins, ce rapport au monde constitue un point de rencontre entre les deux auteurs. La race n'est pas qu'une affaire de pigmentation ; suivant cette forme de représentation, il existe une identité noire qui est distinctement contradictoire d'une identité blanche. De cette distinction émane une identité « sur-déterminée » de l'extérieur (Fanon 1952, 93). À propos de cette particularité de l'âme du Noir, Fanon renchérit en faisant parler le Noir à la première personne du singulier : « J'épouse le monde ! Je suis le monde ! Le Blanc n'a jamais compris cette substitution magique. Le Blanc veut le monde ; il le veut pour lui seul. Il l'asservit. Il s'établit entre le monde et lui un rapport appropriatif » (103). Le Noir apporte donc une vision du monde différente : « En magicien, je vole au Blanc 'un certain monde', pour lui et les siens perdu [...] Entre le monde et moi s'établissait un rapport de co-existence » (*Ibid.*). En un mot : le Noir épouse le monde, tandis que le Blanc veut être maître du monde. Du Bois et Fanon partagent au moins cette vision essentialiste de la culture et de l'identité noires, indépendamment de l'environnement social dans lequel l'homme noir évolue<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Le panafricanisme de Du Bois et « l'expérience vécue du Noir » de Fanon (malgré les frontières nationales [88-114]) témoignent de la vision globalisante que les deux auteurs ont en commun.

Le récit de l'expérience de Ben et de ses camarades dramatise la question essentialiste de la double conscience. Dans le roman, une fuite en avant présente Ben à l'université où il découvre les écrits de Du Bois et de la théorie de la double conscience. Le narrateur homodiégétique, arrivé à l'université, a lu les écrits de Du Bois :

What I did know about DuBois was that he fell into the category of Famous Black People – there was a way people said certain names so that they had an emanation or halo. The respectful way my mother pronounced DuBois told me that the man had uplifted the race. Years later in college I'd read his most famous essay and be blown away. And I quote [...]. (SH, 13)

Le texte cite en effet le passage de Du Bois que nous avons donné en intégralité plus haut, de « it is a peculiar sensation » jusqu'à « truer self ». La citation du narrateur homodiégétique reprend les propos de Du Bois dans leur exactitude sans en changer une ponctuation ou orthographe. Nous notons une confusion dans la voix narrative entre le point de vue de l'adolescent et celui du personnage adulte qui se remémore le ton de la voix de sa mère quand elle évoquait le « DuBois ». Cette orthographe se justifie en effet par la manière dont la mère de Ben prononçait le nom, mais le narrateur ayant lu l'auteur donc il devait pouvoir corriger l'erreur. À la fin de la citation du texte de Du Bois, le narrateur commente : « I thought to myself: The guy who wrote that was chowing fried fish behind my house » (14). Ce qui signifie que la théorie de la double conscience relevait de l'évidence pour Ben ; Du Bois avançait une idée qui lui était déjà familière au vu de son expérience de jeune Noir qui passe ses vacances avec ses amis noirs à Sag Harbor et l'année scolaire dans son école privée à Manhattan, fréquentée essentiellement par des camarades blancs. Les termes informels « ce type ou mec » et « bouffer » marque un décalage entre l'admiration dont témoignent les parents à l'égard de Du Bois et l'irrévérence de leur enfant qui s'adresse avec une grossière familiarité à l'icône noire. En outre, une fois frit, le poisson frais est croustillant et croquant, et on reconnaît son odeur douce et parfumée à bien des distances. Comme le montre ce commentaire comique, la génération de Ben reconnaît évidemment la double conscience, mais elle dépasse sa dimension tragique. Dans ces passages, pour le lecteur de *Sag Harbor*, qui pourrait également ne pas avoir lu Du Bois dans son texte original, accorde une attention considérable provenant de la dévalorisation qu'ont subie l'auteur (Du Bois) et ses

théories. Ce que Du Bois a voulu dire n'a pas d'importance ; seul compte ce que le lecteur (Benji Cooper) peut trouver à y lire, car « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes 1984, 69)<sup>119</sup>.

Ben et ses camarades ironisent même sur le paradoxe de la double conscience. Ces jeunes adolescents noirs, issus de familles aisées, lisent les textes des éminents auteurs noirs pour différentes raisons. À la citation du texte de Du Bois et l'évocation de l'écriture de Fanon, s'ajoute une référence au militantisme de Malcolm X : « The customary schedule for good middle-class boys and girls called for them to get Militant and fashionably Afrocentric the first semester of freshman year in college. Underlining key passages in *The Autobiography of Malcoml X* and that passed-around paperback of *Black Skin, White Mask* » (58). Le narrateur ne parle pas de son expérience directe : il s'agit ici d'une attitude en général, de sa génération, relevant d'une crise identitaire notable pendant l'adolescence mais susceptible de sévir pendant les premières années de la vie d'adulte. Ben remarque que le choix de lecture de ces étudiants signifie un engagement politique ou du moins en donne l'impression. Le narrateur observe-t-il le même processus de culpabilité et de sentiment d'engagement politique pour des jeunes Noirs de son âge issus de milieux défavorisés ? Ainsi, la notion de classe rend encore plus complexe l'identité raciale. Bien avant que ces jeunes découvrent ces auteurs, leur réalité correspondait déjà à la contradiction qu'impose la démarcation raciale. Dans un premier temps, ces lectures semblent les instruire sur la question raciale, mais elles ne sont en vérité qu'un moyen de se réapproprier leur vie après avoir lu les textes qui la théorise. À propos de la fonction réflexive de la lecture, Nathalie Piégay-Gros écrit : « La lecture permet de se délasser de la politique, elle est un exercice solitaire, qui, par le détour de la pensée des autres, permet de faire retour à soi » (30). L'évocation des ses lectures permet, de ce fait, au narrateur de pointer du doigt le point d'intersection entre son expérience et le monde autour de lui. Parmi les amis de Ben, Bobby est celui qui se rapproche le plus de cette réalité décrite. Il est métis : sa mère est blanche et son père noir : « He rebelled against his genes, the Caucasian DNA in his veins square-dancing in there with strong African DNA » (SH, 59). À cause de sa filiation, son être biologique

---

<sup>119</sup> Cette analyse est calquée sur le commentaire de Nathalie Piégay-Gros dans *Le Lecteur* (Paris : Flammarion, 2002) 15. Piégay-Gros cite ici la dernière phrase de Roland Barthes, « La mort de l'auteur ».

recoupe parfaitement la double conscience à laquelle les Africains Américains doivent faire face. Ben remarque en effet que Bobby a pris assez tôt l'attitude des étudiants militants noirs indignés protestant contre le racisme : « Bobby got early start on all that, returning to Sag from Sophomore year of high school with a new, clipped pronunciation of the word *whitey*, and fondness for using the phrases 'white-identified' and 'false consciousness' while watching the *Cosby Show* » (58). En d'autres termes, Bobby serait précoce dans sa crise identitaire et dans son engagement politique, car sa démarche est assimilée à un comportement militant et non à celui des élèves au lycée. Les expressions-slogans qu'utilise Bobby « signifient » sur la notion de double conscience dans la mesure où « s'identifier au blanc » ou à la notion sartrienne de mauvaise conscience traduit une critique que le militant formule à l'endroit du sujet noir qui aurait effacé ou supprimé son identité noire pour épouser la culture blanche. Mais Ben et ses amis se moquent à leur tour de l'excès de zèle de Bobby. En l'occurrence, le narrateur met en exergue la contradiction entre l'engouement dont Bobby fait preuve et sa passion pour la série populaire *The Cosby Show*. Comment se fait-il que le narrateur juge la passion pour cette série incompatible avec son engagement politique ?

La réponse à cette question nous amène nécessairement à considérer les références filmographiques qui complètent les références textuelles pour rendre compte de la construction de l'identité raciale du narrateur homodiégétique. Ben approfondit son apprentissage des codes sociaux et de la question raciale grâce aux textes fondateurs des leaders noirs et la culture populaire à travers les séries télévisées. Quand les adultes viennent à la maison pour rendre visite à ses parents, Ben se retranche dans le salon, devant le téléviseur pour regarder son film préféré : « I went inside, back to *The Road Warrior* [...] I watched the movie so many times » (186)<sup>120</sup>. Il ajoute : « Call the movies sci-fi or fantasy or what have you. Now that I'm older, I put it up with Beckett as pure realism » (*Ibid.*). Ce passage informe le lecteur sur le cinéma *mainstream* auquel Ben était exposé depuis son plus jeune âge, et le marqueur temporel « now » signale une prolepse qui déplace l'attention de sa passion pour le film vers un commentaire sur le

---

<sup>120</sup> Sur son site Internet, Oliver Harper raconte l'histoire de l'achat par American International des droits de redistribution du film australien initialement intitulé *Mad Max 2* que les producteurs américains vont renommer *The Road Warrior*, remplaçant également les voix des acteurs australiens à cause de l'argot que les téléspectateurs américains pourraient ne pas comprendre.  
< [https://www.youtube.com/watch?v=uhRGqd7\\_GgM](https://www.youtube.com/watch?v=uhRGqd7_GgM) >. Consulté le 20 avril 2015.

genre. Mais avant d'aller plus loin, citons encore le texte pour donner les références filmographiques qui contribuent à mettre à l'écran la réalité africaine américaine :

*The Cosby Show* cornered us, forcing us to reconsider our position. That was some version of ourselves on the screen there. My mother told us that when she was growing up, whenever a black face appeared on television, you ran through the house to tell everyone, and they dropped what they were doing and gathered around RCA. If you had time, you hit the phone to spread the word. You could plan your day around it – *Jet* kept a list upcoming appearances of black people on television, no matter how small. [...] My generation had *Good Times* (six seasons) and *Baby, I'm Back* (one-fourth of a season), shows that honestly depicted how the black community lived in this country. (187)

En évoquant la différence générationnelle dans la représentation des Africains Américains sur le petit écran, le commentaire de Ben souligne un autre aspect beaucoup plus important pour lui : le genre. Considérer Beckett comme un auteur réaliste au même titre qu'un film de science fiction, puis affirmer que les deux comédies noires américaines représentent fidèlement la communauté africaine américaine, sont des éléments qui indiquent qu'il s'agit d'un discours ironique<sup>121</sup>. La portée d'une telle comparaison insinue que la situation des Noirs est semblable à ce à quoi l'absurde de Beckett et la science-fiction donnent accès. En proposant une redéfinition du pur réalisme, Ben ne formule pas cet avis uniquement en tant que téléspectateur, mais il le fait également en tant qu'auteur de son propre récit. C'est sur ce point que textes et séries télévisées se rejoignent pour servir de support à l'écriture de l'autobiographie. Nous songeons ici aux remarques de Piégay-Gros :

Saisir l'autobiographe au miroir de ses lectures, c'est apercevoir l'écrivain dans le personnage ; c'est découvrir une histoire et une vocation ; la généalogie d'un individu et la genèse d'une œuvre. C'est aussi, comme pour tout récit qui fait place à un personnage de lecteur, trouver à la source une expérience de la lecture. (40)

---

<sup>121</sup> Dans *Good Times* (1974-1979), la comédie raconte le quotidien de la famille de Florida et James Evans avec leurs trois enfants: J.J., Thelma et Michael. L'aîné de la famille, J.J., est une caricature. Il a abandonné ses études.

La lecture est un temps en rupture par rapport au monde environnant et à partir duquel le lecteur-personnage y retourne en écrivant son expérience par rapport à ce qu'il a lu. Le film étant une mise en image d'un texte, il partage toutes les prérogatives ou fonctions accordées à ce dernier, sans en incarner les limites. L'étrangeté que suscite la représentation de la famille Huxtable déconstruit l'image stéréotypée du Noir américain pauvre, discriminé et défavorisé. Le narrateur homodiégétique – en évoquant cette problématique de la représentation limitée et les stéréotypes du personnage noir – se positionne en tant qu'écrivain et indique dans la réflexivité du geste sa propre distance par rapport à la « race », l'« identité », etc. Les références textuelles et filmographiques donnent accès aux récits fondateurs qui contiennent les éléments à prendre à compte dans la formation identitaire du narrateur homodiégétique. Le film et le livre sont deux genres majeurs, dans *Sag Harbor*, à partir desquels le roman propose une réflexion sur la représentation de la réalité dans le cadre du genre autobiographique.

## **Chapitre 5 : L'identité « post-black » de Ben**



## Une crise générationnelle : entre tradition et innovation

Le texte prolonge la référence au *Cosby Show* pour développer son commentaire sur le genre réaliste. Parmi toutes les séries télévisées évoquées dans *Sag Harbor*, c'est le *Cosby Show* qui correspond au présent du récit. Ben juge également cette comédie selon les attentes du réalisme : « Cosby presented a problem. What did it mean when millionaires said, 'I'm going for a little bit of that Cosby thang'? Standing there in some fucked-up sweater. Hungering for validation after all they'd accomplished » (187-188). Le problème dont parle Ben, c'est l'écart troublant qu'il remarque entre la réalité de la vie des Africains Américains et la réalité qu'incarne Bill Cosby dans la série. Autrement dit, selon Ben, ce personnage est utilisé comme un indice de niveau de vie social. L'orthographe dialectale « thang » au lieu de l'anglais standard « thing » - apparaissant dans le discours de ces « millionnaires Africains Américains » - met en relief une autre opposition dans l'expression de ce que Ben trouve gênant par rapport au personnage que joue Cosby : la recherche de reconnaissance après avoir réalisé son Rêve américain. La génération née après la lutte pour les Droits Civiques n'ayant pas connu la réalité institutionnelle d'être considéré comme un citoyen de seconde zone selon la loi, Ben ne souhaite donc pas jouer le rôle que ses parents ont interprété pendant trop longtemps.

Toutefois, la jeune génération se révolte en effet contre la complaisance, mais elle perpétue la dimension théâtrale qu'implique la performance raciale. Nous entendons par là une détermination extérieure qui proviendrait des différentes constructions de la « noirceur ». D'un côté, il existe une identité noire construite par les Blancs et de l'autre, une identité noire construite par les Noirs. Entre les deux constructions, comme pour rendre la question plus complexe encore, la frontière entre Blancs et Noirs est poreuse. Un Noir pourrait adopter la perspective blanche sur la construction de la noirceur, tout comme la situation inverse peut se produire. Dans un cas comme dans l'autre, la construction précède le sujet noir ; la communauté africaine américaine vit constamment sur scène. On n'est pas né noir, on le devient. En un sens, la notion de performance est inséparable de l'expérience du Noir. Songeons au livre de E. Patrick Johnson, *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity* (2003) et plus

récemment à celui de Baratunde Thurston, *How To Be Black* (2012). Dans l'introduction, Johnson annonce clairement son projet : « The title of this book suggests that 'blackness' does not belong to any one individual or group. Rather, individuals or groups *appropriate* this complex and nuanced racial signifier in order to circumscribe its boundaries or to exclude other individuals or groups » (2–3). L'identité noire est considérée comme une arme politique pour valoriser ou attaquer un individu que l'on souhaite désigner comme noir ou lui contester son authenticité. Quant à Thurston, il garde le même esprit de théâtralité, déplore le fait de cataloguer les gens selon leur niveau de pigmentation, mais il tourne aussi en dérision le sérieux des défenseurs de l'authenticité de l'identité noire. Le livre est une collection d'essais, accompagnés par les contributions d'un panel de sept auteurs<sup>122</sup>, comédiens ou artistes, noirs ou blancs, qui donnent leur point de vue par rapport à leur expérience sur la question de l'identité noire. Johnson est un diplômé de Harvard, une institution qui produit les demandeurs d'emploi les plus privilégiés dans la société américaine. Son expérience à Harvard a influencé sa formation identitaire :

Sure, race absolutely played a role in my Harvard experiences, whether friendships, political events, or other. But in general, the beauty of my Harvard experience is that I could often just be a student without having to actively and continuously think of myself as a *black* student. Upon graduation, I was conscious of the fact that I could be and thus be black but not have to be black in order to be me. (144–145)

L'éducation et l'environnement social transforment la conscience politique qui informe la construction raciale de l'individu. L'accent placé sur le terme « noir » s'oppose au « moi » du sujet à la fin de la citation. Cette distinction marque la séparation entre la noirceur (déterminée de l'extérieur) et la conscience du sujet (déterminée de l'intérieur). En d'autres termes, Thurston défend sa personnalité (formée à Harvard) qui pourrait contredire ce qu'être Noir représente en Amérique.

---

<sup>122</sup> Le panel est composé de Cheryl Contee (co-fondatrice du blog *Jack & Jill Politics*), damali ayo (la comédienne préfère, comme le réclame aussi bell hooks, que son nom soit orthographié en minuscule), Jacquetta Szathmari (auteur), Elon James White (journaliste), W. Kamau Bell (humoriste), Derrick Ashong (musicien) et Christian Lander (auteur et unique blanc du groupe). Avec humour, Thurston présente ce dernier en ces termes : « He isn't black. I had to include one white person to defend against the inevitable lawsuits claiming reverse discrimination, and also to establish a control group » (15).

Dans *Sag Harbor*, nous remarquons ce clivage entre la perception prédéterminée des autres et la volonté de différence de l'individu noir. Depuis leur position de citoyens éduqués dans les institutions les plus prestigieuses, la génération d'Africains Américains née dans les années 60 ne trouve pas d'adéquation entre sa propre image et celle, déformée et stéréotypée, perçue dans le miroir symbolique. Ce miroir symbolique renvoie en effet une image contre laquelle s'insurgent Ben et ses camarades : « Black boys with beach houses. It could mess with your head sometimes, if you were the susceptible sort » (SH, 58). Leur statut social casse ou brise ce miroir qui donnait l'image du Noir défavorisé. Dans l'acte symbolique de récréation, il faut, dans un même élan, s'éloigner et maintenir le lien avec l'« identité » africaine américaine : profiter de la réussite sociale de ses parents et s'identifier à la communauté noire victime de marginalisation et racisme. Ce phénomène que décrit Ben déplace la problématique exposée par Du Bois selon les termes de la double conscience pour mettre l'accent sur la double culpabilité ; la culpabilité de faire partie d'une classe supérieure constituée essentiellement de Blancs et la culpabilité de paraître noir sans incarner fidèlement cette condition. Ben prévient les jeunes Noirs de sa génération, installés dans le confort qui est le sien :

And if [being a black boy with beach houses] messed with your head, got under your brown skin, there were some typical and well-known remedies. You could embrace the beach part – revel in the luxury, the perception of status, wallow without care in what it meant to be born in America with money, or the appearance of money, as the case may be. No apologies. You could embrace the black part – take some idea you had about what real blackness was, and make theater of it, your 24-7 one-man show. (58)

Le narrateur homodiégétique s'adresse ici à ses lecteurs et particulièrement à ceux susceptibles de s'identifier à son expérience. Il leur offre un antidote pour faire face aux étourdissements provoqués par la politique de l'identité raciale. Le conseil de Ben est simple : votre pouvoir financier doit vous rendre heureux, mais si vous avez des remords, incarnez le rôle théâtral de la noirceur qui vous semble le plus fidèle au stéréotype. Nous mettons l'accent sur le terme « real » ; il implique un antonyme : « faux » (« fake »). Certains joueraient le « bon » rôle en interprétant la noirceur selon le script le plus populaire, tandis que d'autres incarneraient le « mauvais » rôle pour des raisons

contraires. Dans l'un comme dans l'autre des cas, il ne s'agit que d'un rôle : l'identité construite est basée sur un script écrit par l'histoire raciale américaine dans la perspective d'un combat politique racial. La notion de théâtralité vise ainsi à faire du monde une scène sur laquelle se joue la noirceur.

Ce point de vue du narrateur homodiégétique – penser que la vie est un théâtre – lui permet de défier les stéréotypes qui l'enferment dans un cadre démodé. La perspective historique donne lieu à une scène d'exposition et de réfutation de ces stéréotypes, engageant un conflit familial lié à la différence générationnelle. Le cousin de la mère de Ben, Uncle Nelson, ne passe plus ses vacances à Sag Harbor. À cause d'un différend entre Uncle Nelson et son père, Uncle Gideon, la maison familiale est délabrée, désertée et inhabitée depuis très longtemps. Ben et ses camarades accompagnent en voiture Uncle Nelson jusque devant la maison de son enfance, puis il observe : « [Uncle Nelson] was staring out the window, across the street at the Yellow House, his parents' place. I'd forgotten that's where it was » (220). Les jeunes gens sont intrigués par l'émotion d'Uncle Nelson qui ne peut pas pénétrer dans cette demeure, mais il leur explique : « Uncle Nelson said, 'He told me,' 'Don't set foot in my house ever again.' So I'm not.' I stared ahead. 'That doesn't mean I can't look, doesn't it?' he asked » (221). Le narrateur rapporte au discours direct les propos de Uncle Nelson pour témoigner du chagrin de ce dernier qui, même des années après la disparition de ses parents, se conforme à l'interdit de son père. Ben va faire, à la fin de la parenthèse sur le personnage, un portrait caricatural de Uncle Gideon : « In my mind [Uncle Gideon] was a character standing to the side of one of the bad-boy anecdotes, tsk-tsking at high jinks. One of the founding fathers, with their ideas of how proper black people should act » (221). La référence aux Pères fondateurs signifie que Uncle Gideon fait partie de la première génération de Noirs à venir passer ses vacances d'été à Sag Harbor. Ben imagine le père de son oncle avec une rigueur morale digne des messages véhiculés par les militants du nationalisme noir : « marcher droit » (« do the right thing »)<sup>123</sup>. Le terme « proper » souligne l'allusion à l'injonction de se comporter selon certains critères. Voici encore une construction

---

<sup>123</sup> Dans *How To Be Black* (2012) de Thurston, Jacquetta Szathmari raconte son expérience quand elle logeait dans un internat : « When I went to boarding school, I met a lot of African-Americans who were ... legitimately inner city or playing it up to try retain some kind of blackness. Their whole thing was about Do The Right Thing, urban culture, Spike Lee. And I'm like, 'This guy just seems angry and disgruntled.' That was not my experience of blackness » (47).

imaginaire<sup>124</sup> de Ben qui fait mine de faire référence à un autre personnage, d'une autre génération, pour finalement revenir à ses propres préoccupations. Le commentaire de Ben insinue que père et fils se sont fâchés durant des années pour des raisons politiques : jouer le « mauvais » rôle peut aller jusqu'à diviser une famille. Ce qui importe, dans la perspective des « puristes » de l'image positive du Noir, c'est de s'impliquer dans la lutte contre les stéréotypes au lieu de les renforcer.

À l'image du noyau familial, susceptible de se disloquer si les membres ne partagent pas la même conception de la noirceur, à l'échelle nationale, le doute et l'indécision s'installent. Ben ironise, par exemple, sur le vieux cliché qui vient du Sud et des caricatures du Noir mangeant des pastèques<sup>125</sup>. Selon le cliché, les Noirs aiment la pastèque. Le comportement à adopter suscite donc des avis divers. Sous le regard des Noirs et des Blancs, un individu de couleur surveille les circonstances pendant lesquelles il ou elle peut se permettre de porter une pastèque dans la rue. Pendant que certains se montrent anxieux vis-à-vis de ce cliché : « You didn't, for exemple, walk down Main Street with a watermelon under your arm. Even if you had a pretty good reason. Like, you were going to a potluck and each person had to bring an item and your item just happened to be a watermelon » (88), tandis que d'autres pourraient se révolter et affirmer : « Forget that, I'm going to walk up and down Main Street with a watermelon under each arm! And one between my legs! Big grin on my face! Peak o' rush hour! Such rebellion was inherently self-conscious, overly dertermined » (*Ibid.*). Le narrateur conclut enfin cette description ironique en ces termes : « It doth protest too much, described an inner conflict as big as that of the watermelon-avoiders. We were all of us stuck whether we wanted to admit it or not. We were people, not performance artists, all appearances to the contrary » (*Ibid.*). L'affirmation « we were not performance artists » souligne le

---

<sup>124</sup> Nous disons « imaginaire » dans le sens où cet indice n'appartient pas à l'univers diégétique comme portrait du personnage en soi. Ben émet une remarque pour traduire ses souvenirs de ce que Uncle Gideon évoquait pour lui quand il était plus jeune.

<sup>125</sup> En 1893 Ida B. Wells vient de s'installer à Chicago (« The White City ») après avoir quitté le Sud où elle luttait contre le lynchage des Noirs. Cette année-là, la ville devait organiser la Foire internationale. Constatant la sous-représentation des Noirs, Wells a lancé une campagne pour s'opposer à la tenue d'un tel événement. Pour gagner la sympathie des Noirs, les organisateurs de la foire avaient prévu une journée qu'ils ont appelée « Colored People's Day », promettant de distribuer gratuitement deux-cent mille pastèques. Voir Patrick T. Reardon, « The World's Columbian Exposition at the 'White City' », in *Chicago Tribune* (2015).

< <http://www.chicagotribune.com/news/nationworld/politics/chi-chicagodays-columbianexposition-story-story.html> >. Consulté le 19 août 2015.

problème majeur du Noir pris en piège : la représentation ou la performance prend le pas sur l'essence, le rôle joué ne prend jamais fin, partout et tout le temps, le Noir est sur une scène de théâtre. La volonté de déjouer les stéréotypes constitue une entrave à la liberté du sujet et le choix de s'en moquer conduit le Noir à un comportement étrange. Quoiqu'il en soit, le texte montre bien le paradoxe qui fabrique un personnage noir, artiste, jouant en permanence le rôle de la noirceur selon la mise en scène dictée par les stéréotypes. Le récit transforme en revanche la notion de double conscience en art de vivre pour les Noirs américains, surtout ceux issus de la classe moyenne supérieure. *Sag Harbor* ne comporte pas un discours direct qui expose les clichés pour mieux les défier ; au contraire, le roman contient le germe rendant possible une telle critique. En témoignent les deux premières lignes du roman. Dès l'incipit, Ben raconte comment les vacanciers de Sag Harbor se ventent, se mettent en scène pour impressionner leurs interlocuteurs. Dans la cité balnéaire, la durée que vous comptez rester et le jour (le mois) de votre arrivée sont des informations aussi importantes que le montant que vous avez sur votre compte bancaire. Alors quand deux vacanciers se rencontrent, la première chose qu'ils demandent, c'est combien de mois ils envisagent de passer à Sag Harbor : « First you had to settle the question of out. When did you get out? » (1). La question à résoudre, selon le narrateur, est une préoccupation des classes privilégiées qui ne concernerait pas les personnages noirs qu'ont découverts les lecteurs de Melville, de Du Bois, de Malcolm X ou de Richard Wright. *Sag Harbor* s'inspire de cette construction à la fois totalisante et limitée de la noirceur, mais il prend son autonomie par rapport à l'image dépassée du Noir défavorisé. Pour Whitehead, le genre autobiographique offre donc par excellence un moment de retour sur la représentation réaliste que nous pouvons mettre en perspective de la « réalité » d'une nouvelle génération de Noirs américains.

La notion de genre est liée à la crise générationnelle. Le genre autobiographique est revisité pour apporter une représentation différente de la tendance qui s'est dessinée dans la tradition littéraire africaine américaine. Cette tradition est majoritairement nourrie par le réalisme littéraire qui est compris comme une démarche de vérité et fidélité vis-à-vis de la réalité sociale décrite. Un exemple remarquable est donné en effet par le roman

de Richard Wright, *Native Son* (1940)<sup>126</sup>. Selon les mots de l'auteur, le projet est autant sociologique que littéraire. Le protagoniste qu'il présente à son lecteur est une addition d'au moins cinq types de Noirs américains dans la vie réelle : la somme donnera naissance à l'expérience fictive de Bigger. Dans ses notes figurants à la fin de son roman, Wright informe sur les sources de son matériau de travail : « As I grew older, I became familiar with the Bigger Thomas conditioning and its numerous shadings no matter where I saw it in Negro life. It was not, as I have said, as blatant or extreme as in the originals; but it was there, nevertheless like an undeveloped negative » (332). Cette annonce réitère en forçant le ton l'intention de l'auteur dans la construction du texte fictif pour guider en partie l'interprétation du lecteur. Cependant, la structure narrative nous permet de ne retenir de cette déclaration que la volonté d'un auteur d'inscrire un message politique à la marge du texte. La lecture et l'interprétation du roman ne requièrent nullement la prise en compte de ce paratexte, car ne faisant pas partie de la fiction. En outre, l'expérience de Bigger Thomas n'est pas comparable à la vie d'aucune personne réelle, mais plutôt à la réalité d'une communauté entière<sup>127</sup>. Le récit tente de se rapprocher le plus près possible de la condition des Noirs américains selon l'apartheid social, la violence du racisme et les inégalités sociales. Ces questions fondent la base de l'esthétique de *Native Son* au point que le protagoniste se trouve enfermé dans un labyrinthe inextricable. Selon la définition

---

<sup>126</sup> Dans ce chapitre, nous évoquons souvent l'œuvre de Richard Wright pour montrer que le roman de Whitehead « signifie sur » l'écriture de cet auteur. Nous tenons de Barthes un propos que nous reprenons à notre compte pour justifier notre référence répétitive à Wright, qui occupe une place plus que prépondérante dans la littérature africaine américaine. Il affirme : « Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire. Cela ne veut pas dire du tout que je sois un « spécialiste » de Proust : de Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une « autorité » ; simplement un *souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'inter-texte » (*Le Plaisir du texte* 50 – 51). Cette nouvelle génération semble écrire contre une tradition qui s'appelle « protest literature », « proletarian literature » ou « School of Richard Wright » comme le démontre Craig H. Werner dans sa contribution dans *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (468). Werner précise : « The attention given *Native Son* and *Black Boy* created a context in which almost every black writer of the 1940s was automatically assigned membership in the 'School of Wright' » (*Ibid.*). L'autorité et la réussite de Wright lui confèrent une place de référence incontournable pour les auteurs de son époque et ceux des générations après lui car la critique à tendance à les lire à partir de la perspective instaurée par Wright. Wright utilisé en tant que « souvenir circulaire » constitue alors une grille de lecture pour analyser les continuités et ruptures entre son esthétique et celle de la nouvelle génération d'auteurs *postblack*.

<sup>127</sup> Les analyses récentes de *Native Son* s'éloignent pourtant d'une lecture du texte en tant que roman « réaliste ». Voir entre autres, Claudine Raynaud, « Changing Texts: Censorship, 'Reality' and Fiction in *Native Son* » in *Richard Wright: New Readings in the 21st Century*, eds. Alice Craven, William Dow and Yoko Nakamura (New York : Palgrave MacMillan, 2010), 171-192.

du critique George Levine, le réalisme suppose que le roman reflète le monde dans lequel nous vivons : « A self-conscious effort, usually in the name of some moral enterprise of truth telling and extending the limits of human sympathy, to make literature appear to be describing directly not some other language but reality itself (whatever that may be taken to mean) » (in Bell 1987, 79-80). L'attitude du réalisme face au réel relève d'une ambition de fidélité. Cette vocation marque un des nombreux points de rupture entre l'écriture de Whitehead et celle de Wright. Le récit de Ben – à travers les références fictives et l'absence de paroxysme dans la narration – démontre que la réalité est une construction du langage.

Le roman de Wright met en scène un déterminisme social qui n'offre aucune issue salvatrice à son protagoniste Bigger Thomas. Les trois chapitres de *Native Son* (« peur », « fuite » et « destin » (Wright 1940)<sup>128</sup>) peignent le portrait d'un personnage fabriqué dans l'industrie raciste qui détermine le rapport interracial dans la société américaine. Bigger, pris de peur, place l'oreiller sur le visage de la jeune fille endormie pour empêcher qu'elle révèle sa présence. Mrs. Dalton de retour dans sa chambre, Bigger se rend compte de son crime. Le narrateur omniscient raconte en effet : « The reality of the room fell from him; the vast city of white people that sprawled outside took its place. She was dead and he had killed her. He was a murderer, a Negro murderer, a black murderer. He had killed a white woman » (82). Bigger Thomas ne se considère pas *juste* comme un criminel mais le criminel noir d'une femme blanche. La couleur de peau est un élément primordial dans la perspective de Bigger, car les histoires de lynchages et les répressions pénales plus sévères pour les Noirs font qu'il ne pense, en ce moment, qu'à la différence raciale. La particularité du personnage de Bigger est que dans toutes les situations, il n'opère jamais de choix : il subit tout. Les actions qu'il exécute se réalisent parce qu'il ne pouvait pas faire autrement. Une telle représentation caractérise la technique naturaliste qui montre que l'environnement social n'offre souvent pas d'issue à ses personnages pour qu'ils échappent à leur destin.

Le manque de rédemption ou de réparation constitue la raison principale de la critique à l'égard des choix esthétiques de Wright (Ellison 1987). Dans « Everybody's

---

<sup>128</sup> Suivant l'édition Harper Perennial Modern Classics, publiée en 2005, avec l'introduction d'Arnold Rampersad le roman est divisé en trois parties : « Fear » (3-93), « Flight » (95-270), « Fate » (271-430), suivi de l'essai « How 'Bigger' was Born » (431-462).



Protest Novel », Baldwin considère Bigger Thomas comme étant le petit-fils d'Oncle Tom, avec la distinction fondamentale qui fait de l'ancêtre un personnage qui préconise la docilité et le fatalisme, tandis que l'héritier incarne la brutalité et la monstruosité. En effet, il estime les deux auteurs complémentaires, Harriet Beecher Stowe et Richard Wright :

Bigger is Uncle Tom's descendant, flesh of his flesh, so exactly opposite a portrait that, when the books are placed together, it seems that the contemporary Negro novelist and the dead New England woman are locked together in a deadly, timeless battle; the one uttering merciless exhortations, the other shouting curses. (Baldwin 1964, 17)

La justesse du propos de Baldwin est que quatre ans avant l'apparition de *Native Son*, Wright avait publié une collection de nouvelles intitulée *Uncle Tom's Children* (1936). Dans l'introduction, l'auteur écrit : « The post Civil War household word among Negroes – 'He's an Uncle Tom!' – which denoted reluctant toleration for the cringing type who knew his place before white folk, has been supplanted by a new word from another generation which says – 'Uncle Tom is dead!' » (Wright 1936, 6). Ce changement annonce un moment tragique de révolte et de violence que les portraits des personnages dans les différentes nouvelles corroborent. Baldwin reproche alors à Wright sa conception de la réalité du Noir américain et son choix de bâtir son roman dans le moule du « roman de protestation », car ceci traduit une vision mortifère : « The failure of the protest novel lies in its rejection of life, the human being, the denial of his beauty, dread, power, in its insistence that it is his categorization alone which is real and which cannot be transcended » (*Ibid.*). En d'autres termes, le réalisme de la représentation de Bigger Thomas lui ôte toute forme de profondeur et de complexité qu'implique la condition humaine.

La critique de Baldwin fait résonance à celle qu'a formulée Ralph Ellison. Dans son hommage, « Remembering Richard Wright », présenté à l'Institut culturel afro-américain à l'Université de l'Iowa en 1971, Ellison loue le génie de son ancien mentor, mais réitère son désaccord par la même occasion. Après avoir rappelé son amitié avec Wright, il modère ses éloges : « I read much of *Native Son* as it came off the typewriter, and I didn't know what to think of it except that it was wonderful. [...] I was impressed

beyond all critical words. [...] And I can say this even though at this point I have certain reservations concerning its view of reality » (Ellison 1987). Au-delà de l'esthétique, Ellison ne pouvait pas partager la vision de Wright, puisqu'au début de son discours, il observe une différence ontologique. Il estime que la région géographique dans laquelle a grandi le Noir américain influence son point de vue sur la question raciale. Il précède son propos d'une citation d'Héraclite : « Geography is fate », pour finalement conclure que du fait qu'il soit né dans l'Oklahoma, un Etat non esclavagiste, et que Wright soit né à Jackson, dans le Mississippi, un Etat qui faisait partie de la Confédération, ils n'ont pas eu la même expérience : « Thus, while we both grew up in segregated societies, mine lacked many of the intensities of custom, tradition, and manners which 'colored' the institutions of the Old South, and which were important in shaping Wright's point of view ». Pourtant seule une ligne verticale traversant l'Etat du Nebraska et la Louisiane constitue de frontière entre l'Oklahoma et le Mississippi ; la proximité géographique n'y change rien, chaque Etat a sa propre identité, incarnée par ses citoyens. La localité où l'on est né influence notre perception du monde. En outre l'écriture est une compétence, donc l'auteur aurait bien pu apprendre « son métier » dans un contexte socio-politique qui prédéterminerait son esthétique. Toutefois, quelles que soient les raisons qui amènent le lecteur de fiction à chercher des éclaircissements dans la vie de son auteur, le texte (littéraire) est une construction, et non un produit offert à la consommation. C'est-à-dire que le texte sans l'interprétation du lecteur ne communique aucun sens. Le sens se construit dans cette relation entre auteur, texte et lecteur.

Au demeurant, dans cette distinction quelque peu simpliste (voire caricaturale), nous entendons la voix de l'auteur : quand Ellison critique l'œuvre de Wright, il marque par la même occasion la particularité ou originalité de son histoire. De fait, il faut considérer une telle remarque avec beaucoup de précaution, car elle suppose une perspective psychologique de la création littéraire guidée par l'intention de l'auteur (une pure illusion selon la nouvelle critique [Wimsatt Jr., and Bearsley 1946, 468-488]). Le lecteur du roman ne dispose pas véritablement de tous les moyens pour connaître cette intentionnalité. Quand Ellison souligne les limites de l'esthétique de Wright et de sa vision de la réalité de « l'expérience noire », ou du moins son désaccord dans l'approche, il insinue qu'il est auteur d'un roman moderniste (*Invisible Man*) et Wright d'un roman

réaliste (*Native Son*) à cause de leur différence d'expérience. Mordons à l'hameçon un instant : d'un côté, nous aurions Ellison et Baldwin, nés respectivement à Oklahoma City et à New York, et de l'autre un Wright sudiste. Que dire dans ce cas d'Ann Petry, par exemple, grande maîtresse du roman réaliste et de protestation, née en 1908 à Old Saybrook dans le Connecticut ? Notre propos ici soutient que l'esthétique dépend autant de la vision du monde de l'auteur, de son milieu social, que de son lecteur : la structure du texte est produite par la lecture (Jauss 1978 ; Eco 1979 ; Piégay-Gros 2002, 54-61).

En réalité, l'analyse d'Ellison le présente essentiellement comme un lecteur préoccupé par le rapport entre fiction et réalité. L'étude de ce rapport est rendue plus complexe encore par la médiation de l'auteur qui, parfois, donne l'illusion de transformer la réalité en fiction et la fiction en réalité. Au cœur de ce jeu illusionniste, « sans qu'il ne le cache, le lecteur est engagé dans une lutte profonde avec l'auteur », (Blanchot 1955, 253). Suivant cette logique, Ellison, lecteur, se place dans une posture de combat, d'adversité, vis-à-vis de Wright, auteur. Dans *Lector in fabula* (1979), Eco envisage un rapport entre lecteur et auteur beaucoup plus apaisé et constructif. Il s'agit là d'une relation de coopération et de collaboration dans la production du sens : « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc [...] » (63). En témoignant d'avoir lu *Native Son* bien avant sa publication, Ellison porte au plus haut niveau de leur puissance symbolique les rapports auteur-lecteur, c'est-à-dire entre collaboration et combat. De surcroît, il va devenir auteur et parodier *Native Son* en prenant le contre-pied de la perspective esthétique du roman de Wright. Dans *The Signifying Monkey* (1988), Gates situe la parodie dès le titre : « The play of language, the Signifyin (g), starts with the title. Wright's *Native Son* and *Black Boy*, titles connoting race, self, and presence, Ellison tropes with *Invisible Man*, with *invisibility* as an ironic response of absence to the would-be presence of blacks and natives, while man suggests a more mature and stronger status than either *son* or *boy* » (106). L'analyse de Gates évite un développement fastidieux et permettent un saut considérable dans l'argumentation. Ellison « signifie sur » Wright en écrivant le récit de l'Homme Invisible, comme c'est le cas de Whitehead qui « signifie sur » Wright et Ellison en écrivant le récit de Benji Cooper. Le titre, *Sag Harbor*, connote un espace vers lequel se tourne le regard du lecteur : les notions de présence et d'absence

alternent au fur et à mesure que le personnage-narrateur détourne son regard du lieu de vacances pour familles aisées. *Bigger Thomas* et *L'Homme Invisible* ont du moins ceci en commun : ils sont tous deux placés dans un contexte social de précarité lié à leur noirceur. En revanche, Ben n'est ni limité, ni désavantagé par sa noirceur.

Cette discussion sur l'esthétique de différents auteurs africains américains ne doit nullement être considérée comme un détour ou une digression par rapport à la question essentielle qui nous occupe : le récit de Ben s'inscrit dans la tradition littéraire africaine américaine, mais il élargit ses critères pour étendre le canon. Pour cela, il faut reconsidérer le désir de représenter la réalité et l'imitation servile du réel que certains auteurs africains américains ont appliquées dans leurs œuvres. Dans *Culture, Genre, and Literary Vocation* (2000), Michael David Bell commente la critique de Wright : « What matters most in Ellison's essay [...] is his deeper assumption that for 'Negro American literature to become 'realistic,' for it to embrace 'the struggling Negro masses,' it had to adopt the techniques of naturalism » (191)<sup>129</sup>. Même si les auteurs réalistes n'ont pas tous recours aux techniques du naturalisme, le roman de Wright peint le déterminisme social qui réduit le personnage prisonnier des contraintes extérieures. Rien de ce *Bigger Thomas* fait de significatif n'est attribuable à sa volonté. La première fois, il a tué parce qu'il a eu peur, et la deuxième parce qu'il avait honte. La peur, comme la honte, sont des sentiments inspirés par une réalité extérieure qui exerce une pression redoutablement efficace au point de fléchir le corps (physiquement et mentalement). George Becker évoque le sens de cette soumission totale dans sa définition du naturalisme : « Naturalism is in essence and in origin ... no more than an emphatic and explicit philosophical position taken by some realists, showing man caught in a net from which there can be no escape and degenerating under those circumstances; that is, it is pessimistic materialistic determinism » (quoted in Bell 1987, 80). En d'autres termes, cette approche réaliste condamne le personnage à un destin prédéterminé par les facteurs extérieurs par rapport auxquels aucun changement ou dérèglement ne peut être espéré. Quant à lui, Gates va plus loin que Bell qui se borne à souligner l'approche naturaliste de *Native Son*. En effet, il prolonge son analyse de la parodie et relève une évolution dans le mouvement littéraire

---

<sup>129</sup> L'analyse de Michael David Bell porte sur un article de Ralph Ellison, « Recent Negro Fiction » (1941) paru dans *New Masses*.

de *Native Son* à *Invisible Man* : « Ellison signifie upon Wright's distinctive version of naturalism with a complex rendering of modernism » (106). Dans le roman de Wright, le naturalisme – la science moderne appliquée à la littérature, selon la définition de Zola – est inspiré par le syndicalisme<sup>130</sup> de l'auteur mais également par les travaux conduits entre 1915 et 1940 par les sociologues de l'Ecole de Chicago (Coulon 1992, 3 ; Cappetti 1985, 25). Opposée au naturalisme de Wright, Gates présente l'approche moderniste d'Ellison. Le modernisme est un élan artistique mettant en scène la fragmentation de l'identité, l'ambivalence et la crise du sens.

Contrairement à cette perspective du déterminisme social qui est le fondement de *Native Son*, l'histoire de la famille Cooper dans *Sag Harbor*<sup>131</sup> révèle une construction de personnages noirs qui cherche à prendre le contre-pied de cette vision « réaliste » et restrictive de la question raciale. Tout d'abord, le roman est autobiographique sans forcément raconter fidèlement la vie de Whitehead. D'une part, l'expérience de Ben (le double fictif de Whitehead) réfute même ce fatalisme : le narrateur homodiégétique construit son identité raciale et nationale à partir de sa propre expérience. D'autre part, le narrateur multiplie les références au monde réel, c'est-à-dire ce qui est extérieur à la diégèse, pour les intégrer dans la fiction. Prenons un exemple pour étayer notre propos. Le texte décrit James Cooper en train de regarder défiler les bulletins d'informations devant son téléviseur, contestant la véracité des faits ou l'authenticité des présentateurs malgré les différences entre les diverses chaînes TV. Ben note le geste habituel de son père quand il tient la télécommande dans ses mains :

He kept changing the channel out of habit. CNN and the Nightly News were the only things he watched. To him, the faces on the screen – the anchors, the newsmakers, this day's victim, and all the everyday heroes – were a parade of shifting masks. Props of an idea, like the souvenirs our

---

<sup>130</sup> Dans « How 'Bigger' Was Born », Wright écrit : « It was not until I went to live in Chicago that I first thought seriously of writing of Bigger Thomas. Two items of my experience combined to make me aware of Bigger Thomas as a meaningful and prophetic symbol. First, being free of the Dixie environment, I was able to come into possession of my own feelings. Second, my contact with the labor movement and its ideology made me see Bigger clearly and feel what he meant » (441).

<sup>131</sup> Nous classons *Sag Harbor* dans la catégorie du genre roman autobiographique, c'est-à-dire le genre du roman détermine en grande partie la construction de l'intrigue du livre, qui se lit en tant que fiction. C'est ce qui justifie sa comparaison avec *Native Son*. L'aspect autobiographique du roman permet plus loin une comparaison avec *Black Boy* de Wright ou *Invisible Man* d'Ellison.

friends and neighbors brought back across the Atlantic. He saw the true faces beneath and called them out. He didn't need a teleprompter; he knew his commentary by heart. (180)

Selon Ben, son père « connaît très bien le refrain ». Chaque soir, les visages qui apparaissent à l'écran peuvent changer, l'histoire reste la même. Les notions de « masque » et de « vérité » sont antagonistes : le masque cache une identité (une vérité) pour en présenter une autre. James Cooper regarde les informations en ôtant le son parce qu'il démasque l'identité du personnage derrière le masque. Les accessoires de théâtre « props » symbolisent le décalage entre représentation et réalité. La confrontation des deux idées renforce la mise en question de la réalité montrée à l'écran. Si Mr. Cooper n'accepte pas les faits de la vie quotidienne présentés au journal télévisé, c'est parce qu'il ne s'identifie pas à l'expérience des Noirs montrée dans les médias.

Habitué à entendre toujours les mêmes histoires sur les chaînes d'information, la voix de Mr. Cooper remplace celle des présentateurs. Ben remarque : « He was our talking head. The only channel we got » (181). En effet, son père commentait toutes les images qui défilaient sur l'écran :

'Problem with black people is that they waste all this time praying to God when they should be out looking for a job.' Welfare Moms exposed! 'Nobody ever gave me anything. Didn't ask for anything. Some people need to get off their asses.' A Hot Young Thing sued her boss for squeezing her behind. 'Women always talking about how they want to be equal, but they get mad at you if you don't hold the door for them.' The Undersecretary of Bullshit explaining why he wanted to bomb some country. 'Whitey always trying to blow somebody up. They should put all those warmongers on an ice floe in the North Pole with the penguins, let them blow each other up and leave us the hell alone.' (180)

Tout y passe : les bénéficiaires des allocations sociales, les pratiquants sans emploi assistés par l'État, les féministes romantiques, les États belliqueux, l'employée victime d'harcèlement sexuel ou le patron victime de fausses allégations d'attouchements sexuels<sup>132</sup> et enfin les meurtriers blancs. Ce passage brasse un ensemble de problèmes de

---

<sup>132</sup> Récemment, les médias font état de nombreuses plaintes accusant l'acteur Bill Cosby d'abus sexuels et de viols. Ces nouvelles accusations s'ajoutent à d'autres plus anciennes qui remontent des années soixante. Voir Charlotte Alter, « Everything You Need to Know about the Bill Cosby Scandal: A cheat sheet to all

société. Le commentaire commence en faisant allusion à la présence des Noirs dans les églises et leur relative absence dans le monde du travail. Puis la fin du passage s'applique à présenter un commentaire sur le pouvoir militaire de l'État voyou (dirigé par des Blancs) qui fait la guerre ou intimide les autres pays insoumis. Cependant, ces commentaires de Mr. Cooper ne relèvent que de l'opinion du personnage qui ironise sur la redondance des mêmes informations présentées dans les médias au point qu'il préfère sa propre narration à celle des vrais présentateurs. Cette représentation problématise la notion de réalité dans le sens où Ben rapporte le commentaire de son père et ce dernier prétend répéter les mêmes paroles que le présentateur dirait dans son bulletin d'information. Les différentes couches connotent la distance par rapport à la vérité.

Immédiatement après avoir décrit cette scène dans laquelle James Cooper commente pour ses enfants l'actualité en utilisant le support télévisuel, le texte raconte l'histoire des parents de James Cooper. Ben n'a pas connu ses grands-parents, et son père ne parlait jamais d'eux. Comme beaucoup d'hommes qui ont réussi leur rêve américain, il incarne le personnage du « self-made-man ». En effet, Ben explique :

Nobody ever gave him anything, and he never asked. His parents died before I was born. I didn't know much about them because he never talked about them. I knew his stand on every issue, but his parents were a blank. Except for the fact that they never gave him anything. He washed dishes at an uptown restaurant to pay for college, the first one in his family to go. After that, grad school. (*Ibid.*)

Le peu de chose que Ben sait de ses grands-parents les situe dans la pauvreté. Ce cadre familial valorise encore plus la réussite sociale de Mr. Cooper, d'autant plus qu'il a pu gagner bien plus d'argent que ses parents, mais également se hisser dans une classe sociale supérieure en devenant médecin. Le contraste entre la réalité de la vie quotidienne des masses présentées au journal télévisé et le succès fantastique de James Cooper déconstruit le mythe du discours du déterminisme social. Nous insistons sur l'adjectif « fantastique », car il est dans une certaine mesure antithétique au concept de « réalisme ». Dans un entretien avec Nikesh Shukla, Whitehead déclare en effet vouloir

---

the Sexual Allegations », in *Time* (November 24, 2014). < <http://time.com/3602131/bill-cosby-sexual-assault-allegations-guide/> >. Consulté le 27 septembre 2015.

déconstruire/réinventer le genre autobiographique qu'il trouvait alors caractérisé par un réalisme excessif, voire abusif. Dans un entretien, « Colson Whitehead: Each Book An Antidote », il affirme, en effet : « That novel is my take on a traditionally realist genre, the coming of age novel [SH]. I was wearing realist drag in the same way that I have worn detective [I] or horror [ZO] drag in my other books. And I think by avoiding certain expectations of plot and a certain kind of narrative satisfaction I'm doing my own kind of version of it » (in Shukla 2013). La mention du genre autobiographique arrive à point nommé. Le « Je » du narrateur, Ben, acquiert une résonance particulière que s'il est mis en rapport avec le « Je » du narrateur homodiégétique d'autres récits autobiographiques dans la tradition littéraire africaine américaine. Par exemple, *Black Boy* et *Sag Harbor* partagent quelques traits de similarités concernant le changement de perception de leurs protagonistes suivant la progression de la narration.

Nous trouvons au fond de la toile des deux narrations l'existence du racisme à différents degrés. Le racisme est une composante sociale qui forge la personnalité de l'enfant qui grandit dans une société dans laquelle il doit apprendre à s'adapter afin de se défendre contre les persécutions physiques et verbales. Le racisme porte un impact significatif sur la formation identitaire du protagoniste de *Black Boy*. Il déclare, tôt dans son adolescence : « I had never in my life been abused by whites, but I had already become as conditioned to their existence as though I had been the victim of a thousand lynchings » (72). Ce propos montre bien que l'auteur ne critique pas le racisme dont il est directement victime, mais il souligne le racisme idéologique qui conduit à la mort brutale et inhumaine de Noirs américains dans le Sud. Comparons ces propos avec les remarques de Ben Cooper. Les temps ont changé, et Ben ne déclarera pas être conditionné par le racisme. Du moins, ce facteur jette un trouble dans sa façon de percevoir le monde :

What did we look like, walking down Lexington, across Sixty-second Street, side by side on our way to and from school? I remember one day in the seventh grade when an old white man stopped us on a corner and asked us if we were the sons of a diplomat. Little princes of an African country. The U.N. being half mile away. Because – why else could black people dress like that? (4)

Cette anecdote, racontée avec humour, montre le racisme latent dans la conscience du personnage blanc. Le protagoniste ne comprend pas cette question, puisque son mode



vestimentaire lui paraît normal. Pourtant, il suscite l'étonnement dans le regard du passant blanc. Le regard porté sur Ben et Reggie révèle que le personnage blanc dont ils ont fait la rencontre assimile pauvreté, ou du moins un autre style vestimentaire, aux Noirs américains. Toutefois, cette remarque signale un racisme subtil, moins flagrant. Ben n'assimile pas la question du passant à un acte raciste. Son enfance dans ce quartier résidentiel de New York et dans son école privée ne l'avait pas préparé à appréhender le racisme dans la société. À cet âge, sa perception ne lui présente pas immédiatement la réalité du racisme comme un problème social pour les Noirs, contrairement à celle du protagoniste de *Black Boy*.

En réalité, la différence fondamentale entre les deux parcours ne permet pas d'offrir des similarités entre les deux personnages dans la perception du monde. Dans tout le récit, le jeune Wright a eu faim. Son père était si pauvre qu'il arrivait à peine à nourrir sa famille. Il explique en détail ce sentiment qu'il ressent, en personnifiant la faim :

Hunger stole upon me so slowly that at first I was not aware of what hunger really meant. Hunger had always been more or less at my elbow when I played, but now I began to wake up at night to find hunger standing at my bedside, staring at me gauntly. The hunger I had known before this had been no grim, hostile stranger; it had been a normal hunger that had made me beg constantly for bread, and when I ate a crust or two I was satisfied. But this new hunger baffled me, scared me, made me angry and insistent. Whenever I begged for food now my mother would pour me a cup of tea which would still the clamor in my stomach for a moment or two; but a little later I would feel hunger nudging my ribs, twisting my empty guts until they ached. I would grow dizzy and my vision would dim. I became less active in my play, and for the first time in my life I had to pause and think of what was happening to me. (BB, 12–13)

La personnification de la faim est une métaphore qui préfigure, au delà de la faim physique, une faim pour la réussite, le désir de devenir écrivain. Avant d'investir pleinement cette vocation dont il rêve, le protagoniste est obligé d'accepter quelques « sots métiers ». Les mots « bread », « crust », « estomac », « satisfied » font écho aux termes liés au travail désagréable, mais qu'il juge temporairement nécessaire pour gagner sa vie. Souvent, il se confie sur son ambition de devenir écrivain, et les gens se moquent de lui (166–167). Dans les dernières pages du récit, sous forme de conclusion, il explicite

sa métaphore de la faim : « I now know what being a Negro meant. I could endure hunger. I had learned to live with hate. But to feel that there were feelings denied me, that the very breath of life itself was beyond my reach, that more than anything else hurt, wounded me. I had a new hunger » (252–253). Ensuite, le dernier paragraphe du récit expose son espoir, son optimisme : « I headed North, full of hazy notion that life could be lived with dignity, that the personalities of others should not be violated, that men should be able to confront other men without fear or shame » (262). Le jeune Wright apprend ce que signifie être noir américain : dans la faim, la misère et discrimination, il ne dissocie pas son expérience de son appartenance raciale. Quand il affirme avoir découvert la conséquence du fait d'être noir (« I now know what being a Negro meant »), il assimile son expérience à celle de tous les autres Noirs américains. Dans une certaine mesure, la différence intrinsèque entre la représentation des parcours des deux protagonistes (Ben et Richard) s'explique par leurs contextes spatio-temporels. Entre le jeune Richard, vivant dans le Sud dans les années 1930–1950, issu d'une famille pauvre dans le Mississippi et Ben, résidant à Manhattan, dans le New York des années 1980, et passant ses vacances d'été à Sag Harbor, il existe un fossé qui révèle une différence de construction identitaire due à une différence d'époque, de classe sociale et de « géographie ». L'identité qu'embrasse Ben peut être considérée comme relevant du paradoxe d'être *postblack*.

### **Du jeu au « Nous » : paradoxe de l'identité postblack comme nouvelle Renaissance noire**

Le chapitre sur la crise générationnelle mettant en relief le rapport entre tradition et innovation a déjà amorcé la discussion de la problématique de la « postblackness ». En effet, l'identité « post-black » se caractérise par un double mouvement : une forme de révérence envers les anciens, entremêlée de poussées d'ironie afin de maintenir une distance critique. La dimension théâtrale que nous nous bornons souvent à décrire dans *Sag Harbor* relève de la démarche de jeu irrévérencieux sur lequel le texte met l'accent. Nous analysons la déconstruction de la construction de l'identité raciale héritée des générations passées dans l'optique de contextualiser la construction identitaire de la génération de Noirs américains nés après les années 60–70. C'est dans ce sens que nous

alléguons que, contrairement à la tradition d'un Richard Wright, par exemple, les auteurs africains américains de la génération de Whitehead (né en 1969) proposent une représentation de l'identité *postblack*.

Le terme « *postblack* » est à l'origine une invention de la conservatrice du Studio Museum de Harlem Thelma Golden et de son ami artiste Glenn Ligon pour caractériser le travail de la génération d'artistes noirs de leur catalogue. Golden a organisé dans le Studio Museum de Harlem, New York, l'exposition, *Flow*, qui s'est déroulée en deux phases : *Freestyle* (2001) et *Frequency* (2005). Ces deux projets ont révélé la créativité de nombreux artistes africains de la diaspora et africains américains. Bien avant cette exposition, Golden et Ligon, nés dans les années 60, avaient co-inventé le terme post-black pour rompre avec l'héritage du « Black Arts Movement » des années 70 et avec l'idéologie du multiculturalisme des années 80. Golden précise : « So, at the end of the 90s, Glenn and I began, more and more, to see evidence of art and ideas that could only be labeled (both ironically and seriously) in this way – post-black » (Golden 2001, 14). Comme l'explique Golden, le terme « post-black » est un paradoxe – sérieux et ironique – c'est-à-dire qu'il s'agit d'un jeu autour du concept « black ». Le préfixe « post » suppose un dépassement par rapport à une certaine réalité, mais également un réinvestissement dans cette même réalité dont on cherche à se démarquer ; en un mot, le sujet est à la fois dedans et dehors, suivant la logique d'un terme similaire : le post-modernisme. Dans *The Location of Culture* (1994), Homi Bhabha soutient qu'à la fin du siècle dernier, les termes de « postmodernisme », « postféminisme » et « postcolonialisme » traduisent l'époque dans laquelle nous nous trouvons : « [A] moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion » (3). Lyotard définit aussi le postmodernisme sensiblement dans le même sens, en prenant cependant la question par l'autre bout, car il soutient qu'une « œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne » (1988, 28). Cette affirmation de Lyotard évoque un paradoxe insurmontable : être postmoderne pour être moderne ? De la même façon, nous devons croire qu'une œuvre ne peut être « postblack » que si elle d'abord « black ». Le préfixe « post » n'implique pas uniquement une impulsion de rupture, mais également de réinvestissement dans l'identité « noire » (quoi que cela signifie).

La démarche qui consiste à définir la « postblackness » en ayant recours à l'approche théorique du « postmoderne » est précisément la posture adoptée par Paul C. Taylor, qui, dans « Post-Black, Old Black » (2007), soutient que notre époque est déterminée par l'élan de « postériser » (« to posterize » [626]). Dans sa définition du « postblack », Taylor précise : « The sense of being in the wake of an important historical shift encourages the people I have in mind to borrow the 'post' from *postmodernism* and use it to specify their simultaneous debt to and distance from their favored historical dynamic » (625).

Le travail des vingt-huit Africains de la diaspora et Africains Américains présents dans l'exposition *Freestyle*, correspond à l'expression artistique de l'art « post-black ». Observant la tendance d'un certain type de représentation, Golden désigne par le terme « post-black » cette nouvelle forme d'art, en réaction et en rupture : « How would this notion play in the beginning of the twenty-first Century? How would black artists work after the vital political activism of the 1960s, the focused, often essentialist, Black Arts Movement of the 1970s, the theory-driven multiculturalism of the 1980s, and the late globalist expansion of the late 1990s? 'Freestyle' was the answer to those questions » (Golden 2001, 14). Un même mouvement de rupture paradigmatique émerge aussi de l'exposition d'art organisée par Thelma Golden dans le musée de Harlem, qu'elle désigne sous l'appellation « post-black art ». Pour la présentation du catalogue, dans l'introduction à la section « Frequency », Ali Evans lui pose la question : « How did the term post-black become part of the theoretical concept for *Frequency*? » à laquelle elle répond : « How I arrived at the idea of post-black is a long story. Sometime in the late 90s, there was, among many artists and thinkers, a sinking suspicion that globalism was taking over an idea of cultural specificity, that cultural specificity was being seen as a parochial conceit. So for an artist's work to be taken seriously, it had to have global impact » (14). Si l'on considère la période historique, les années 1990, il faut noter deux choses fondamentales : le mouvement esthétique initié par Trey Ellis – « the New Black Aesthetics, » en 1989, en réaction au « Black Arts Movement » dans années précédentes – mais aussi l'écriture iconoclaste d'Ismaël Reed, qui a commencé presque au début des années 1970. Bien avant Reed et Ellis, on peut citer aussi le refus de Jean Toomer et George Schuyler de se complaire dans la dichotomie raciale des années 1920, pendant la

Renaissance de Harlem. Le réseau de permutations et de glissements de sens, à peine esquissé à ce niveau, devra être exploité de différentes manières dans le chapitre sur le statut de Whitehead dans la tradition littéraire africaine américaine. Toutefois, il convient de considérer dès à présent la portée chronologique des différents moments de dissonance ou dissidence.

Le post-black est certes une identité revendiquée par les artistes plasticiens conviés à l'exposition *Freestyle* – comme le montre la collaboration entre Thelma Golden et Glenn Ligon – par ailleurs, il s'agit aussi d'une identité incarnée par l'écriture de Whitehead, notamment dans *Sag Harbor*. Généralement issu de parents noirs de classe moyenne ou du moins jouissant d'un niveau social confortable, l'artiste post-black construit son identité autour de son expérience souvent qualifiée d'in vraisemblable par rapport à l'expérience « collective » de la communauté noire. Le mot « invraisemblable » fait écho à un récit authentifié par le groupe qui fait autorité dans la tradition africaine américaine. Le récit de Ben s'inscrit dans cette perspective de révision et de réécriture afin de remettre en question une certaine forme d'homogénéité. Cette attitude ou approche révisionniste apporte un changement de paradigme et provoque ainsi un sentiment de contradiction. En d'autres termes, proposer un récit différent du récit dominant implique une suspicion sur la vraisemblance du récit contesté, révisé, réécrit (*Black Boy* par exemple) mais aussi sur celle du récit « contestataire », celui qui supplée ou complète le récit dominant (*Sag Harbor* par exemple). L'adjectif « paradoxal » est emprunté au récit de Ben. Il utilise le terme « paradoxe » pour caractériser la réception de son récit. Selon Ben, le monde qualifie son récit, et par conséquent son expérience, de paradoxaux. En d'autres termes, son récit va à l'encontre de la *doxa*. Avant d'arriver au terme de « paradoxe », nous considérons d'abord le contexte dans lequel Ben l'exprime. L'un de ses camarades, Bobby<sup>133</sup>, est un personnage métis avec lequel il passe beaucoup de temps à Sag Harbor. Un jour, quand le groupe de jeunes sag harboriens s'éloigne de la plage et Bobby reste torse nu. NP, provocateur notoire du groupe, lui reproche : « Why don't you put your shirt back on, Randy. You're going to scare the white people » (57). Ben appuie le reproche de NP, « 'Yeah, Randy, shit' I said ». Randy ignore leur

---

<sup>133</sup> Dans le récit, il est aussi appelé Randy. Nous reviendrons sur l'origine et les connotations de ce surnom.

suggestion : « ‘Sh-ee-it,’ Randy said. ‘Do you want to walk home ?’ His now-standard, signifying-ending response » (*Ibid.*). Puis, un peu plus confiant, il ajoute : « ‘Shit, I’ll show them something to be scared of,’ Bobby said ». Comme dans le jeu des douzaines, le vocabulaire de NP se corse avec des mots plus insultants : « ‘What are you going to show them, you fuckin’ albino-lookin’ bitch?’ NP said ». À la suite de cette insulte qui ridiculise et réduit au silence son interlocuteur, Ben rapporte l’amusement de tout le groupe :

Everyone cracked up except for Bobby, who growled, ‘Shut the fuck up,’ and turned over to even up his tan. He was a fierce and aggressive tanner in the early part of the summer, to giddyap his skin to a level-playing-field brown. By late July, albino wouldn’t apply as an insult, except in a retro kind of way when you couldn’t think of anything else. It was always nice to have a spare. (*Ibid.*)

Dans ce passage, à travers les commentaires de Ben et le discours de ses camarades, Whitehead joue avec des motifs et thèmes centraux de la tradition africaine américaine. Il problématise, entre autre, la question du rapport à l’Autre, en déplaçant le rapport de dualité (Noir/Blanc) vers un rapport de pluralité. On note les termes et expressions : « albino-lookin’ bitch », « brown », « aggressive tanner » ; « signifying-ending response » qui est orthographié selon l’anglais standard, contrairement au concept de « signifyin (g) » comme l’écrit Gates (1989, 100-101). L’orthographe « Signifying ou signifyin (g) » fait le mélange entre l’anglais standard et le vernaculaire afin de révéler la double conscience duboisienne (« *double consciousness* »). Dans ce cas de figure, la dualité implique une polarisation, tandis que la pluralité introduit la notion de complexité. En reprenant dans la narration les propos des autres personnages, Ben signale la narrativité de son discours qui revêt un caractère performatif. A l’échelle du récit, la voix de Ben constitue l’unique voix privilégiée par la narration. Ben, narrateur homodiégétique, raconte une période de son enfance et de son adolescence en rapport avec ses camarades de Sag Harbor, en dépendant uniquement de sa propre perception des faits, comme il est de rigueur dans un récit autobiographique.

Cette discussion sur la complexité de la question de la communauté et la pluralité des personnalités contextualise l'usage par Ben de la notion de paradoxe. L'expérience de la génération *postblack* se traduit, selon Ben, en ces termes :

According to the world, we were the definition of paradox: black boys with beach houses. A paradox to the outside, but it never occurred to us that there was anything strange about it. It was simply who we were. What kind of bourgeois sell-out Negroes we were, with BMWs in the driveway (Black Man's Wagon, in case you didn't know) and private schools to teach us how to use a knife and fork, sort *that* from *dat*? (57)

Ce passage renferme, telle une boîte de pandore, un grand nombre de références littéraires et culturelles. Tout d'abord, la notion de paradoxe n'est pas un concept totalement nouveau puisque le terme « métis culturels » (« cultural mulattoes ») que défendait Trey Ellis renvoie à cette même idée paradoxale. Car il s'agissait de réclamer l'appartenance à la culture, à la fois noire (africaine américaine) et blanche (caucasienne américaine). Tandis que d'autres affirmaient la distinction, voire même l'opposition entre ces deux héritages culturels. Ce fut ainsi un paradoxe de se réclamer d'une double culture : la culture de l'opresseur et celle de l'opprimé, le privilégié et le défavorisé.

C'est précisément cette situation particulière que le propos de Ben met en avant. En donnant la définition du terme de paradoxe : « black boys with beach houses, » Ben prend à contre-pied, subvertit, l'horizon d'attente du lecteur de *Black Boy*. La condition d'enfant noir défavorisé et opprimé qui est présentée dans cette autobiographie constitue en grande partie l'intertexte de *Sag Harbor*. Touré, l'un des plus grands vulgarisateurs du concept de post-blackness, a fait un compte rendu de *SH* pour marquer sa différence par rapport à l'opinion dominante qui associe la couleur (« blackness ») avec la pauvreté/privation, la discrimination et la marginalisation. Dans son compte rendu intitulé « Visible Young Man », paru sur le *New York Times* (2009), dès la publication du roman, Touré donne en exemple l'expérience de Ben pour mieux expliciter l'expérience de l'individu post-black. En effet, il constate : « Richard Wright's *Black Boy*, Claude Brown's *Manchild in the Promised Land*, Maya Angelou's *I Know why the Caged Bird Sings*, and finally Kody Scott's *Monster*, which could have been subtitled 'My Journey out of Hell.' In short, they all document the horror of being black and enslaved or

segregated ». Cette remarque, aussi discutable qu'elle soit, corrobore l'intertextualité (le rapport dialogique) qui existe entre le roman, le récit de Ben, et l'expérience d'autres personnages africains américains dans des romans canonisés de la tradition. Cependant, ce rapport dialogique est sujet à controverse. Le compte rendu de Janet Maslin, « Black Teenage Memories, Under the Hamptons Sun » (2009), soutient que le récit de Ben vise à suppléer le récit du Noir pauvre et défavorisé (tel que *Black Boy*), tandis que Touré estime que les deux récits peuvent coexister côte à côte sans que l'on soit obligé de croire que *Black Boy* est plus « authentique » que *SH*, car le premier décrit plus fidèlement la réalité de la communauté.

Dans le contexte de ce débat, Lawrence Otis Graham revient sur cette question dans son ouvrage consacré à la classe moyenne noire américaine peu étudiée, comparée à l'expérience de la masse appartenant aux classes moins privilégiées. Dans *Our Kind of People: Inside America's Black Upper Class* (1999), Graham écrit : « Although there is a constant cry for diversity in our media, our literature, our history books, and in our communities, it became obvious there are certain narrow stereotypes – even within an integrated society – that people are simply unwilling to relinquish » (82–83)<sup>134</sup>. Cette image stéréotypée qu'évoque Graham concerne le renforcement d'une expérience homogène d'une communauté collectivement défavorisée et discriminée. Graham explique son propos : « The stereotype of the working-class black or impoverished black is one that whites, as well as blacks, have come to embrace and accept as an accurate and complete account of the black American experience. » Il justifie ensuite la publication de son ouvrage : « Our kind of People upset that stereotype. And it upset many people – particularly blacks » (83).

Si Graham estime choquer certains de ses lecteurs en parlant de bourgeoisie noire dans son ouvrage, il faut rappeler que le propre du paradoxe, c'est qu'il inspire un sentiment d'étrangeté. Le trouble qu'inspire l'expérience de Ben se traduit par l'expression de ce dernier qui affirme être considéré comme un transfuge : « bourgeois sell-out Negroes » (*SH*, 57). Dans l'anglais argotique, « a sell-out Negro » (signifiant traître ou vendu) est l'une des pires insultes : le personnage qui est un « sell-out » aurait vendu

---

<sup>134</sup> Puisqu'il s'agit d'une version e-book, achetée sur Kindle, les numéros de pages correspondent à une location (selon la terminologie de Kindle) et non une référence de page traditionnelle.



son âme au diable. Ce commentaire se place sur le plan de la moralité. Car dans une communauté défavorisée et marginalisée, il serait immoral de célébrer la réussite individuelle. Comme si, le fait d'appartenir à une classe moyenne, de posséder des biens, est une preuve palpable de distanciation par rapport aux valeurs communautaires et un désintérêt pour le combat de la communauté. D'où, d'ailleurs, le commentaire ironique de Ben, sous forme d'une question rhétorique : « What kind of bourgie sell-out Negroes we were, with BMWs in the driveway (Black Man's Wagon, in case you didn't know) and private schools to teach us how to use a knife and fork, sort *that* from *dat*? » (*Ibid.*). Considérer cette phrase uniquement sur le plan de la culpabilité serait une erreur grossière. Ben retranscrit ici le reproche que pourraient lui faire certains, mais il se joue de leurs jugements<sup>135</sup>. Il utilise ainsi l'ironie pour déconstruire les stéréotypes et préjugés construits tour à tour par la communauté blanche et par la communauté noire. Souvent, dans la narration, Ben présente d'abord un récit familier au monde familier auquel le lecteur peut s'identifier pour ensuite le transformer et provoquer ainsi un processus de défamiliarisation. La contradiction qui naît du paradoxe inspiré par l'opposition entre le familier et l'étrange nécessite une interprétation pour son lecteur désabusé, désarçonné. Cette technique justifie l'acronyme « BMW » qui signifie : « Black Man's Wagon, in case you didn't know » (57). L'explication est fournie principalement pour deux raisons : évidemment, c'est pour nier le sens premier de l'acronyme qui renvoie à la célèbre automobile allemande : Bayerische Motoren Werke, signifiant littéralement « Bavarian Motor Works ». Considérée comme signe de richesse, l'auteur utilise cette marque pour défamiliariser la perception du lecteur en la rattachant ironiquement à la discrimination politique des Noirs américains imposée par les lois ségrégationnistes de Jim Crow, d'où le glossaire « Black Man's Wagon ». Ce glossaire rappelle la ségrégation raciale qui a existé par le passé mais vise surtout à montrer le progrès réalisé dans le présent. Par dessus tout, le réalisme ironique<sup>136</sup> de ce passage déconstruit les préjugés sur la pauvreté

---

<sup>135</sup> Dans le sens qu'il se moque de ce jugement, c'est-à-dire aux sens premier (railler) et figuré (se désintéresser) du verbe.

<sup>136</sup> L'expression est empruntée à Malcolm Bradbury qui l'utilise dans son ouvrage *The Modern American Novel* (1983 ; 1992). Le réalisme ironique est, selon l'auteur, un paradoxe car l'ironie vise à se moquer du réalisme des auteurs des décennies précédentes (268).

des Noirs et défamiliarise la perception du lecteur qui n'a qu'une version de l'histoire de la communauté<sup>137</sup>.

L'étrangeté de la famille Huxtable dans *The Cosby Show* représente une réalité éloignée des conditions de vie du grand public qui suivait la série. C'est ce paradoxe qui pousse Ben à comparer sa famille à celle des Huxtable. James et Gail Cooper, avec leurs trois enfants (Ben, Reggie et Elena) font partie des plus privilégiés de la classe moyenne américaine. Ben présente sa famille en ces termes : « We were a Cosby family, good on paper. That was the lingo. Father a doctor, mother a lawyer. Three kids, prep-schooled, with clean fingernails and nice manners. No imperial brownstone, but our Prewar Classic 7 wasn't too shabby, squeezing us tight in old elegant bones. Did we squirm? Oh so quietly » (160). Le « Cosby Show »<sup>138</sup> est une série télévisée américaine à grand succès, qui passait sur *NBC* entre 1984 et 1992, créée par le prospère comédien africain américain William Henry Cosby Jr. (1937–), connu sous le nom de Bill Cosby. La comparaison avec la famille Cosby constitue alors une référence à la culture populaire pour aider le lecteur à mieux imaginer le privilège dans lequel Ben a grandi. Ce choix se justifie d'abord par le privilège dont jouissent ses parents. Ensuite, Ben utilise la référence pour signaler une rupture dans la représentation de l'expérience de la communauté africaine américaine qui est devenue moins homogène que certains voudraient le reconnaître. Car, si beaucoup d'Américains ont apprécié la série, l'apparition à l'écran d'une famille noire bourgeoise a suscité de la perplexité. Le réalisme des précédentes biographies d'auteurs noirs n'offraient que rarement une telle expérience. Ben, narrateur avisé, comprend l'effet de surprise que la comédie provoque, quand il affirme : « *The Cosby Show* was the Number-One Show in America, leadoff man of NBC's Thursday Night Dynasty. White people loved it, even the ones who took it as science fiction, some colored version of Time Tunnel or Lost in Space. Who are these

---

<sup>137</sup> Notre propos se rapproche du titre donné par Chimamanda Adichie, « the danger of a single story, » à la conférence de TED le 07 octobre 2009. Voir < [www.ted.com](http://www.ted.com) >.

<sup>138</sup> Dans beaucoup de pays francophones la série était diffusée sous le titre « Papa Bonheur » au début, puis cette traduction est abandonnée pour garder le titre original, « *The Cosby Show* ». La série mettait en scène le quotidien des Huxtable, une famille africaine américaine aisée vivant à Brooklyn, New York. Le père, Heathcliff, joué par Bill Cosby, est un médecin et sa femme Claire est avocate. Voir < [CentricTV.com](http://CentricTV.com) >.

people? We said: People we know » (160). Les autres Noirs autour de lui, sa famille et ses voisins, commençaient à imiter les Cosby par le langage et leur habillement :

People we knew started wearing sweaters with mind-melting patterns, in tribute to the Cos Himself, and the barber shops buzzed up versions of Theo's latest haircut, whatever he and his friends sported on set, in their brief careers, those handsome boys who went nowhere. The young men marched out of barber shops to all coordinates with flattops, fades, hi-tops of Pisan ambition: Theo's army. 'They're real Cosby Family,' people said, when acquaintance broke the atmosphere to better orbit. A term of affection and admiration. (160–161)

Ces deux passages démontrent qu'il existe un écart entre la réalité de ces personnages noirs et la perception des téléspectateurs blancs sous-tendue par une stéréotypie raciste. La référence à la science fiction qualifie ironiquement l'étrangeté que note le public blanc en regardant le *Cosby Show*. Cette étrangeté existe parce que le concept de « noir » est associé, selon le stéréotype, à la marginalisation, la pauvreté et le fait d'être défavorisé. Dès lors, toute expérience en-dehors de ce terne tableau devient troublante.

Nous retrouvons une traduction de l'étonnement des téléspectateurs blancs du *Cosby Show* dont parle le texte dans les conversations à New York, entre Ben et les personnages blancs qu'il croise, dès que le sujet de Sag Harbor est évoqué : « Once in a while, in the city, I'll come across a white person, and Sag Harbor will come up and they'll say, 'Oh, I didn't know black people went out there.' Which I always find funny, because until that summer, I thought all the white people I saw in town were townies » (109). Ben oppose la remarque des Blancs qu'il rencontre à New York à sa propre conception de la blancheur (« whiteness ») : ces Blancs pensent automatiquement que la noirceur équivaut à l'absence de privilège, et Ben croyait que tous les Blancs qu'il rencontrait à Sag Harbor y habitaient. En réaction à cette représentation négative et abusivement restrictive de la noirceur, l'expérience de Ben entre Sag Harbor et Manhattan pourrait mettre un terme ou du moins apporter une alternative à ce stéréotype hérité du passé racial des Etats-Unis<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Il pourrait être question de remplacer les stéréotypes par une image plus positive du personnage noir, comme l'a demandé Addison Gayle (cité dans Elliott Butler-Evans, *Race, Gender and Desire*, 1989, 27).

Dans « The End of Black American Narrative » (2008), le romancier, critique, essayiste et philosophe Charles Johnson préconise de mettre fin à cette vieille association abusive entre noirceur et citoyen de seconde zone. Johnson rappelle d'abord l'histoire du Noir en Amérique : « Black Americans were not simply segregated; they were methodically disenfranchised, stripped of their rights as citizens. From the 1890s through 1950s, the law of black life was experienced as second-class citizenship » (2). Mais l'auteur précise : « What I have described defines the general shape of the black American group narrative before the beginning of the Civil Rights Movement » (*Ibid.*). Puis la lutte pour les Droits Civiques pour les Noirs dans les années 1960 a apporté un nouveau souffle, car deux décennies après ce moment, l'auteur observe une consolidation d'une classe moyenne noire conduisant à une plus grande diversité culturelle dans la communauté africaine américaine : « No matter which angle we use to view black people in America today [in 2008], we find them to be a complex and multifaceted people who defy categorization. We challenge, culturally and politically, an old group narrative that fails at the beginning of this new century to capture even a fraction of our rich diversity and heterogeneity » (4). En d'autres termes, dès le début du XXI<sup>e</sup> siècle, avec le succès commercial, politique et entrepreneurial de beaucoup d'Africains Américains<sup>140</sup>, il est encore plus difficile de parler d'une culture noire américaine pour la simple raison qu'il devient parfois problématique de déterminer qui est Noir et qui ne l'est pas. De surcroît, il existe différentes classes sociales présentes au sein de cette minorité.

*Sag Harbor* dramatise cette énigme de déterminer les traits physiques qui caractérisent le Noir. Considérons le personnage de Martine, propriétaire de Jonni Waffle, la boutique de glace dans lequel Ben travaille pendant ses vacances à Sag Harbor. Le texte présente Martine comme un modèle pour un immigrant du Tiers Monde :

Martine was a stocky Dominican dude with pale eyes and stiff, short-cropped orange hair. He'd come to America as a teenager and described himself as 'a real immigrant success story,' having worked his way up from bag boy at a grocery store in Queens to manager, to owner of that store and others. (90)

---

<sup>140</sup> Nous pensons ici à des figures publiques telles que Barack Obama, Oprah Winfrey, Beyonce, Jay-Z, Michael Jordan, Morgan Freeman, Will Smith, etc., chacun dans son domaine.

Ce portrait de Martine établit son succès en tant qu'immigrant et l'inscrit dans la continuité du Rêve américain. Cependant, si le portrait se limitait à cette réussite entrepreneuriale, cela n'aurait pas mérité qu'on s'y attarde. Dans ce passage, la description physique de Martine est très importante, car Ben et ses amis NP et Nick, deux autres employés de Martine, discutent de la « couleur » de leur employeur, de ses origines dominicaines. Ben soutient que Martine est noir : « Obviously, he was black » (91), mais NP affirme le contraire : « 'Don't pull that shit on me,' NP told Nick, the architect of this provocation. ' He has blue eyes and blond hair' » (*Ibid.*). Nick défend que Martine est noir comme la plupart des Noirs des Caraïbes : « His hair is that red you see on those Carribean niggers sometimes, and that's where he's from, Dominica' ». NP fait un signe de la tête pour signifier son désaccord. Ben, qui partage le point de vue de Nick, compare alors Martine au cousin de Bobby, un ami du groupe des jeunes Noirs qui passent leur temps ensemble à Sag Harbor : « What about Little John?' he had straight dirty-blond hair, gray eyes, and an indisputably Caucasian cast to his features, profile-on-coin Caucasian cast. But he was Bobby's cousin, and he acted black enough » (91-92). Nick soutient ce point de vue : « 'Exactly!' 'Martine keeps his hair short because it's kinky as hell' » (92). La texture des cheveux et la couleur des yeux ne suffisent pas pour NP qui refute la comparaison avec le cousin de Bobby, car il estime que Little John a le comportement d'un Noir, sans pouvoir définir exactement à quoi cela correspond. Au milieu de leur conversation, Martine sort de la boutique pour se diriger vers son véhicule. Nick interrompt son travail et le pointe du doigt : « 'You see!' », « 'Martine walking to his car' », « 'you can't tell me that's not a black walk!' » (*Ibid.*). NP persiste ; il ne le juge pas noir. Mais Nick continue : « 'His arms! His hips!' » (93). Ce qu'être Noir signifie est en train de se redéfinir, c'est donc la raison pour laquelle Nick et ses amis ne peuvent pas donner une définition claire et irréfutable. Leur discussion a le mérite d'évoquer l'inadéquation entre les conceptions de la noirceur du passé et celle à laquelle cette nouvelle génération tente de donner forme.

Parmi les auteurs de la nouvelle génération qui se rapprochent le plus de l'écriture de Whitehead, on peut citer le cas de Paul Beatty qui a publié une semi-autobiographie sous le titre de *Slumberland* (2008) où il se moque de la conception stéréotypée du Noir. Le roman choisit la musique, en particulier le jazz, comme point focal pour analyser la

construction de la culture africaine américaine, emprisonnée et conditionnée par l'obligation de la performance d'une certaine idée de la négritude. Beatty souhaite déclarer la fin du spectacle après un tomber de rideau. Il se compare au juke-box : « The Slumberland juke was a brand-new Wurlitzer SL-900. Unplugged, it sat dark and lifeless against the far wall. I immediately sympathized with the machine, for it reminded me of myself some years ago: a newborn black child come into a world obsolete and passé » (Beatty 77–78). La notion de performance ou de la théâtralité de la négritude est dépassée. Le roman choisit l'Allemagne divisée (l'Est et l'Ouest) pour en faire le contexte géographique dans lequel deux jeunes sœurs noires allemandes, Klaudia et Fatima, essayent de bricoler, chacune<sup>141</sup>, sa propre identité. Comme le héros dans *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, le narrateur de *Slumberland* est un Africain Américain parti en Allemagne pour faire de la recherche sur la musique de sa communauté. En Allemagne, un personnage mystérieux, un formidable musicien, un Africain Américain qui avait quitté son pays à cause de la discrimination raciale, va créer la musique du futur. Par sa musique, son génie, le Schwa, Charles Stones, va tout révolutionner. Vers la fin du roman, le narrateur le rencontre brièvement, après son dernier concert : « The Schwa gripped me by the shoulders like a man trying to be fatherly and keep his distance at the same time. Our conversation was short and sweet, » (230). Le narrateur, DJ Darkey, qui avait auparavant présenté le Schwa au public, reste encore marqué par cette brève conversation :

‘During that last solo, what were you thinking about?’; ‘I was thinking about the phrase on the banner, ‘Black Passé.’ How being passé is freedom. You can do what you want. No demands. No expectations. The only person I have to please is myself’; ‘You’ll never be passé’; ‘Shit, you keep spinning like that and neither will you’; ‘I don’t know about that. To be passé you have to have been happening at some point in time, and I never was nor will be happening’ (*Ibid.*)

La dernière phrase contient des propos exagérés qui semblent contredire l'ancrage que prône Golden dans la culture noire pour devenir « postblack », mais il faut y lire une

---

<sup>141</sup> « Klaudia preferred the outdoor activities and spent her days playing ping-pong and tetherball. Fatima, on the other hand, reveled in the blackness of the Afro-German experience. She dragged me to countless workshops, lectures, and films where I’d watch and listen to a people construct an identity from historical scratch » (178–179).

provocation pour donner une meilleure résonance au besoin de rupture par rapport à la tradition. Globalement, ce passage expose la quintessence de la revendication de cette nouvelle génération d'auteurs et artistes africains américains. Ils veulent détruire le mur qui les ghettoïse et les enferme dans des catégories raciales. Ils estiment que, en tant qu'héritage, l'identité culturelle africaine américaine est une construction, un bricolage, qu'ils peuvent modifier et réadapter à leur réalité contemporaine. La culture ne doit pas être une valeur intrinsèque qu'il faudrait accepter et incarner sans esprit critique. Ces auteurs veulent dépasser la notion de performance de la noirceur : c'est-à-dire la responsabilité d'incarner les vertus qui permettent la valorisation de la race noire. En quelque sorte, ces artistes noirs réclament la liberté de l'individu de se définir par rapport à ses convictions et envies personnelles, et non par rapport à leur appartenance à la race noire. La catégorie raciale ne doit pas occulter les autres particularités qui font du sujet un individu à part entière.

À Sag Harbor, un soir, Ben devait aller voir un concert avec son ami Bobby, le seul du groupe à qui ses parents avaient offert une voiture. Au lieu de venir chercher Ben en voiture, Bobby a préféré attendre et demander à Ben de venir le rejoindre. Ben se plaint de l'attitude de son ami : « A normal person would've picked me up at my house, but Bobby, like so many before him, was lost in the moral fog of first-car ownership. Apparently I have issues in this area—why did a change in circumstance mean a change in character? » (198). Cette question que se pose Ben est plus profonde que le contexte dans lequel elle s'exprime. Le changement d'attitude, lié au changement matériel dans la vie du personnage, influence sa perception du monde, car la différence d'expérience détermine la nature du récit. La différence entre l'attitude de Bobby (celui qui possède une voiture) et la conception de Ben (celui qui ne possède pas de voiture) symbolise l'écart qui existe entre ce groupe de familles noires aisées (possédant une maison de vacances à Sag Harbor) et les autres (défavorisées). Par exemple, Ben retrouve tous les étés, à Sag Harbor, des amis (noirs) dont les parents sont du même milieu social. Parlant de Mélanie, son premier amour pendant son adolescence, Ben dit : « She was one of us. A Sag Harbor baby » (244). Ensuite, afin de souligner son manque de contact avec la culture populaire africaine américaine, il témoigne de l'apport de son ami sag harborien,

NP<sup>142</sup>, qui assure son éducation « raciale » : « Hanging out with NP was to start catching up on nine months of black slang and other sundry soulful artifacts I'd missed out on in my 'predominantly white' private school. Most of the year it was like I'd been blindfolded and thrown down a well, frankly » (29). Ce manque traduit l'incapacité du narrateur de raconter une histoire « authentique ». Alors que *Black Boy*, par exemple, est qualifié d'« authentique », *Sag Harbor* est considéré comme un récit étrange, voire paradoxal. Dans son compte rendu de lecture, Janet Maslin écrit : « The Oreó is the dessert item that best captures this book's teasingly self-aware spirit. In Mr. Whitehead's time-capsule-precise 1985, Benji lives on a 'Cosby Show' racial cusp between white bourgeois comforts and black roots » (Maslin 2009). L'« Oréo » est un biscuit noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur. La métaphore de l'Oréo est utilisée comme une insulte pour un Noir qui adopte les attitudes et comportements du Blanc. Cette forme de trahison vis à vis de sa communauté correspond à un terme de l'argot américain déjà évoqué : « sell out ». C'est un petit cercle de privilégiés, dans lequel les parents achètent le respect de leurs enfants avec leur argent. Ainsi Bobby a obtenu sa voiture car ses parents voulaient l'impressionner : « He had a car now, his parent's attempt at seducing him with the sweet nothings of bourgie comfort » (170). La mentalité de la classe moyenne supérieure dont font partie les parents de Ben et leurs amis consiste dans l'adoption d'une culture ostentatoire : il faut montrer son pouvoir financier. Pour cette petite communauté de gens privilégiés, résidant à Sag Harbor, le temps de l'été, il y a, nous l'avons signalé, une question fondamentale : « First you had to settle the question of out » (1). Elle se décline en trois différentes questions : « When did you get out? » ; « How long are you out for? » ; « Who else is out? » (1-2). La possession d'une résidence à Sag Harbor devient ainsi une tradition familiale et constitue un facteur d'intégration entre ses membres. Le privilège dont jouissent ces personnages influe sur le cours de l'histoire. On peut noter deux conséquences majeures de cet état de fait.

D'abord, le groupe impose quelques règles d'intégration à ses membres. Le motif de l'étranger (« outsider ») – que Richard Wright exploite dans son roman éponyme, *The Outsider* (1953) – est réexaminé par Whitehead. Le protagoniste Cross Damon ne

---

<sup>142</sup> Son vrai nom n'étant pas révélé, NP est l'abréviation d'un sobriquet qui signifie : « Nigger, Please » (31).



s'adapte pas à son milieu social (Wright 1953, 2). Il trouve que le Blanc ne voit en lui que la projection de la personnalité qu'il lui attribue, tandis que le Noir ne le comprend absolument pas. Il a profité d'un accident de train où il est déclaré mort pour disparaître et se créer une nouvelle identité sous un nouveau nom (91). Il devient par ailleurs un transfuge, travaillant avec les communistes blancs sous une fausse identité. Chez Whitehead, le motif de l'étranger apparaît à travers le personnage de M. Downey. Aussi jeune soit-il, Ben sait reconnaître un étranger à leur cercle restreint. Il raconte :

We had one late arrival to replace those we'd lost, Melanie. She used to come out when she was a little girl, according to NP. NP had inherited the nosy-historian gene from his father, who maintained an extensive mental database on everyone in the developments. How long they'd been coming out, which parcels their family had bought and traded over the decades, where their kids and grandkids were going to school, and how much they were or were not ranking in from their big jobs. Melanie's family was first generation, NP told me one day as we were wiping down the vats in Jonni Waffle, but they'd sold their house on Cuffee Drive ten years ago. 'My dad said her daddy made some bad business decisions.' Getting rid of your Sag house, that was unforgivable. Like selling your kids off to the circus for crack money. Mr. Downey was an outsider, you see, and did not understand our ways. How else to explain losing his family's most precious possession? (229–230)<sup>143</sup>

M. Downey représente l'« étranger » dans le récit. Malgré son passé (« Melanie's family was first generation ») le présent décide de son exclusion de la communauté (« Mr. Downey did not understand our ways ». En dépit du privilège dont les membres fondateurs devraient bénéficier, selon les « historiens » de la communauté (NP et son père), la communauté noire de Sag Harbor exclut M. Downey et sa famille pour avoir ignoré un de ses principes de fonctionnement : pour appartenir à la communauté, il

---

<sup>143</sup> Whitehead, dans un entretien avec Deborah Treisman, confie que Sag Harbor est une tradition familiale qu'il avait abandonnée puis qu'il a reprise après la naissance de sa fille : « I didn't [go there] for many years. There's a thing that happens to some people out there, where they have to rebel against the privilege once they hit a certain age, and so they boycott Sag Harbor for a time. It's 'too bourgie', etc. But I started going out there again a few years ago, and it's been lovely. We never hang out in town, because of all the people. We hang around the house, go to the beach, barbecue. I bought a smoker last summer, so all I did was cook meat all day—smoke some ribs and other big chunks of pork. It was awesome. My daughter plays on the same beach I played on, that my mother played on, and the feeling of continuity is quite special ». Cette affirmation de Whitehead précise le sentiment d'un héritage familial. Les parents ont reçu un héritage de leurs parents qu'ils doivent léguer à leurs enfants. Déroger à ce principe équivaut à une trahison et crée ainsi un sentiment de culpabilité.

importe de posséder, entretenir et transmettre à ses enfants une résidence secondaire à Sag Harbor.

### **La communauté noire et la question de classe : « Niggerisation »**

L'autre conséquence majeure du privilège des personnages noirs de Sag Harbor est liée au sobriquet NP (« Nigger, Please »). Péjorativement, les Africains Américains sont appelés ainsi par les Blancs racistes du Sud. Wright rend compte de cette réalité dans son autobiographie : « The white South said that it knew 'niggers,' and I was what the white South called a 'nigger' » (261). Sensiblement, le terme défie toute tentative d'élucidation. La traduction française correspond à nègre et ne fait pas la distinction entre « Negro » et « nigger », comme c'est le cas dans le film de Steve McQueen, *12 Years a Slave* (2013)<sup>144</sup>, ou dans *The Butler* (2013) de Lee Daniels, ou encore celui de Quentin Tarantino, *Django Unchained* (2012). Ce dernier a provoqué la colère chez la communauté noire car le film a utilisé le terme trente huit fois, au point que Spike Lee croit que Tarantino s'est entiché de ce mot péjoratif. De nos jours, aux Etats-Unis, le plus souvent les Blancs font référence au mot sans le prononcer : certains disent le « N-word » au lieu de le dire entièrement en public, pour éviter de choquer. Toutefois, les rappeurs africains américains continuent à l'utiliser dans leurs chansons. Ceci démontre les connotations à la fois pernicieuses ou paradoxalement valorisantes, en tout état de cause, complexes que le mot peut avoir.

Dans *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word* (2002), Randall Kennedy explique la censure et l'approbation qui enveloppent ce mot fétiche. Selon Kennedy, d'abord, le terme exprime fondamentalement un dénigrement<sup>145</sup>. Il donne

---

<sup>144</sup> Une adaptation au cinéma du mémoire de Solomon Northup (1808–c. 1864).

<sup>145</sup> L'équivalent en anglais : *denigration*. Dans un film qui reconstitue la biographie de Melvin B. Tolson, *The Great Debaters* (2007), Denzel Washington (réalisateur) fait allusion à l'usage de la langue qui discrimine le Noir. Le Pr. Tolson (joué par Denzel) a choisi le groupe d'étudiants qui vont représenter leur université lors des débats interuniversitaires. Il doit annoncer la liste, à cet effet, il fait un court discours devant tous les candidats : « You are all gifted, all of you. I want you to know that I choose the team for

l'exemple de l'usage qu'en faisait sa grand-mère qui disait : « [I]f you see a bunch of niggers coming, turn around and go » (xvi). Cet usage présuppose que le « nègre » n'est pas n'importe quelle personne noire : le petit-fils devrait pouvoir le reconnaître à son apparence physique. À partir de cette affirmation, Kennedy fait la remarque suivante : « There was no affection or irony in her use of nigger. She deployed it exclusively for purposes of denigration » (*Ibid.*). L'auteur montre ainsi que sa propre grand-mère avait intériorisé les préjugés racistes sur les Noirs. Malgré tout, il note aussi, quelques lignes plus loin, que l'usage sémantique du mot a changé au fur des ans : « As I attained maturity in the '60s and '70s, relatives and friends used nigger but in ways that differed substantially from Big mama's usage » (*Ibid.*). Il distingue tout de même deux catégories : « Some deployed it as a signal that they understood that blacks remained mere 'niggers' in the eyes of many whites. For them, referring to blacks as nigger was a way of holding up a clarifying mirror to society and reminding all within earshot of what they saw as an unchanging reality of American life ». Néanmoins, l'autre catégorie avait une lecture différente du mot : « Others used the term with a large twist of irony to speak admiringly of someone, as in 'James Brown is a sho nuff nigger,' meaning that the great entertainer was wholly willing to be himself without apology » (*Ibid.*). Ces deux variations démontrent toute la complexité de l'usage contemporain du terme. Ce qui implique un malentendu, un fossé entre les générations. La culture hip-hop contribue à l'usage positif du mot *nigger*. Par exemple le rappeur africain américain Ice T exige qu'on l'appelle *nigger* (xvii) ; le non de son groupe est la « N.W.A (Niggaz Wit Attitude) ». Jay Z et Kanye West ont sorti un album (« Watch the Throne ») dans lequel une des chansons est intitulée « Niggas in Paris » (2011). Sur le plan culturel, quelques changements se sont opérés afin de permettre l'usage bien que controversé par beaucoup mais tout de même non-dénigrant pour certains du terme « nigger » à l'intérieur de la communauté africaine américaine. Ce qui ne donne pas le droit aux Blancs de l'utiliser dans la sphère publique<sup>146</sup>.

---

balance and none of you should take it as failure. As a denigration for your intellect. 'Denigrate' there's a word for you. From the Latin 'Niger' to define black. It's always there, isn't it? Even in the dictionary. Even in the speech of a Negro professor. Somehow, black is always equated with failure. Well, write your own dictionary ».

<sup>146</sup> Suite au crime raciste de neuf congrégationnistes africains américains dans une église à Charleston le 17 juin 2015, dans un entretien radiophonique avec Marc Maron, le Président Barack Obama utilise

C'est dans ce contexte historique et culturel que la génération de Ben, contrairement à leurs parents, n'est pas offensée par l'usage du terme. Ben explique d'ailleurs que ce sobriquet NP se justifie par la fréquence avec laquelle son ami utilise le terme « Nigger, Please » (qui représente un tic de langage chez le personnage), avant d'ajouter une critique de l'hypocrisie des parents qui les empêchent d'utiliser un terme aussi péjoratif qu'ils n'abrogent pourtant pas dans leurs discours :

Shortened to NP because the adults gave us trouble when they heard us using the word *nigger*. For understanding reasons. Like most authority figures, they had a hypocritical streak, as they used the word all the time, in its familiar comrade sense, but also to distinguish themselves from those of our race who possessed a certain temperament and circumstance. The kind of person that the announcer on the evening news say, 'We have an artist's rendering of the suspect,' quickening your heart. There were no street niggers in Sag Harbor. No, no, no. (31)

À cause des transformations sociales, les jeunes utilisent différemment ce terme étymologiquement péjoratif. Entre eux, Ben et ses amis utilisent le terme « Nigger » sans complexe et par raillerie (« twist of irony »). Ce passage rend compte de la critique des jeunes vis-à-vis de l'hypocrisie de leurs parents – qui utilisent le terme « nigger » tout en le leur interdisant – en outre, il démontre aussi l'élitisme des parents qui, par condescendance, se distinguent des plus défavorisés en les désignant comme des « nègres des rues » (« street niggers »). La distinction déplace la catégorie raciale de l'insulte pour invoquer la différence de classe. C'est presque dans le même esprit de condescendance que Langston Hughes utilise le terme, dans la bouche de son père, pour montrer la critique de ce dernier envers les pauvres Noirs pour lesquels il avait le plus profond mépris. Dans son autobiographie, *The Big Sea* (1940), Hughes raconte ses retrouvailles avec le père qu'il n'avait plus vu depuis ses six ans. Séparé de sa femme, il était resté vivre au Mexique, espérant y faire fortune afin d'échapper au sort réservé aux Noirs aux

---

explicitement le mot « nigger » (au lieu de dire le « N word ») pour critiquer l'hypocrisie ou l'illusion de croire que ne pas employer ce terme péjoratif en public suffit pour combattre le racisme qui gangrène la société américaine. En effet, Obama affirme : « Racism, we are not cured of it. And it's not just a matter of it not being polite to say n♦♦♦r in public. That's not the measure of whether racism still exists or not. It's not just a matter of overt discrimination. Societies don't, overnight, completely erase everything that happened 200 to 300 years prior ».

Voir < <http://edition.cnn.com/2015/06/22/politics/barack-obama-n-word-race-relations-marc-maroon-interview/> >. Consulté le 02 septembre 2015. Évidemment, ces propos ont généré une controverse.

Etats-Unis, condamnés à vivre dans la misère et la pauvreté. À dix-sept ans, alors qu'il est presque majeur, son père lui propose, dans un télégramme, de venir le chercher pour passer l'été avec lui au Mexique. Obtenant l'approbation de sa mère, le jeune Langston attend impatiemment de recevoir le prochain télégramme de son père qui doit lui expliquer les dispositions à respecter pour le jour de son départ. Entre temps, sa mère qui n'arrivait pas à payer son loyer a été obligée de déménager. Langston laisse sa nouvelle adresse à son ancien bailleur mais le jour où le bailleur s'est absenté, le télégraphe arrive – ce qu'il n'apprend que le lendemain tandis que son père l'avait prévenu d'être prêt la veille : « 'PASSING THROUGH TEN-FIFTY TONIGHT BE READY BOARD TRAIN AT STATION JAMES N. HUGHES' » (36–37). Désirant fermement rejoindre son père, il tente de contacter les hôtels où pourraient loger les voyageurs de couleur : « The second one I called said, yes, there was a James Hughes stopping there » (37). Soulagé, il se dirige vers l'hôtel pour le retrouver : « When I was about three blocks above the hotel, I saw a little, bronze man with a moustache, coming rapidly up the street toward me. We looked closely at each other as we passed. Then he turned and looked back » (*Ibid.*) Son père se rend compte qu'il vient de croiser son fils, se retourne, et après onze ans d'absence, Langston raconte leur dialogue : « The man said: 'Are you Langston?' I said 'yes. Are you my father?' » (*Ibid.*). Sans répondre à cette question, il lui reproche : « 'Why weren't you at the train last night?' 'We moved, and I didn't get your wire till this morning' ». Un aveu auquel son père répond : « 'Just like niggers, always moving!' » (*Ibid.*). Aux yeux de son père, la pauvreté qui les contraint à déménager fréquemment correspond à ce qu'il qualifie de nègre (« nigger »). Selon lui, le terme caractérise leur condition car ils pourraient changer leur destin, s'ils le souhaitaient. En chemin vers le Mexique, Langston raconte le dépit de son père : « As we passed through a dismal village in the cotton fields, my father peered from the window of our Pullman at a cluster of black peons on the main street, and said contemptuously : 'Look at the niggers' » (40–41). Il se montre impatient avec les pauvres, considérant que ces gens ont accepté docilement leur condition. Ce même sentiment de honte, de haine et de dégoût pousse James Hughes à conseiller son fils : « 'That's what I want you to do, Langston. Learn something you can make a living from anywhere in the world, in Europe or South America, and don't stay in the States, where you have to live like a nigger with niggers' »

(62). L'usage répétitif du terme « nigger » par le père de Langston Hughes renvoie dans chacun de ces différents énoncés à la situation de pauvreté et d'impuissance par rapport au destin des Noirs, comme conséquence de la ségrégation raciale en vigueur aux États-Unis.

Dans *SH*, le terme « nigger » exprime ce même sentiment de honte pour une partie de la communauté africaine américaine. La différence de classe devient plus sensible. À l'idée de la présence à Sag Harbor d'une catégorie de la population noire désignée comme « nigger », les privilégiés de la cité balnéaire répètent leur refus : « No, no, no » (31). La négation marque un renforcement de la différence de classe qui existe dans la communauté noire, apportée par les changements socio-économiques. Ces changements sociaux provoquent nécessairement des transformations dans l'approche politique et culturelle. D'où la question : avec la fiction de Whitehead et ses contemporains (Everett, Beatty, Ward et Johnson), assistons-nous à l'émergence d'un mouvement nouveau, presque avant-gardiste ? Par exemple, dans son essai, « The End of the Black Narrative » (2008), Charles Johnson a déclaré la fin du récit de victimisation. Il réclame une rupture avec les grands récits du passé pour mieux rendre compte de la diversité et pluralité des personnalités dans la communauté noire à l'ère du XXI<sup>e</sup> siècle : « My point is not that black Americans don't have social and cultural problems in 2008. We have several nagging problems, among them poor schools and far too many black men in prison and too few in college » (Johnson 4). En dépit de cette injustice sociale, il poursuit, clarifiant son propos :

But these are problems based more on the inequalities of class, and they appear in other groups as well. It simply is no longer the case that the essence of black American life is racial victimization and disenfranchisement, a curse and a condemnation, a destiny based on color in which the meaning of one's life is thinghood, created even before one is born. (*Ibid.*)

Johnson tient ce propos bien avant de proposer finalement un résumé de l'historicité des luttes raciales, accompagné d'une critique caustique sur son prolongement dans les années 2000 :

This is not something we can assume. The specific conflict of this narrative reached its dramatic climax in 1963 in Birmingham, Alabama, and at the breathtaking March on Washington; its resolution arrived in 1965, the year before I graduated from high school, with the Voting Rights Act. Everything since then has been a coda for almost half a century. We call this long-extended and still ongoing anticlimax the post-civil-rights period. (*Ibid.*)

Johnson explique partiellement le terme « coda » en donnant son synonyme : « anticlimax ». En d'autres termes, depuis la fin de la lutte pour les Droits Civiques en 1965, la société américaine vit entre nostalgie du moment révolutionnaire et illusion d'une société postraciale. Comme souvent, l'histoire rattrape ceux qui vont trop vite en déclarant la fin du combat contre le racisme. L'élection de Barack Obama a donné l'espoir dans les rapports interraciaux, mais les récents événements à Charleston ont étouffé l'enthousiasme de ceux qui souhaitent, comme le fait Johnson, mettre fin au récit monolithique de la victimisation, de la marginalisation et de la protestation<sup>147</sup>. Par ailleurs, en musique, une « coda » correspond à la période finale « ajoutée à un morceau en place d'une autre qui serait moins brillante. [C'est] une reprise finale pour terminer un menuet, une figure de contredanse, une polka »<sup>148</sup>.

À travers la musique, le goût signale une dimension sociale<sup>149</sup>. La classe moyenne supérieure développe une passion grandissante pour un certain type de production musicale tout en dédaignant une autre. En conséquence, des individus issus de la classe moyenne ou vivant dans la pauvreté, mais qui aspirent à accéder en haut de l'échelle sociale, épousent les mêmes goûts que la classe moyenne supérieure. Pour réussir dans leur entreprise, ils souhaitent au moins éviter que les gens les mettent dans la

---

<sup>147</sup> Ce double mouvement contradictoire fait de progrès et de régressions caractérise la condition des Africains Américains. Après l'abolition de l'esclavage, la réalité des nouveaux affranchis est comparée à une nouvelle forme d'asservissement, comme l'atteste le livre de Douglas A. Blackmon, *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II* (2008).

<sup>148</sup> Selon la définition du Littré. < <http://www.littre.org/definition/coda> >. Consulté le 03 septembre 2015.

<sup>149</sup> Voir Martin Guerpin, « Qui écoute quoi ? », in [lavedesidees.fr](http://lavedesidees.fr) (29 juin 2011). < <http://www.lavedesidees.fr/Qui-ecoute-quoi.html> >. Consulté le 03 septembre 2015. Cet article rend compte des *Actes de la recherche en sciences sociales* (2010) qui entreprend d'élargir les pistes ouvertes par Emmanuel Kant et Pierre Bourdieu sur la question de la dimension sociale du domaine musical. Guerpin cite les propos des deux directeurs de l'ouvrage, Wenceslas Lizé (Maître de Conférences en sociologie à l'Université de Poitiers) et Olivier Roueff (chargé de recherches au CNRS, laboratoire PRINTEMPS) : « Les recherches sur le goût n'échappent pas au clivage qui structure la sociologie de l'art et de la culture en dissociant les dispositifs d'enquête consacrés soit à la réception, soit la production des formes culturelles » (1). Voir Bourdieu, *La Distinction* (1979).

même catégorie que ceux qui, par manque de goût, apprécient la musique des masses. Dans *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, la mère du narrateur homodiégétique interdit à son fils de jouer le « ragtime », considérant cette musique comme l'expression de Satan. Chez Whitehead, dans *John Henry Days*, la mère du protagoniste, Mrs Sutter opère une hiérarchie entre la musique tradition et la musique populaire. Elle est membre d'un groupe de femmes noires bourgeoises, « The Sepia Ladies Club » (JHD, 269), qui se réunit périodiquement pour prendre le thé et se vanter de la réussite sociale de leurs familles respectives. Lors de ces rencontres, chez les Sutter, la mère demande à la fille de jouer de la musique traditionnelle pour ses invitées. Mrs Sutter paye un tuteur à sa fille Jennifer pour la préparer à ces genres de spectacle en public. Elle lui choisit le morceau « Shortenin' Bread » qu'elle doit apprendre à bien jouer. Un soir, elle rentre dans la chambre de sa fille et la surprend en train de jouer la ballade pour John Henry. Furieuse, Mrs Sutter fait part de tout son chagrin en entendant sa fille chanter la ballade : « [Jennifer] hears her mother yell, 'Do you think your father works ten hours a day walking up and down the neighborhood treating sick people so that he can come home and listen to his little girl play gutter music?' » (278). Elle caractérise ainsi cette chanson populaire des travailleurs noirs du Sud de musique de rue indigne du rang social de sa famille. Ensuite la mère établit un rapprochement entre la condition de vie des « nègres » et l'appréciation de ce type de musique :

'Staying up all night drinking and listening to music like this!' her mother screeched. 'Because they are good-for-nothing niggers who don't care about making a better lie for themselves. They want to stay up all night and carry on and pretend that just because they don't have to pick cotton they have no duties to attend to. We can't do anything about good-for-nothing niggers who don't want to take their place in America, but we can watch ourselves. This is Strivers Row. Do you know what striving means?' (279-280)

Selon le récit, la version de la chanson « Shortenin' Bread » que Mrs Sutter veut que sa fille joue est écrite par Jacques Wolfe (JHD, 280). Enfant, Wolfe (1896–1973) a quitté la Roumanie pour s'installer aux États-Unis avec ses parents. Il a collaboré avec Langston Hughes pour l'écriture de « Sad Song in De Air » (1934), et a également écrit la comédie musicale *Prodigal* (1931), une adaptation du roman *John Henry* de Roak Bradford,



interprété par Paul Robeson à qui il a dédié « De Glory Road » (1928)<sup>150</sup>. Nous fournissons ces éléments biographiques concernant Wolfe, qui est donc un immigré de l'Europe de l'Est, pour montrer que le compositeur témoignait une profonde considération pour la culture populaire africaine américaine. La condescendance qu'affiche Mrs Sutter vis-à-vis de la ballade pour John Henry devient incompréhensible si on la met en rapport avec l'adaptation en comédie musicale que l'auteur de « Shortenin' Bread » effectue à partir de la ballade pour John Henry.

Mrs Sutter critique la paresse et l'oisiveté des anciens esclaves qui refusent de travailler et ne produisent qu'une musique de caniveau (« gutter music »). Elle appelle ces Noirs, « good-for-nothing niggers ». Le terme « nigger » est ainsi associé à la pauvreté et à une attitude de dilettante. Cette critique suit la vision des conservateurs qui considèrent que les Noirs sont les seuls responsables de leur condition<sup>151</sup>. Vivant dans une société où la discrimination raciale existe, certains Noirs qui ont rencontré la fortune trouvent les moyens de se distinguer des autres qui croulent sous le poids de la misère. Le nègre (« nigger ») ne peut jamais donc être le Noir, membre de la classe moyenne supérieure. Dans *Sag Harbor*, prenant la période de « post-civil rights » comme contexte historique du récit, l'usage du terme « nigger » est lié à la musique de la contre-culture des jeunes Noirs des ghettos. Le mouvement hip-hop est né à la fin des années 1970 grâce à une innovation technique du disc-jockey, auteur de graffiti et danseur noir Kool Herc (né Clive Campbell). Cette nouvelle pratique musicale, née dans les rues et les parcs du Bronx, devient rapidement une culture que les jeunes adultes et adolescents adoptent jusque dans leur nouveau code vestimentaire. Le père de Ben qualifie l'adoption de cette contre-culture avec son mode vestimentaire de pratique voyou, digne d'un nègre. En effet, Ben décrit la haine qu'éprouve son père à l'égard de la culture de rue :

---

<sup>150</sup> < [http://library.syr.edu/digital/guides/w/wolfe\\_j.htm](http://library.syr.edu/digital/guides/w/wolfe_j.htm) >. Consulté le 03 septembre 2015.

<sup>151</sup> Debra J. Dickerson, *The End of Blackness: Returning the Souls of Black Folk to their Rightful Owners* (New York: Anchor Books, 2005). L'auteur écrit : « The future of black progress lies in the black community, in the black heart, and in the black mind that is unafraid to look itself in the mirror and is thereby able, finally, to love and respect itself » (282-283). À l'image de cette affirmation, l'ouvrage accorde globalement moins de place au passé esclavagiste et aux contraintes structurelles pour placer le Noir au banc des accusés. Voir en particulier son dernier chapitre, « Gone Native: The Uncle Tom Imperative » (248-258) dans lequel l'auteur défend l'idée selon laquelle le surnom « Uncle Tom » doit être considéré comme un compliment (250).

My father would've kicked me out of the house if I walked in with a gold chain around my neck. Not that it ever would've occurred to me to get a gold chain. 'Who does he think he is?' I can hear my father say. 'Where does he think he comes from, the street?' The Street in my father's mind was a vast, abstract plane of black pathology. He'd grown up poor, fighting his way home every day off Lenox Avenue, and any hint that he hadn't escaped, that all his suffering had been for naught, kindled his temper and his deep fear that aspiration was an illusion and the Street a labyrinth without exit, a mess of connecting alleys and avenues always leading back into itself. So no gold chains, no. (87)

Dans la supposition que fait Ben sur ce que pourrait être la réaction de son père, le terme « nigger » n'est pas proprement exprimé, mais nous en entendons l'écho. Il affirme ne pas adopter la mode des jeunes qui consiste à porter une chaîne autour du cou, néanmoins il a recours à une forme contractée de « would have » qui n'apparaît que dans ce passage et dans aucune autre partie du récit. Ben baigne dans la culture hip-hop parce que c'est la nouvelle tendance auprès des jeunes de sa génération. Nous relevons en effet un conflit générationnel qui s'ajoute à la question de classe sociale : la génération du père a travaillé dur pour quitter le ghetto en se payant une maison à Manhattan, tandis que la maison de son enfance à Lenox Avenue (nommée également Malcolm X Boulevard) à Harlem. Son histoire s'inscrit dans le rêve américain, car il grandit dans un quartier populaire où il nourrit l'ambition d'élever ses enfants dans un quartier résidentiel.

En outre, l'opposition du père à la culture hip-hop de ces jeunes de quartiers défavorisés est suscitée par une différence générationnelle. Mr Cooper ne formule pas sa critique en ces termes, mais nous pouvons imaginer que la génération de la lutte pour les Droits Civiques des Noirs suit un code de conduite différent de celui de leurs enfants, héritiers des fruits des combats politiques menés jusqu'au milieu des années 1960. En définitive, un monde sépare ces deux générations : ils n'ont pas la même conception de la réalité. Par exemple, la culture hip-hop s'exprime à travers le corps de son adepte et de son praticien. La contorsion du corps du danseur de « breakdance » est sans précédent, car il lui faut se coucher par terre pour tourner, rouler et déformer son corps au rythme de la mélodie. De la même manière, les colliers (chaînes en or) qui pourrait rappeler l'esclavage à la génération des parents constituent une nouvelle tendance vue

positivement pour cette génération de la culture hip-hop<sup>152</sup>. Ces chaînes sont de surcroît des bijoux (parfois en diamant) payés très cher par les rappeurs qui les portent pour montrer leur réussite sociale. William Henry Cosby Jr., l'acteur de la série *Cosby Show* à laquelle Ben fait allusion à plusieurs reprises, tient publiquement des propos insultants sur les rappeurs. Dans *Writing the Future of Black America: Literature of the Hip Hop Generation* (2009), Daniel Grassian cite et commente le discours que Bill Cosby a tenu lors du cinquantième anniversaire de commémoration en 2004 de la décision de la Cour suprême des États-Unis dans l'affaire *Brown contre Board of Education* :

'We cannot blame white people,' Cosby insisted. 'The lower economic people are not holding their end in this deal.' Repeatedly referring to poor African Americans as 'these people,' Cosby seemed to separate himself as well as his generational, economic, and educational class from other less-illustrious and/or less-successful African Americans. (1)

Dans la suite de son texte, Grassian révèle la vraie cible du discours de l'humoriste africain américain :

While never directly naming them, Cosby clearly targets the hip-hop generation in his speech by deploring their outward appearances, claiming in his speech of the NAACP, 'People putting their clothes on backwards. Isn't that a sign of something going on wrong?' Cosby continues to berate the hip-hop generation, whom he describes as 'people with their hat on backwards, pants down around the crack' and women who wear dresses 'all the way up to the crack' with 'all kinds of needles and things going through their body.' (*Ibid.*)

Comme le soulignent les propos de Cosby et l'explicitent les commentaires de Grassian, la culture hip-hop, dans le mode vestimentaire (que les codes sociaux rendent incompatibles avec la culture d'entreprise), le rituel de salutation et l'attitude généralement en défiance du modèle social.

---

<sup>152</sup> En 2012, Jeremy Scott a créé pour la marque Adidas une paire de baskets, avec la particularité de comporter une chaîne épaisse qui relie deux gros anneaux serrant le haut des chevilles de la chaussure, comme si pour imiter dans un esprit subversif les chaînes de l'esclave. Boyce Watkins a critiqué l'idée avant le lancement officiel de la série et Jesse Jackson a poussé la marque à renoncer à la commercialisation du produit. Voir Austin Considine, « When Sneakers and Race Collide », in *The New York Times* (June 20, 2012). < [http://www.nytimes.com/2012/06/21/fashion/adidas-cancels-release-of-shackle-sneakers.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2012/06/21/fashion/adidas-cancels-release-of-shackle-sneakers.html?_r=1) >. Consulté le 04 septembre 2015.

*Sag Harbor* met en scène cette perception négative du mouvement en retraçant l'histoire de la culture hip-hop depuis sa naissance dans les ghettos newyorkais en passant par l'enthousiasme des jeunes adolescents qui se rebellent contre l'éducation imposée par leurs parents pour finalement aboutir aux pratiques de la violence au sein des gangs avant de donner des indications sur la transformation du message des rappeurs en culture universelle phagocytée par le monde des affaires. Dans un entretien, « Who are We Now: A Conversation With Colson Whitehead », le romancier explique le projet d'écriture du roman qui résume ces différentes phases du mouvement hip-hop, surtout concernant la musique rap :

I knew it was going to be the summer, and early on I decided on the summer of 1985. I wanted to write about Slick Rick and Doug E. Fresh and 'La Di Da Di' and 'The Show,' this very monumental single that came out in the history of hip hop. It spoke to a time when hip hop was changing from a very juvenile form into a more mature one. So you had these corny singles and bands like U.T.F.O. (Untouchable Force Organization) and Whodini, and then eventually N.W.A. and gangster rap. (in Chamberlin 2009)

Ce passage décrit combien la genèse et l'évolution de la culture hip-hop sont importantes dans le récit de l'adolescence de Benji Cooper. Nous notons également une forme d'anachronisme : la date indiquée (1985) ne correspond pas à une barrière temporelle infranchissable, car les pionniers du genre « gangsta rap », le groupe « N.W.A. (Niggaz wit Attitude) », ont débuté leur carrière à Compton, Californie en 1986<sup>153</sup>. Dans l'analyse qui va suivre, nous mettrons en évidence comment ces groupes de rap et ces noms de rappeurs sont intégrés dans l'histoire du narrateur homodiégétique. Quel effet aura la culture hip-hop sur la formation de l'identité raciale de jeunes adolescents Noirs de Sag Harbor ?

---

<sup>153</sup> < <http://www.nwaworld.com/biography.php> >. Consulté le 05 septembre 2015.

## **Chapitre 6 : La génération hip-hop**

## Une musique de protestation

L'ensemble de la production artistique d'une société offre un aperçu sur la créativité, la tendance et la vie culturelle de ses membres. Les films et la littérature, par exemple, proposent une représentation proche ou décalée de l'imaginaire collectif d'une société donnée. L'expérience des groupes ou des organisations que capture la fiction (films et roman) trouvent parfois une résonance dans la musique, un élément très important de la culture populaire. *Sag Harbor* fait constamment allusion aux groupes de rap et à cette musique de jeune que ces adolescents aiment écouter. En 1985, pour la génération de Ben, la musique hip-hop fait partie de l'ère du temps. Pour décrire l'omniprésence de la musique rap dans leur vie, Ben explique qu'il n'a même pas besoin de l'acheter ; elle est partout : « I didn't buy rap – I heard it all the time, Reggie and Elena had all the good stuff, so there was no reason to spend my allowance on it. Rap was natural resource, might as well pay for sunlight or the very breeze or an early-morning car alarm going off » (63). Le jugement du goût musical du narrateur dépend en partie du répertoire que possèdent son frère (Reggie) et sa sœur (Elena). Ben considère que ce répertoire contient tous les albums à la mode (« all the good stuff »). Il convient cependant de comprendre le sens de son appréciation des albums rap de ses aînés, puisqu'il se limite à cette collection qui n'est en aucune manière exhaustive. L'habitude forme le goût et oriente le jugement. Par ailleurs, dans ce passage, nous remarquons également que Ben compare la musique rap à l'air que l'on respire ou au soleil dans le ciel. En d'autres termes, la musique hip-hop fait naturellement partie de son environnement, nul besoin de faire un effort financier pour l'acquérir. Le fait de rendre la musique aussi naturelle que l'air ou le soleil traduit une idée de proximité ou de familiarité au point de supprimer le rapport entre artiste/producteur et admirateur/consommateur. La musique hip-hop représente pour la génération de jeunes

Noirs des années 1980 ce que représentaient le blues (Baker Jr. 1987)<sup>154</sup>, le ragtime (Johnson 1912) et le jazz (Morrison 1992)<sup>155</sup> des générations précédentes.

La musique occupe une place prépondérante dans la culture africaine américaine. En particulier, même si la culture dominante américaine a reçu beaucoup de contributions venant de la communauté noire, c'est dans le domaine de la musique que cette contribution est plus remarquable encore. L'essai provocateur d'un auteur phare du « Black Arts Movement » LeRoi Jones (Amiri Baraka), « The Myth of a 'Negro Literature' » (1966), atteste que la musique africaine américaine est le support par excellence du génie noir et de sa sensibilité artistique : « Only in music, and most notably in blues, jazz, and spirituals, i.e, 'Negro Music,' has there been a significantly profound contribution by American Negroes » (in Mitchell 1994, 165). Dans le texte, selon l'avis de Baraka, la littérature africaine américaine, mis à part la création de quelques auteurs, constitue une production médiocre. Pour justifier sa critique, l'auteur marquera une distinction entre une création artistique qui vise à satisfaire un public (majoritairement blanc) et une liberté de création musicale garantie par une fidélité à l'identité noire, transcendant la notion de classe sociale :

Negro music alone, because it drew its strengths and beauties out of the depth of the black man's soul, and because to a large extent its traditions could be carried on by the lowest classes of Negroes, has been able to survive the constant and willful dilutions of the black middle class. Blues and jazz have been the only consistent exhibitors of 'Negritude' in formal American culture simply because the bearers of its tradition maintained their essential identities as Negroes; in no other art (and I will persist in calling Negro music, Art) has this been possible. (*Ibid.*)

Nous ne partageons pas le dogmatisme de Baraka ni son excès de langage en jugeant inexistante une production littéraire africaine américaine. Comme dans chaque tradition, il y a des auteurs pertinents et talentueux à côtés d'autres moins doués dans la création artistique. La portée essentialiste de ses remarques sur la particularité de la musique noire est motivée par la position idéologique de l'auteur. Le militantisme de Baraka pour le

---

<sup>154</sup> Nous pensons à cet ouvrage de Baker pour souligner l'imbrication entre la musique et la littérature africaine américaine que Baraka ne mentionne pas.

<sup>155</sup> Comme le titre, *Jazz*, le connote, la musique jazz joue un rôle essentiel dans le roman : le récit est situé dans le contexte historique et culturel des années 1920 où la musique jazz se développait dans le New Orleans et à New York (Harlem).

nationalisme noir à partir du milieu des années 1960 avait besoin d'un engagement politique en littérature pour aller de pair avec le mouvement du « Black Panthers Party ».

Nous retenons de ce souffle de nationalisme au sein de la communauté africaine américaine un élan révolutionnaire et un discours rebelle qui commence à prendre forme à la fin des années 1960. À juste titre, au début des années 1970, chez les jeunes Noirs de la classe sociale défavorisée, un vent de rébellion souffle une nouvelle forme de musique nommée « hip-hop ». Dans « Black Nationalism and Rap Music » (1996), Errol A. Henderson raconte le commencement de la musique hip-hop dans le contexte politique du nationalisme noir :

Hip-hop, or rap music, began in the early 1970s. The first synthesis of self-conscious poetry and music can be traced, most directly, to the Black nationalist Last Poets. Their albums *The Last Poets*, *Chastisement*, *This is Madness*, and others have become classics in the African American community. When one member who separated from the group, with the stage name 'Lightning Rod,' used a musical score provided by Kool & The Gang as a backdrop to his lyrical narrative of a day in the life of two hustlers, he had no idea he was laying the basis for an entirely new musical genre. This album, *Hustler's Convention*, was a mainstay in the album collection of a South Bronx DJ named Kool Herc. Almost to a person, it is agreed that hip-hop began with Kool Herc. Herc credited Lightning Rod and James Brown with the foundation for hip-hop. (310)

Selon Henderson, l'inventeur de la musique hip-hop fut DJ Kool Herc. De son vrai nom Clive Campbell est né en 1955 à Kingston. Enfant, Il a quitté la Jamaïque avec ses parents pour s'installer dans le Bronx, à New York<sup>156</sup>. En tant que disc-jockey, Kool Herc a été le premier à avoir joué une compilation de plusieurs artistes sans interruption et sans les paroles. Au lieu de laisser jouer toute la chanson d'un artiste, il coupe les paroles et choisit la partie de la musique qui l'intéresse ; Herc a appelé le résultat de cette nouvelle technique : « The Merry Go Round ». Le public sur la piste de danse n'avait jamais entendu une telle compilation et le rythme leur a plu. Il a commencé avec une section de « Clap your hand, Stamp your Feet » de James Brown puis avec Bam, puis il a poursuivi avec la musique instrumentale d'une chanson d'Africa Bambaataa<sup>157</sup>. Cette nouvelle

---

<sup>156</sup> < <http://www.oldschoolhiphop.com/artists/deejays/kooldjherc.htm> >. Consulté le 19 août 2015.

<sup>157</sup> *Ibid.* Dans une vidéo publiée sur le site, Kool Herc lui-même raconte cette première expérience de la performance « The Merry Go round ».



technique de compilation que réalisa Kool Herc marqua la naissance de la musique hip-hop.

*Sag Harbor* présente l'expérience d'une génération de jeunes adolescents profondément influencée par la culture hip-hop. La naissance de la musique hip-hop montre bien la réappropriation par DJ Kool Herc de la création des autres musiciens pour composer un son original. L'originalité de cet air musical consiste en une reproduction d'une musique déjà composée par d'autres artistes ; leur compilation et interprétation produisent un son nouveau, jamais joué de cette manière-là auparavant. Pendant l'une de leurs excursions en voiture, le groupe d'amis (Ben, Randy, Clive et Marcus) augmentent le son de la radio pour laisser entendre de loin la musique d'Africa Bambaataa et de son groupe « Soulsonic Force » qu'ils aimaient écouter. Ben a somnolé durant le trajet, et il se réveille avec ce bruit fort de la chanson afrofuturiste « Planet Rock » : « I woke up, disoriented, to the sound of an alien spaceship landing. Africa Bambaataa and Soulsonic Force's 'Planet Rock' clanged out of Clive's radio » (60). Le réveil de Ben coïncide avec le début de la conversation autour de la popularité de cette chanson auprès des jeunes dès sa sortie. Selon Randy, lors des soirées de fraternité, ils jouent souvent ce morceau : « 'I haven't heard this in a while, we used to open up parties at my fraternity house with this' » (*Ibid.*). La solidarité de groupe que renforce la notion de « fraternity house » évoque la question des gangs au début du mouvement hip-hop et des phénomènes de violences qui en découlent (voir plus loin). Cette référence prend réellement forme quand Ben fait la remarque suivante : « 'You know they bit that off Kraftwerk' » (61). Surpris d'entendre parler de musiciens noirs influencés par des Blancs, Marcus s'étonne : « 'Bit what off who?' ». Ben précise : « 'That part right there.' I hammed along. 'Kraftwerk is this German band that pretended to be robots. They have this song' 'Trans-Europe Express,' 'that has that 'Da Dah Da' part' ». Furieux, Marcus réplique : « 'Africa Bambaataa didn't steal anything. This is their song,' » (*Ibid.*). Ben maintient son point de vue en soulignant l'influence du groupe allemand et Marcus persiste à affirmer l'originalité du groupe « Africa Bambaataa & Soulsonic Force ».

Historiquement, le groupe Kraftwerk a été créé en 1970 à Düsseldorf, en Allemagne par Ralf Hütter et Florian Schneider, rejoints plus tard par deux autres amis

musiciens. L'album de musique auquel Ben fait référence, « Trans-Europe Express » est sorti en 1977, comme le narrateur l'affirme :

'No,' I said, 'Trans-Europe Express' 'came out in the late '70s, I'm tellin' you. Elena had the eight-track.' Reggie and I inherited her old stereo when she went all high-tech and futuristic with cassettes, which was great, except that somehow we only ended up with two-track tapes: *Trans-Europe Express* by Kraftwerk, and *The Best of the Commodores*. It was a grueling couple of months, listening to those two albums over and over – so I knew I was right. (61)

Dans ce passage, le narrateur déclare n'hériter de sa grande sœur que deux albums qu'il a dû donc écouter en boucle (une manière de renforcer son argument). Ironiquement, les deux albums sont celle de la musique électronique du groupe blanc « Kraftwerk » et l'album du groupe « The Commodores », composé de six musiciens noirs, dont le chanteur funk et R&B Lionel Richie (1949–). Ben adopte une perspective historique par rapport à la question de la musique et l'originalité de la création artistique du groupe « Africa Bambaataa & Soulsonic Force ». Ce groupe, qui incarne l'identité noire, a été fondé par le disc-joker et rappeur Africa Bambaataa. De son vrai nom Kevin Donovan, le disc-jockey est né en 1957 dans le Bronx, New York. Il a choisi le nom de scène Africa Bambaataa après avoir regardé le combat épique mené par un chef de tribu contre l'offensive d'un contingent britannique dans le film *Zulu* (1964)<sup>158</sup>. Également, au collège, Donovan avait gagné le prix du meilleur essai, et pour récompense, un voyage en Afrique lui a été offert. De retour aux États-Unis, Donovan est devenu Bambaataa (Bam pour ses amis) et il a formé le groupe « Africa Bambaataa & Soulsonic Force » dans les années 1970. Le groupe a publié la chanson « Planet Rock » en 1982. Ces deux dates de publication, « Trans-Europe Express » en 1977 et « Planet Rock » en 1982, donnent raison à Ben qui estime que le groupe allemand Kraftwerk a influencé le groupe noir Africa Bambaataa et le Soulsonic Force. Jude Rogers confirme ce rapport d'influence entre ces deux groupes :

---

<sup>158</sup> Steve Knopper, « Africa Bambaataa: Crate-digger, collector, creator » in *Chicago Tribune* (May 5, 2011). < [http://articles.chicagotribune.com/2011-05-05/entertainment/ct-ott-0506-afrika-bambaataa-20110505\\_1\\_afrika-bambaataa-hip-hop-perfect-beat](http://articles.chicagotribune.com/2011-05-05/entertainment/ct-ott-0506-afrika-bambaataa-20110505_1_afrika-bambaataa-hip-hop-perfect-beat) >. Consulté le 20 août 2015.

African American DJs also found an odd kinship with the Germans. Keen to find a new musical language, they were familiar with the urban sounds Kraftwerk were using; 1978's *The Robots* became particularly influential on the dancefloor, and in the burgeoning B-Boy and breakdancing scenes. Afrika Bambaataa fused the melody of *Trans-Europe Express* and the rhythm of 1981's *Numbers* to create *Planet Rock*, one of hip-hop's pioneering tracks.

Un regard rapide sur les dates de publication des deux albums suffit pour se rendre compte que la chanson « *Trans-Europe Express* » précède la « *Planet Rock* ».

Malgré tout, l'enjeu pour les deux interlocuteurs dépasse largement la simple constatation de la date de publication. Leur conversation révèle une tension raciale latente : un artiste blanc qui inspire un artiste noir, Marcus ne veut pas l'entendre. Il s'étonne d'ailleurs de la naïveté de Ben qui avance cette hypothèse. Le portrait de Marcus révèle un personnage particulièrement marqué par la différence raciale. En effet, Ben raconte que Marcus a porté plusieurs surnoms dans un intervalle de temps relativement court. À cause d'un problème de peau dû au coup de soleil, ses amis ont commencé à le surnommer Arthur Ashe : « We used to call Marcus 'Arthur Ashe.' Two summers ago, Marcus had suffered a dry patch – actually multiple dry patches, on his elbows, knees, in the webbing between his finger and toes » (43). Ce passage décrit Marcus comme un personnage métis pour qui la couleur de peau nécessite l'usage de crème de protection pour éviter les coups de soleil. Le surnom Arthur Ashe (1943–1993), premier africain américain vainqueur de cinq tournois internationaux de tennis<sup>159</sup>. À partir de 1988, à cause de l'infection du virus du Sida, la peau d'Arthur Ashe a commencé à manifester des signes de changements de couleur<sup>160</sup>, d'où la comparaison avec Marcus qui est affecté par les taches sur son corps :

Obviously the nickname affected him deeply. Perhaps the sight of a tennis racket mortifying him, all those long months of the school year, or a chance encounter with someone dressed in crisp white clothing curdling his mood. All I know is that the next summer Marcus returned so

---

<sup>159</sup> Voir < <http://www.arthurashe.org/career-history.html> >. Consulté le 26 août 2015.

<sup>160</sup> Le 06 février 1993, lors de sa dernière communication publique, Ashe a tenu un entretien filmé (intitulé *Staright Talk and Honest Answers about AIDS*) dans lequel il soutient le combat pour le respect des droits des maladies du VIH Sida et tente de sensibiliser l'opinion publique de ne pas ostraciser ces malades ou les exclure de la société par crainte de contamination. Ashe a été également un fervent militant luttant contre l'apartheid en Afrique du Sud et le racisme aux États-Unis.  
C.f. < <https://www.youtube.com/watch?v=AGnwxLVyTxA> >. Consulté le 26 août 2015.

profoundly moisterized that there was nary a flake of ash to be seen on his skin. In fact his skin was so lubed up that he glistened mightily whenever the sun hit his flesh, and even when it didn't. He had become, sadly, a Jheri Curl. (44)

La couleur de peau de Marcus pendant l'été où il portait le surnom Arthur Ashe est traduite dans ce passage par le terme « cendre », un jeu de mot sur le nom Ashe. La couleur de la cendre n'est ni blanche ni noire. La motivation de ce surnom retient uniquement la similarité de la détérioration épidermique. Cependant, Arthur Ashe représente, historiquement, le Noir américain qui a repoussé au loin la barrière raciale : en gagnant des compétitions nationales et internationales de tennis, un sport réservé aux Blancs, Ashe a ainsi perpétué l'héritage de Jackie Robinson (1919–1972), le premier Noir bénéficiant d'une bourse universitaire pour jouer au baseball. Contrairement à l'engagement politique modéré d'Arthur Ashe, Marcus défend l'authenticité de la culture noire et rejette le mode de vie des Blancs. Il s'identifie entièrement et exclusivement à la culture africaine américaine, d'où son nouveau surnom Jheri Curl, une coiffure « Afro » à la mode dans la communauté africaine américaine pendant les années 1980. Le tout nouveau surnom de Marcus, « instigateur » (« Activator » [SH, 44]), signifie qu'il joue le rôle d'agitateur. Il opte pour une idéologie radicale et pousse ses camarades à reconsidérer la question raciale.

Marcus reproche à Ben sa passion pour la « culture blanche » et le prévient du risque qu'il prend en considérant que Bambaataa et la Zulu Nation ont copié sur les allemands « Kraftwerk ». Il estime que dans d'autres lieux de la ville, Ben serait mort pour avoir osé supposer ou tenir une opinion pareille : « 'You're lucky the Zulu Nation ain't around, they'd scalp your shit, bury you up to your neck in the sand, and let the tide roll in. They ain't playing, son' » (62). La violence que Marcus évoque dans sa remarque rappelle les premières années de carrière de Bambaataa où le mouvement hip-hop était fortement lié à la vie de gang. Il était membre d'un gang, « The Black Spades » et participait aux actes de violence pour résister contre l'attaque des autres gangs ennemis ou pour étendre l'influence de son gang sur de nouveaux territoires<sup>161</sup>. En 1975, à la mort de son ami et membre du gang So Ski suite à une guerre entre gangs, Bambaataa a décidé

---

<sup>161</sup> Simon and Schuster, « Africa Bambaataa: Biography », in Rollingstone.com.  
< <http://www.rollingstone.com/music/artists/afrika-bambaataa/biography> >. Consulté le 20 août 2015.

de quitter la vie de gangster et de fonder la « Zulu Nation » pour lutter contre la violence dans les quartiers et la discrimination des Noirs, en initiant pour la première fois les compétitions de danse nommées « breakdance battle » (Fontaine 1984)<sup>162</sup>. Cependant, en professant ces menaces, Marcus ignore un aspect essentiel de la musique hip-hop : au début du mouvement, l'originalité est de créer une musique à partir de la musique des autres. Comme dans les romans d'apprentissage, le narrateur raconte qu'il ne saisit cette particularité de la musique rap que quelques années plus tard : « I didn't understand back then why Marcus was hassling me, but I get it now. A couple of years later, if someone said 'I stole that off an old Lou Donaldson record,' and the sample kicked it, you got respect for your expertise and keen ear » (61). Que l'influence provienne d'un jazz man africain américain, Lou Donaldson (1926–), ou d'un musicien électro blanc, l'importance c'est de s'approprier de la musique et de la transformer en quelque chose de différent.

La musique hip-hop construit une culture à la marge de la réglementation des droits d'auteur en vigueur dans la société. Le plagiat ou la piraterie est un crime puni par la loi. Cependant, le mouvement hip-hop occupe un monde à part, avec une culture faite de multiples facettes. Il faut distinguer entre le rap et le hip-hop : la musique rap nécessite un « MC », c'est-à-dire un leader vocal qui chante les paroles de la chanson, et la musique hip-hop englobe le rappeur (« MC ») et le « scratch » performé par le disc-jockey (DJ)<sup>163</sup>. La culture hip-hop intègre également le graffiti, le style vestimentaire et le mode de vie (« thug life »). En un mot, la culture Hip-Hop constitue une philosophie de vie. Généralement, surtout dans la méthode de DJ Kool Herc, les Cds (compact discs) qu'ils utilisaient étaient des originaux qui contenaient des chansons avec la voix de l'artiste. Dans « Hybridity, the Rap Race and Pedagogy for the 1990s », Houston A. Baker, Jr. décrit la technique hybride de recomposition du DJ et du rappeur :

Why listen – the early DJs asked – to an entire commercial disc if the disc contained only twenty (or two) seconds of worthwhile sound? Why not *work* that sound by having two copies of the same disc on separate turntables, moving the sound on the two tables in DJ-orchestrated patterns, creating thereby a worthwhile sound? The result was an indefinitely extendable, varied, reflexively

---

<sup>162</sup> Le film documentaire montre des interviews de Kool Herc et de Bambaataa.

<sup>163</sup> Après la formation du groupe « Zulu Nation », Bambaataa était le leader vocal et Jazzy Jay le disc-jockey.

signifying hip hop sonics – indeed, a deft sounding of postmodernism. (in Natoli and Hutcheon 1993, 541)

Baker développe son argument, il définit le postmodernisme comme une production hybride et parodique, c'est-à-dire qu'elle s'inspire d'autres créations d'autres artistes mais en y apportant des modifications considérablement originales : « The techniques of rap were simply ones of selective extension and modification » (542), l'auteur précise encore : « By *postmodern* I mean the nonauthoritative collaging or archiving of sound and styles that bespeaks a deconstructive hybridity. Linearity and progress yield to a dizzying synchronicity » (542). La nouvelle technique, inventée par le DJ Kool Herc et pratiquée par Africa Bambaataa est en parfait accord avec la technique postmoderne qui se base sur la réécriture et recomposition parodique. En faisant le « scratch »<sup>164</sup> ou le « grattage », le CD original s'efface et présente des éraflures qui empêchent de jouer la chanson originale tout en permettant la nouvelle création de son du DJ. Ben comprend ceci après plusieurs années d'observation de la pratique des disc-jokers et des rappers. Tout ce qui compte, c'est le style qui émerge de cette pratique. Ben appelle ce procédé de création artistique le « sampling » :

Funk, free jazz, disco, cartoons, German synthesizer music – it didn't matter where it came from, the art was in converting it to new use. Manipulating what you had at your disposal for your own purposes, jerry-rigging your new creation. But before sampling became an art form with a philosophy, biting off somebody was a major crime, thuggery on an atrocious scale. Your style, your vibe, was all you had. It was toiled on, worried over, your last tweak presented to the world each day for approval. Pull your pockets out so that they hung out of your pants in a classic broke-ass pose, and you still had your style. If someone was stealing your style, they were stealing your soul. (61)

Ce passage oppose les deux systèmes de loi avant et après ou à l'intérieur et à l'extérieur de l'avènement de la culture hip-hop : d'un côté, le plagiat est considéré comme un vol de l'âme d'un autre artiste et de l'autre, cet acte devient une partie intégrante du

---

<sup>164</sup> « Discotechnology was hybridized through the human hand and ear – the DJ turned wildman at the turntable. The conversation produced a rap DJ who became a postmodern, ritual priest of sound rather than a passive spectator in an isolated DJ booth making robots turn » (Baker 541).

processus de création tant que le produit final donne à entendre une sonorité nouvelle, révélant le style de l'artiste qui se réapproprie une partie du travail d'un autre. Dans son apprentissage de la culture hip-hop, Ben découvre le mélange, l'imbrication de genres et de voix dans la création musicale du Hip-Hop. Cette compréhension va dans le sens que se pratique en réalité le « scratching » ou le « sampling » qui sont en vérité deux techniques différentes. Baker explique comment se pratique cette technique :

Rap technology includes 'scratching': rapidly moving the 'wheels of steel' (i.e., turntables) back and forth with the disc cued, creating a deconstructed sound. There is 'sampling': taking a portion (phrase, riff, percussive vamp, etc.) of a known or unknown record (or a video game squawk, a touch-tone telephone medley, verbal tag from Malcolm X or Martin Luther King) and combining it in the overall mix. (The 'sample' was called a 'cut' in the earliest days.) There's also 'punch phrasing': to erupt into the sound of turntable 1 with a percussive sample from turntable 2 by def cuing.' (542).

Précisons : Baker se réfère à ces pratiques sous le terme générique « rap », mais il est plus approprié de dire hip-hop, car le DJ ne fait pas du rap. Le terme renvoie uniquement à la pratique vocale de la culture hip-hop qui englobe la musique que créent le DJ, la performance de danse dite « B-Boy/B-Girl » et l'écriture de graffiti, etc. Après lecture de ces explications, nous comprenons mieux quand Ben caractérise de « sampling » le rapport entre Kraftwerk et Africa Bambaataa. La voix de Malcom X ou Martin Luther King donnée comme exemple correspondrait à la partie de la musique de Kraftwerk intégrée par Africa Bambaataa et le Soulsonic Force. Cependant, pendant l'été 1985, quand Ben et Marcus tenaient ce débat sur la paternité et l'originalité, les jeunes adolescents étaient de purs consommateurs ; ils ignoraient tout du processus de fabrication du produit. Cette dimension postmoderne de la culture hip-hop leur échappait.

Devenu adulte et ayant développé sa connaissance de la culture hip-hop, Ben perçoit enfin que leur discussion dépasse le cadre de la musique et se situe en réalité au niveau de l'authenticité et de l'identité raciale. Sans le dire explicitement, Marcus lui reproche d'écouter la musique de Blancs. Sans le savoir, Ben affiche sa passion pour la musique « blanche » et la musique « noire ». Le narrateur ne perçoit cette complexité

qu'une fois qu'il est devenu mature et avisé des questions politiques attachées à la différence raciale. Ben le remarque en effet :

But I didn't say this to Marcus, I didn't know it myself. I just knew it was okay to like both Africa Bambaataa and Kraftwerk, and I liked what Africa did with Kraftwerk. Across the ocean right there, the Germans banged out tunes on state-of-the-art synthesizers. Soulsonic Force, they had reverb up so high it sounded like they were playing that 'Trans-Europe Express' melody on some floor-model Casio job from Radio Shack, the dying C batteries croaking out through broken speakers. [...] They dismantled this piece of white culture and produced this freakish and sustaining thing, reconfiguring the chilly original into a communal artifact. (62)

Une fuite en avant s'opère ainsi dans le récit pour permettre au narrateur de puiser dans son expérience ultérieure une connaissance de la culture populaire acquise au fil des années dans le but d'expliquer la divergence d'opinion entre lui et son ami à partir de sa compréhension des différentes idéologies qui entourent la catégorie de la race. Ben adopte la position des défenseurs du métissage culturel (« cultural mulatto » [Trey Ellis]), tandis que Marcus a un penchant pour la vision afrocentriste (« Nommo or oratory » [Molefi Asante]). Dans un premier temps, au-delà de la pratique musicale, le syncrétisme prône une interdépendance entre différentes cultures, religions ou philosophie. George Schuyler, par exemple, dans « Negro Art Hokum », réfute clairement la notion d'identité raciale<sup>165</sup>. L'auteur soutient l'idée d'une culture et identité régionales ou de classe sociale au détriment de la catégorie raciale. Il citera de célèbres artistes et hommes de lettres africains américains et l'influence européenne dont ils ont bénéficié : l'éminent W. E. B. Du Bois (éduqué à Harvard et dans des universités allemandes), le sculpteur Meta Warwick Fuller (disciple de Rodin), le peintre Henry Ossawa Tanner (doyen des peintres américains à Paris, décoré de la légion d'honneur par l'État français [662]). Dans *Mumbo Jumbo* (1972), Ishmael Reed souligne l'éclectisme de la culture américaine, allant à

---

<sup>165</sup> « True, from dark-skinned sources have come those slave songs based on Protestant hymns and Biblical texts known as the spirituals, work songs and secular songs of sorrow and tough luck known as the blues, that outgrowth of ragtime known as jazz (in the development of which whites have assisted), and the Charleston, an eccentric dance invented by the gamins around the public market-place in Charleston, S. C. No one can or does deny this. But these are contributions of a caste in a certain section of the country. They are foreign to Northern Negroes, West Indian Negroes, and African Negroes. They are no more characteristic of the Negro race than the music and dancing of the Appalachian highlanders or the Dalmatian peasantry are expressive or characteristic of the Caucasian race » (Schuyler 662).



l'encontre de l'authenticité de l'identité raciale. Nous relevons une forme de syncrétisme chez les protagonistes PaPa LaBas, Black Herman et Abdul : le premier est présenté comme un « Hoo Doo psychiatrist », le second « le miracle de son époque » et le dernier un « islamiste africain américain » (37). Abdul définit l'identité américaine éclectique : « This country is eclectic. The architecture the people the music the writing. The thing that works here will have a little bit of jive talk and a little bit of North Africa, a fez-wearing mulatto in pinstriped suit » (38). En outre, l'essai de Trey Ellis, « The New Black Aesthetic » (1989) signale l'apport de la culture blanche et de la culture noire dans le bricolage identitaire des jeunes Noirs de sa génération et de sa classe sociale en avouant sa passion pour le chanteur blanc Jim Morrison (1943–1971) aussi grande que son désir de s'identifier à l'écriture de Toni Morrison.

Dans un second temps, nous pouvons opposer cette vision que rappelle caricaturalement l'opinion de Ben à celle d'autres auteurs qui prêchent pour l'authenticité de la culture noire (que représenterait Marcus). Dans son essai, « The Challenge of Rap », Maulana Karenga met en évidence l'essentialisme de l'expression noire dans la musique rap :

Although rap emerges in the 70's, it is in the 80's that it becomes a wide-spread definitive statement of new Black music. Ronald Stephens (1991) is correct, however, to put the origins of rap back even further within the context of Black musical history as well as the African cultural tradition of Nommo or oratory (Asante, 1987:59ff; Smitherman, 1973). The form clearly evolves in the tradition of oratorical modes such as 'signifying' and 'playing the dozens' as well as 'rapping' in both the sense of political discourse and romantic 'programming,' in a word, the sense of skilled word use to achieve given ends'. (Karenga 1993, 412)

Cette perspective de rechercher les origines du rap dans la tradition orale africaine met l'accent sur la pratique culturelle intrinsèquement propre à la communauté noire, excluant toute influence blanche. La différence raciale implique dans ce sens une distinction identitaire qui sépare les deux races. L'authenticité de la culture noire américaine maintient le cordon ombilical avec l'Afrique, terre des ancêtres des descendants d'esclaves déportés en Amérique. L'art oratoire du Noir tel que le « signifying » ou le rap donne lieu à des joutes verbales au cours de laquelle les participants utilisent le langage comme arme de combat. Selon la vision afrocentriste, le Noir est par essence le contraire

du Blanc. Cette idée fait écho à l'essai de Zora Neale Hurston, « Characteristics of Negro Expression » (1934) qui présente le « parler noir » en terme d'action, contrairement au langage des Blancs : « [The Negro's] very words are action words. His interpretation of the English language is in terms of pictures » (in Mitchell 1994, 79). Hurston déduit de cette différence entre Blanc et Noir : « So we can say the white man thinks in a written language and the Negro thinks in hieroglyphics » (80). C'est précisément cette manière particulière d'utiliser le langage pour exprimer un message codé dont le destinataire est généralement capable d'interpréter : entre amis, le « signifying » est une pratique dans laquelle le message implicite que les rappers transmettent dans leurs chansons est compris et décodé par le consommateur actif qui partage les mêmes codes sociaux.

À l'image de la pratique du « signifying », dans la musique rap, la joute verbale dans les paroles a remplacé la violence physique. Le discours véhicule un excès de langage agressif et insultant que les actions de l'énonciateur ne mettront pas forcément en pratique. Au lieu de recourir au règlement de compte par les armes, les gangs de quartiers ou groupes rivaux, les albums de rap et les compétitions de danse « breakdance battle » suffisent pour dénouer les conflits et apaiser les tensions. Dans *Sag Harbor*, la suite et fin de la conversation entre Ben et son ami Marcus illustrent ce changement d'attitude vis-à-vis de la violence et de l'usage du langage comme arme de substitution. Marcus raconte en effet à Ben ce qu'il risquait si un membre de la « Zulu Nation » était présent quand il faisait allusion à l'influence de « Kraftwerk ». Marcus relate l'histoire d'un jeune habitant de Brooklyn, qui, passionné par la musique hip-hop du groupe les « Blahzay Blahzay » (1985–2000), vantait le talent de ces rappers de son quartier, en insultant les autres groupes : « [Marcus] shook his head. 'I was at this party one time and this sucker from Bed-Stuy Blahzey-Blah, Bed-Stuy blahzey-blah' and these dudes from the Zulu Nation came up and wailed on him. My boy was like blubbering with blood and saliva and shit running down his face. You better watch what you say' » (SH, 62). Le Bedford-Stuyvesant (ou Bed-Stuy, comme l'écrit le texte) se trouve à Brooklyn d'où vient ce jeune homme admirateur des Blahzay-Blah. Le membre du clan « Zulu Nation » a répondu à ses propos insultants par d'autres propos plus agressifs (on peut imaginer, vu sa réaction de stupéfaction), sans recourir à la violence physique. Les termes de « sang » et « salives » pourraient renvoyer au simulacre de violence. Ben répond à cet exemple de

danger cité par Marcus en essayant de justifier la portée de sa remarque : « ‘I was just trying to share some information’ ». Son interlocuteur dirige la joute oratoire vers l’innocence de Ben : « ‘Yeah, right, I forgot you like that white music, you fuckin’ Siouxsie and the Banshees—listenin’ motherfucker.’ He scratched his chest and thought for a moment. ‘With your monkey ass’ » (*Ibid.*). Marcus accuse Ben de préférer la musique « blanche » à la musique noire, car le groupe de rock « Siouxsie and the Banshees » est formé par des musiciens anglais en 1981, avec comme leader vocal Siouxsie Sioux, née Susan Janet Ballion (1957). Aux États-Unis, les Blancs négrophiles sont désignés par l’expression péjorative « Nigger lovers », donc dans ce passage, Marcus prend le contre-pied de ce juron pour dire que Ben est un « White lover ». Dans le cadre d’une joute oratoire, les expressions « motherfucker » et « monkey ass » visent à embarrasser, ridiculiser et humilier Ben au point qu’il baissera la garde et s’avouera vaincu.

Ben semble reconnaître l’ascendant que prend Marcus dans cet échange sur la culture blanche et l’identité noire. Le narrateur va lui-même donner des informations sur son mode vestimentaire qui renforcent la critique de Marcus :

Let the record show that my black T-shirt was in fact a Bauhaus T-shirt, purchased the previous fall down in the Village on the very first of my weekly trips to scavenge for new albums, generally vinyl dispatches from the world of pale and winnowed, but it was true that I had worn my Siouxsie and the Banshees T-shirt the week before. [...] I spent my money on music for moping. Perfect for drifting off on the divan with a damp towel on your forehead, a minor-chord soundtrack as you moaned into reflecting pools about your elaborate miserableness. The singers were faint, androgynous ghost, dragging their too-heavy chains across the plains of misery, the gloomy moors of discontent, in search of relief. Let’s just put it out there: I liked the Smiths. (63)

Dans ce passage, le champ lexical de la couleur (« noir », « pale », « sombre ») met en évidence l’importance de l’identification et l’appartenance raciale des protagonistes. Le nom de la marque de son tee-shirt de couleur noir, « Bauhaus » rappelle une désignation dont l’origine est allemande<sup>166</sup>. En outre, avoir acheté ce tee-shirt et les albums de son

---

<sup>166</sup> < <http://bauhaus-online.de/en> >. Consulté le 26 août 2015. Le site internet le Bauhaus comme le premier foyer dans le monde dans son genre : « As the first academy for design in the world, the Bauhaus brought together the most outstanding artists, graphic artists and designers, theatre people and architects ».

groupe préféré (les « Smiths »)<sup>167</sup> – à Greenwich Village, le quartier des artistes newyorkais de la contre-culture et adeptes de la vie bohémienne – constituent un ensemble d'éléments qui rendent compte d'une pluralité culturelle. L'identité de Ben ne se construit pas uniquement en référence à la culture noire, mais elle se forme également grâce à une ouverture sur la richesse de « la culture universelle »<sup>168</sup> : le sens critique, le goût et le jugement du narrateur sont une conséquence de cette démarche de découverte au lieu de l'enfermement.

Contrairement à Ben, Marcus joue le rôle de l'adolescent qui, dans sa quête identitaire, fait semblant de rejeter la culture blanche pour mieux sauvegarder l'authenticité de la culture noire. Le texte fait intervenir un tiers-personnage pour apporter un dénouement à cette dispute entre Ben et Marcus. L'intervention de leur ami Clive pousse Marcus à se démentir, et aide Ben à regagner confiance dans son syncrétisme culturel. Clive interpelle Marcus : « 'I don't know what you're talking about, Marcus. I put on that Tears for Fears song last night and you were all,' 'That's the shit' » (SH, 63). Le texte ne précise pas laquelle des chansons du groupe anglais « Tears for Fears » que Clive a fait écouter Marcus. Néanmoins, ce dernier nie à moitié d'avoir apprécié ce genre de musique : « Marcus winced. 'I liked that video, man. It's a good video' » (*Ibid.*). La grimace est l'effet d'une contorsion du visage, susceptible de traduire l'embarras et le déplaisir qu'éprouve Marcus de déclarer savourer la musique des « Tears for Fears ». De la réaction de Marcus, sous la contrainte de Clive, nous déduisons que toute cette conversation autour de la culture et l'identité raciale n'est qu'un jeu difficile à suivre. L'idéologie de l'authenticité de la culture africaine américaine maintient une logique ségrégationniste, comme si la différence raciale impose une observation stricte des composants culturels appartenant à chaque communauté. Dans ce sens, Ben remarque que, comme d'habitude, la question est de savoir comment naviguer entre les deux communautés :

---

<sup>167</sup> Voir < <http://www.allmusic.com/artist/the-smiths-mn0000899530/biography> >. Consulté le 26 août 2015. En 1982, Johnny Marr, né John Maher (1963) a formé le groupe les « Smiths » avec le chanteur Morrissey. Puis ils ont recruté le bassiste Andy Rourke et le batteur Mike Joyce.

<sup>168</sup> Idée chère à Léopold Sédar Senghor qui définit la culture universelle comme le rendez-vous du donner et du recevoir.

With that, the argument ended, the latest meaningless border skirmish in the long war over what white culture was acceptable and what was not. We redrew the maps feverishly, throwing out our agreements and concessions. This week surf wear was, and we claimed Ocean Pacific T-shirts and Maui shorts as our own. Next year, Lacost was out in enemy territory again, reclaimed by the diligent forces of segregation. There was one rule, though: Clive trumped everything. If Clive gave his blessing, it was ok, whether it was Donny and Marie<sup>169</sup> or Twisted Sister. Golf, whatever. But for the rest of us, the rules changed daily. It kept you on your toes. (63)

Du mode vestimentaire au sport en passant par le divertissement, pour Ben et ses amis, le choix d'appropriation et de rejet d'éléments ou pratiques culturelles provenant de la culture dominante blanche dépend du pure hasard de l'approbation de Clive. Ce dernier occupe une position de critique compétent et de leader charismatique que ses camarades écoutent quand il s'agit d'évaluer la culture dominante pour savoir ce qui est digne d'en être emprunté. En effet, dans la culture africaine américaine, certaines pratiques venant du monde extérieur sont rejetées sur la base d'une incompatibilité avec la réalité de la communauté noire. Dans le premier paragraphe de *Who's Afraid of Post-Blackness?* (2011), Touré souligne la restriction qu'imposent les interdits selon le principe : les Noirs ne font ceci ou cela, comme si un manuel enseigne comment vivre sa vie en tant que Noir. Il cite l'exemple du parachute que des Noirs estiment réservé aux Blancs :

Once, I went skydiving. For about four minutes in 2007 I was above – and plummeting rapidly toward – a small town in the middle of the Florida panhandle. Jumped out of the plane solo at 14,000 feet. I did it for a TV show called 'I'll Try Anything Once' in which every week I accepted fear-including challenges. On the way to the skydiving center the production team stopped for lunch at a restaurant where three middle-aged Black men who worked there recognized me from TV and came over to our table to say hi. We got to talking and they asked what I was doing there. I told them I was on my way to go skydiving. Their faces went cold. They were stunned. One of them said, in a conspiratorial tone and at a volume meant to slide under the sonic radar of the white people sitting right beside me, 'Brother, Black people don't do that.' The other two nodded in agreement. They quickly glanced at the rest of my team and then back at me as if that clinched their point: The only people doing this risky-your-life, crazy

---

<sup>169</sup> « Donny and Marie is a family-friendly show that follows the winning formula of their 1970s TV program, incorporating dancing, humor and plenty of their hit songs and current chart-toppers ». Voir < [http://www.vegas.com/shows/concerts/donny-and-marie-las-vegas/?gclid=Cj0KEQjwx\\_WuBRDJ7tSK2-W0pJkBEiQAEWgR8HuZ9NqPGZFamRpn\\_eGJ\\_1QkHGlcrcpspOyIYq0pgWUaAj9\\_8P8HAQ](http://www.vegas.com/shows/concerts/donny-and-marie-las-vegas/?gclid=Cj0KEQjwx_WuBRDJ7tSK2-W0pJkBEiQAEWgR8HuZ9NqPGZFamRpn_eGJ_1QkHGlcrcpspOyIYq0pgWUaAj9_8P8HAQ) >. Consulté le 27 août 2015.

foolishness are some loony white boys and you. As they saw it I was breaking the rules of Blackness. I was afraid but not about breaking the invisible rule book. (1)

L'impression qui se dégage d'une telle présentation est une opposition Noir/Blanc : au début du paragraphe la syntaxe respecte relativement les règles de l'anglais standard, mais au moment où le texte introduit les trois hommes Noirs, la langue devient plus informelle (« don't », « faces went cold » etc.) et la syntaxe est bouleversée : « The only people doing this risk-your-life [...] » ; cette phrase qui ne comporte pas de verbe imite le discours du « parler noir ». La différence dans le langage est symptomatique d'une disparité plus profonde : elle représente une différence d'attitude et de rapport à la vie.

La culture hip-hop émerge au milieu des années 1970 et au début des années 1980 comme une forme de philosophie de vie essentiellement opposée au conformisme de la culture dominante blanche. Le langage (« black vernacular style » [Williams 1992, 165]), le code vestimentaire (les jeans amples et la manière de les porter, les bijoux, les chaussures tennis et baskets, etc.), le langage corporel de la danse acrobatique (« breakdancing ») et le graffiti sont les composants de cette culture de jeunes née dans les rues du Bronx à New York. Dans *Sag Harbor*, le récit de l'enfance de Ben rend hommage à la créativité des jeunes Noirs issus de ces quartiers défavorisés mais qui arrivent à produire un art populaire auprès de tous les adolescents du pays. Ben reconnaît une différence entre les jeunes Noirs de la banlieue par rapport aux jeunes Noirs des quartiers résidentiels : « Sag Harbor people who lived in Queens and Brooklyn were simply cooler. No ifs, ands, or buts. They didn't cage themselves in private school. Their parties ripped the weekend asunder. The standard projections of the repressed » (239). En d'autres termes, la culture authentique noire provient de la banlieue parce que ces jeunes se situent en dehors des contraintes du conformisme social qu'enseigne l'institution des grandes écoles, et ils sont ainsi plus libres pour laisser s'exprimer leur élan créatif. Le cousin de Melanie est DJ dans les clubs du Bronx, le berceau de la musique rap : « [Melanie] told me about her cousin, who was a big DJ at some clubs in the Bronx » (243). Cependant, cette culture de rue sort de la banlieue et imprègne la vie des jeunes américains de toutes races et de toutes classes sociales. Toute nouveauté dans la pratique culturelle chez les jeunes de la banlieue deviendra la mode auprès des jeunes dans les

autres quartiers de la ville et du pays. Ben donne l'exemple de la poignée de main à la mode à Harlem, dans le Bronx et le Queens, Brooklyn. etc. Un jour, quand Marcus et Bobby se rencontrent, Ben est témoin d'un nouvel style de salutation qu'il compare à une chorégraphie : « [Marcus] extended his hand to Bobby and I witnessed a blur of choreography » (43). Puis le narrateur décrit la poignée de main :

Yes, the new handshakes were out, shaming me with their permutations and slippery routines. Slam, grip, flutter, snap. Or was it slam, flutter, grip, snap? I was all thumbs when it came to shakes, Devised in the underground soul laboratories of Harlem, pounded out in the blacker-than-though sweatshops of the South Bronx, the new handshakes always had me faltering in embarrassment. Like this? No, you didn't stick the landing: the judges give it 4.6. (The judge from Hollis, Queens, was a notorious dick, undermining everyone from the other boroughs.) No one ever commented on my fumbles, though, and I was grateful. I had all summer to get it right, unless someone went back to the city and returned with some new variation that spread like a virus, and which my strong dork constitution produced countless antibodies against. (*Ibid.*)

Ce passage met en évidence l'essence de la culture hip-hop : que ce soit dans la démarche, dans la danse, dans la musique rap ou dans la pratique du graffiti, ce qui importe, c'est l'attitude, le style du groupe qui performe son art. Ben avoue son manque de style quand il n'arrive pas à accomplir convenablement la nouvelle poignée de main. S'il avait compris la culture qui sous-tend la pratique, il aurait lui-même transformé la phase qu'il n'est pas capable de réaliser et de l'adopter à son propre style. L'essentiel est l'interprétation individuelle de la pratique culturelle et non la parfaite imitation de la performance des autres. À cause de cette particularité de la culture hip-hop, de nos jours, les jeunes de toutes nationalités et de toutes races du monde entier épousent ce mode de vie en l'adaptant à leurs propres expériences individuelles. La culture hip-hop est devenue une culture universelle véhiculant un message hétérogène et problématique<sup>170</sup>,

---

<sup>170</sup> Dans « Two Words on Music: Black Community » (1992), Sherley Anne Williams regrette le message misogyne et violent exprimé dans les albums de musique rap : « Some brother feels free to kick another sister's butt, jump into her ass, as they say, drop another baby (because that's the only 'art' they know), off another brother's cause 'Hey, everybody's doing it. That's reality' » (172).

recupéré par l'industrie du divertissement qui a fini par transformer la contre-culture en culture dominante<sup>171</sup>.

## Une culture populaire américaine

*Sag Harbor* raconte l'adolescence de Ben en plaçant la culture hip-hop au cœur du récit. En outre de l'allusion à la musique du groupe Africa Bambaataa et le Soulsonic Force, membre fondateur du hip-hop, Ben cite directement la chanson « The Message » (1983), l'une des chansons les plus importantes du DJ précurseur Grandmaster Flash<sup>172</sup>. Le groupe « Grandmaster Flash & the furious Five » est formé en 1976 dans le Bronx. Le leader vocal du groupe, Melle Mel, raconte la vie dure dans la banlieue et les tentatives répétées sans fin de trouver le moyen de quitter cette jungle que représente le Bronx où la drogue, la violence policière, l'insécurité, l'insalubrité et la pauvreté gangrènent la vie des habitants à la marge de la société. Dans *Sag Harbor*, la référence à cette chanson intervient au moment où la bande de jeunes adolescents (Ben, Bobby, NP, Erica et Devon) est interdite d'accès au concert du groupe de hip-hop « U.T.F.O ». À plusieurs reprises, le récit annonce l'événement de l'été à Sag Harbor avec la venue de leur idole, le groupe « U.T.F.O », mais le concert se joue à guichet fermé : Erica et Devon sont refusées à l'entrée à cause de la limite d'âge et Bobby et NP ne figurent pas sur la liste des invités (SH, 215)<sup>173</sup>. Voici le récit des conséquences de cet échec :

The girls and their driver left. I'd like to say that NP and Erica's bond was strong enough to survive this little contretemps, but it was not to be. Shit was tense. In the following days, Bobby's refusal to honor his debt and NP's constant griping that he 'need to get paid,' pitted the cousins

---

<sup>171</sup> Dans une présentation sur l'histoire du mouvement hip-hop, organisée par la Sonoma State University le rappeur KRS-One constate que la culture hip-hop occupe désormais la place de la culture dominante contre laquelle elle se révoltait : « We have become the mainstream culture we were fighting » (Sept. 18, 2008). Voir < <https://www.youtube.com/watch?v=gjJDhyW2BaY> >. Consulté le 28 août 2015.

<sup>172</sup> De son vrai nom Joseph Saddler (1958–), Grandmaster Flash a quitté la Barbade avec sa famille pour venir s'installer dans le Bronx à New York. Il a fondé le groupe avec le rappeur Melle Mel (Melvin Glover), Cowboy (Keith Wiggins), Kid Creole (Nathaniel Glover), Mr. Ness (Eddie Morris) et Rahiem (Guy Williams). Voir < <http://www.allmusic.com/artist/grandmaster-flash-mn0000738402/biography> >. Consulté le 28 août 2015.

<sup>173</sup> Quant à Ben, il a acheté le ticket à temps. Malgré les conséquences du refus de laisser entrer les filles (Erica et Devon) que le texte raconte dans les détails, NP et Ben sont revenus au concert après les avoir accompagnées pour tenter encore leur chance. Cette fois-ci, ils ont rencontré beaucoup plus de souplesse de la part du contrôleur à l'entrée, Freddie. Ce dernier les laisse entrer sans vérifier le ticket de Ben ou en exiger pour NP (SH, 217).



against each other as they defended their boys. Throw in the girls' resentment over being ditched, which they probably egged on between themselves when they got bored, and it was all too much for the young lovers, untested as they were in this arena. A week later, Erica kicked NP to the curb, and Devon realized that it wasn't as fun dating by herself, so she broke up with Bobby as well. (216)

Erica et Devon étant deux cousines venues à Sag Harbor pour passer l'été ensemble, la rupture entre Erica et NP conduit inévitablement à la fin de la relation amoureuse entre sa cousine et l'ami de son ex-petit ami. De sa position de témoin neutre, Ben raconte cet épisode en mettant en rapport l'impossibilité d'assister au concert et la pression ou la tension que cet échec a pu engendrer. Le verbe « egged on », sonorité proche de « edge » et l'adjectif « untested » et le nom « curb » renvoient au champ lexical d'une situation éprouvante : le sujet poussé à bout est obligé de riposter ; une réaction que décrit Melle Mel dans la chanson « The Message ».

La suite du récit de Ben fait ce rapprochement de manière plus explicite. Dans le paragraphe suivant, le narrateur cite une partie des paroles du groupe « Grandmaster Flash & the Furious Five » :

As for my role in the breakup, I can only shrug over my misreading of 'The Message.' In reconstructing my *sacadiliac* theory, I have to go back to when I first heard the song, when I was twelve. Melle Mel was on the mike unfurling his litany of urban disquiet – 'Don't push me 'cause I'm close to the edge ... It's like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from going under, ah huh huh huh' – and when he got to the part in question, I thought he was saying that getting kicked in the balls was on par with transit strikes and getting his car reposed<sup>174</sup>. He added what sounded to me like 'adiliac' to 'sac,' in order to round out the rhyme, some nonsense syllables for rhythm, like ah huh huh huh.' Then over time I forgot how I'd wrassled down that conclusion, and *sacadiliac* became an official medical term in my mind. On second thought, I take back my shrug. Mishearing song lyrics, making your specific travesty of the words, is the right of every human being. Getting socked in the nuts, the dungeon – these were metaphors that made a lot of sense to me. Blame society. (*Ibid.*)

---

<sup>174</sup> Ce terme est un diminutif du verbe « repossess » comme nous le lisons dans les paroles de la chanson, Melle Mel dit : « I tried to get away but I couldn't get far cause a man with a tow truck repossessed my car ». C.f. < [http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message\\_20062225.html](http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message_20062225.html) >. Consulté le 28 août 2015.

Ce passage foisonne en commentaire sur la question du langage et de la langue. L'âge du narrateur à cette période qu'il découvre « Grandmaster Flash & the Furious Five », quatorze ans, marque approximativement la fin de l'enfance et le début de l'adolescence. Ce qui correspond à une phase d'apprentissage du langage des adultes, comportant un vocabulaire que l'école ou les dictionnaires ne définissent presque jamais. L'indécision de Ben sur les vraies paroles du texte de Melle Mel montre que Ben ne peut pas déterminer la sémantique des termes utilisés dans la chanson : ces mots intelligibles sont-ils des néologismes créés par le rappeur noir venu du Bronx ? Ou bien s'agit-il des onomatopées arrangées pour accompagner la mélodie ? Si nous regardons la version écrite de « The Message », nous trouvons que Ben croit entendre « sacadiliac », un mot qui n'existe pas, tandis que dans le texte de Melle Mel, nous lisons bien « sacroiliac » : « Can't stop to turn around, broke my sacroiliac »<sup>175</sup>. Les différentes spéculations de Ben visent à déplacer la question de la création de l'artiste pour considérer l'ingénieuse intervention du consommateur. Le choix de changer les mots incompréhensibles en termes familiers représente pour Ben le droit de la personne qui a besoin de distinguer les paroles de la musique qu'elle écoute.

Nous relient cette liberté que Ben s'accorde à l'imagination dont a besoin un narrateur d'une histoire qui, au moment de raconter à son tour, se rend compte qu'il ne se souvient pas d'une partie de ce qu'il a déjà entendu d'un autre narrateur. Ainsi, pour reprendre la chanson, Ben y apporte une touche personnelle. Cependant, en opérant de la sorte et en utilisant le *message* de Melle Mel pour justifier la décision d'Elena et Devon de rompre respectivement avec Bobby et NP, Ben minimise la connotation politique du texte de « Grandmaster Flash & the Furious Five », qui, comme le nom du groupe le rappelle, est composé de six jeunes Noirs du ghetto, acculés et frustrés par le racisme de la société. L'épreuve de la vie dans ce quartier défavorisé du Bronx menace l'humanité des habitants pris dans le piège urbain où l'insanité les guette, la pauvreté les dépouille de leur humanité et l'insécurité ambiante rend leur survie miraculeuse. En effet, nous retrouvons le même procédé de dépolitisation du message en faisant référence à un épisode qui ne se situe pas au même niveau que ce à quoi le texte rap original fait

---

<sup>175</sup> < [http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message\\_20062225.html](http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message_20062225.html) >. Consulté le 28 août 2015.

allusion. Pour préciser notre propos, prenons l'exemple de la journée nationale du travail (« Labor Days ») que Ben raconte comme une occasion de fête où les camarades de Ben écoutent la musique, « Ain't No Stoppin' Us Now », dans leur voiture en route pour acheter des assiettes jetables au supermarché :

At any given moment someone was playing 'Ain't No Stoppin' Us Now.' Labor Day, we cornered the worldwide market on people playing 'Ain't No Stoppin' Us Now.' It was the black national anthem. The disco version of 'We Shall Overcome,' courtesy of Mr. MacFadden & Mr. Whitehead. It came out of our cars as we drove to the store for last-minute paper plates and ketchup, issued triumphantly from out of backyard patios from ancient amps plugged into bright orange extension cords uncoiled for annual duty. (259)

« Labor Day » est une fête nationale, et l'« hymne national noir » renvoie à une idéologie séparatiste qui appartient au discours du nationalisme noir. Ainsi, la contradiction entre ces deux concepts souligne une incohérence philosophique pour la génération de Ben. La forme plurielle de « voitures » et l'arrière-cour des maisons où s'organisent les repas de famille montrent que l'aspect ludique de cette fête nationale à forte connotation politique dans le passé se transforme à présent en célébration folklorique. Ce passage décrit l'ascendance de la culture de consommation (« corporate towers ») sur la revendication sociale (« civil right triumph »). En outre, l'émancipation raciale qui est à l'origine du texte que Ben appelle l'hymne des Noirs est le poème de James Weldon Johnson, « Lift Every Voice and Sing ». En 1900, ce poème de Johnson est traduit en musique par son frère John Rosamond Johnson qui sera chantée par cinq cent élèves à Jacksonville en Floride lors de l'anniversaire du président Abraham Lincoln, puis elle deviendra aussitôt la chanson officielle de la « NAACP »<sup>176</sup>.

Dans la première strophe du poème de Johnson, nous notons un mélange entre enthousiasme, optimisme et résolution ferme de continuer le combat civique :

Lift every voice and sing  
Till earth and heaven ring,  
Ring with the harmonies of liberty;

---

<sup>176</sup> Voir < <http://www.pbs.org/black-culture/explore/black-authors-spoken-word-poetry/lift-every-voice-and-sing/> >. Consulté le 29 août 2015.

Let it resound loud as the rolling sea.  
Sing a song full of the faith that the dark past has taught us,  
Sing a song full of the hope that the present has brought us,  
Facing the rising sun of our new day begun  
Let us march on till victory is won.

(Johnson, « Lift Every Voice and Sing », 1899)

Comme souvent, le texte de Whitehead joue sur la représentation allégorique d'un texte source qu'il met en relief grâce à une référence indirecte, voire décalée. Nous retrouvons cet ironie parodique dans le nom de l'auteur lui-même et le nom d'un des auteurs du chant militant qui est repris dans la chanson « Ain't No Stoppin' Us Now » créée par le duo Gene MacFadden et John Whitehead, formé dans les années 1970. John Whitehead et Colson Whitehead n'ont pas de lien de parenté, mais leur patronyme suscite de l'intérêt quand le lecteur note similarité. Dans la culture hip-hop, la chanson « Ain't No Stopping' Us Now » correspond à l'hymne des Africains Américains. La deuxième strophe de la chanson vante les mérites du progrès accompli et envisage encore d'autres améliorations dans l'émancipation des Noirs :

There's been so many things that's held us down.  
But now it looks like things are finally comin' around.  
I know we've got, a long long way to go,  
and where we'll end up, I don't know.  
But we won't let nothin' hold us back,  
we're putting our selves together,  
we're polishing up our act!  
If you felt we've been held down before,  
I know you'll refuse to be held down anymore!<sup>177</sup>

La chanson maintient l'esprit militant, mais en tempère légèrement le contenu. Il ne s'agit plus de regarder dans le rétroviseur les horreurs du passé (comme le fait le poème de Johnson : « The dark past taught us »), mais de se féliciter plutôt du chemin parcouru. Ben semble regarder les paroles de la chanson de MacFadden et Whitehead avec un

---

<sup>177</sup> < <http://www.songlyrics.com/mcfadden/ain-t-no-stoppin-us-now-lyrics/> >. Consulté le 29 août 2015.

crayon à la main : pour chaque énonciation réalisée, Ben coche la case correspondante pour signifier l'accomplissement de l'objectif visé :

There've been so many things that held us down – check. But now it looks like things are finally coming around – check. We're on the move! – check. Whether the association was civil rights triumph, busting through glass ceilings in corporate towers, or merely the silly joy of gliding around a roller rink as you chased your friends and occasionally held hands with someone, aloft in a polyurethane heaven, the song addressed the generations. No stoppin..' (SH, 259-260)

Selon Ben, les circonstances importent peu ; chaque génération s'identifie à l'essence de la chanson malgré les différentes expériences individuelles. Cette généralisation – mettre sur le même plan le militant luttant pour les droits civiques des Africains Américains et deux amis qui se tiennent la main – banalise le message communiqué dans la chanson. En qualifiant « Ain't No Stoppin' Us Now » en tant que version disco de « We Shall Overcome », Ben pousse le raisonnement à l'extrême en imaginant que le genre de la musique disco<sup>178</sup> est le résultat d'un mélange entre autre de funk, de pop, de soul et de la salsa, donc la musique qui s'y compare intègre forcément la notion de diversité sous tous ses aspects. En un mot, chacun a le droit de s'identifier au message même si le sujet en question jouit pleinement de ses droits civiques.

Dans le contexte de la culture hip-hop, la référence musicale est un facteur d'intégration raciale. *Sag Harbor* montre bien la séparation raciale en vigueur dans la cité balnéaire, mais en ce qui concerne la musique rap, la venue du groupe « U.T.F.O » (Untouchable Force Organization) occasionne une soirée festive dans la boîte de nuit la Bayside où se retrouvent Noirs et Blancs :

The DJ dropped 'Raspberry Beret,' to seismic effect. Most of them weren't there to see the concert. It's a safe bet the older white people, the middle-aged East End denizens, were not die-

---

<sup>178</sup> Concernant la musique Disco, Houston Baker, Jr. souligne le rapport problématique entre race, identité et sexualité au sein de la communauté africaine américaine qui s'est montrée fermée à ce style de musique à cause de la forte population blanche homosexuelle qui la pratiquait dans les années 1970–1980 : « there are gender-coded reasons for the refusal of disco. Disco's club DJs were often gay, and the culture of Eurodisco was populously gay. Hence, a rejection of disco carried more than judgments of exclusively musical taste. A certain homophobia can be inferred – even a macho reaction. But it is important to note the high-marketplace maneuvering that brought disco onto the pop scene with full force » (Baker 1993, 539).

hard U.T.F.O. fans. They showed up because they'd heard that Bayside was the place to be that night. (218)

Contrairement à la rotation dans la fréquentation de la plage de Sag Harbor où Noirs et les Blancs se rendent à des horaires différents, la Bayside accueille les deux races au même moment. La précision concernant l'âge avancé de ce public blanc nous amène à croire que certainement, les jeunes adolescents Blancs et Noirs partagent la passion de la musique de la « U.T.F.O ». Le groupe de jeunes Noirs de Brooklyn attire les foules, car le succès de leur premier album comporte la chanson « Roxanne, Roxanne » dans laquelle les trois rappers racontent chacun à son tour comment il va s'y prendre pour courtiser dans les règles la jolie muse Roxanne. Le côté romantique, rarement représenté dans la musique rap, permet à tous les jeunes de s'identifier à la musique de la « U.T.F.O ». Le sentiment amoureux est un thème fédérateur qui transcende les différences raciales, nationales et religieuses ; c'est une thématique qui tend vers l'universalisme.

À partir de la particularité de la culture africaine américaine le groupe « U.T.F.O » construit son message universel. La chanson « Roxanne, Roxanne » suscite l'interrogation chez le narrateur. Comme souvent, la musique constitue un élément déclencheur de souvenirs d'émotions vécues. Rétrospectivement, selon Ben, par association d'idées, cette chanson fait remonter des souvenirs de ces vacances d'été à Sag Harbor :

Rainbow lights strafed our bodies. My head bobbed, with a little extra on the downbeat. Thinking about U.T.F.O. now, it's hard to remember why I was so excited. The beat is immortal, sure, but the lyrics of 'Roxanne, Roxanne' are so fucking corny, man. It's a classic because of when it came out, those early days of hip-hop when anything with a bit of novelty was mesmerizing, but it's gigs, reunion shows with people like Whodini and Kool Moe Dee and Dana, break dancing on their aching sacroiliacs, busting out their hits for the aging fans. Bringing it all back. For Bobby and NP and Devon and Erica, hearing the song probably calls up memories of their double-dating days, sneaking around after curfew, parking at Haven's Beach in the dark. For me, I'm reminded of a caper that didn't go wrong for once, looking back fondly on a day without injury. (SH, 218)

Dans la salle du concert, la lumière multicolore et le pronom personnel « nous » renforcent l'idée d'intégration raciale. Pour les amoureux, la chanson rappelle le moment

douloureux de la rupture, tandis que pour le narrateur, elle évoque des souvenirs positifs. Pour Ben, la « U.T.F.O » est comparable à Whodini (notamment leur chanson « friends »)<sup>179</sup>, Kool Moe Dee (né Mohandes Dewese en 1963, il est rappeur soliste impliqué dans un « battle » avec Busy Bee)<sup>180</sup> et Dana Dane (Dana McLeese née en 1965 à Fort Green, New York, est rappeur humoriste). Le dénominateur commun entre ces différents artistes est le genre de musique qu'ils jouent : le rap comme forme de divertissement et non une chanson de protestation sociale. La chanson « Roxanne, Roxanne », à l'image de l'opposition entre Kool Moe Dee et Busy Bee, a été l'un des premiers moments de pratique de la joute verbale dans la musique rap. En effet, la chanson s'inspire de la pratique de la joute verbale, mais elle correspond plus précisément à la compétition rap ou ce que Ben appelle « American Beatbox[ing] ». Dans *Sag Harbor*, le chapitre intitulé « Breathing Tips of Great American Beatboxers », Ben raconte le contexte de cette chanson :

U.T.F.O. was the real draw in our neck of the woods. They'd ruled the winter with 'Roxanne, Roxanne,' a lamentation about a fly girl who wouldn't give them the time of day. In the tradition of the Village people, they employed theme personalities. The Educated Rapper boasted of his capacious intellect ('She needs a guy like me, with a High IQ'), Doctor Ice wooed her with his knowledge of the medical world (Dermatology is treatment of the skin ... There's anesthesiology, ophthalmology, internal medicine and plastic surgery, orthopedic surgery and path-o-logy'), while the Kangol Kid put his faith in ... his Kangol, though frankly one should never underestimate the power of accessories to help one stand out in the crowd. Mix Master Ice, their DJ, kept silent, preferring 'to speak with his hands,' as they said in his milieu. (196)

Après avoir « entendu » les paroles des quatre rappeurs de l'« U.T.F.O. » (The Educated Rapper, Doctor Ice, Kangol Kid et Mix Master Ice, dans l'ordre de leur apparition), respectons l'esprit de la compétition en laissant le texte continuer avec la réponse de l'autre artiste :

---

<sup>179</sup> Groupe formé en 1981 à Brooklyn, « Whodini » a initié le mélange entre rap et R&B. Dans l'album « Escape » (1984) qui comporte la chanson « Friends », le groupe explore la thématique de l'amitié qui tend à disparaître dans la société : « Friends. How many of us have them? Friends. Ones we can depend on. Friends. How many of us have them? Friends. Before we go any further, lets be friends », disent les premiers mots du texte. Voir < <http://www.allmusic.com/artist/whodini-mn0000820545/biography> >. Consulté le 30 août 2015.

<sup>180</sup> Voir < <http://www.discogs.com/artist/40399-Kool-Moe-Dee> >. Consulté le 30 août 2015.

A young lady calling herself Roxanne Shanté released an answer record called *The Real Roxanne*, a Rashomon-style revision of her dealings with 'dictionary breath' and his friends. Answer records to answer records escalated matters, with Roxanne's 'parents' chiming in, her big 'brothers,' far-flung second cousins, and the occasional bystander, culminating in 'Roxanne's Man,' which, like a hip-hop Hiroshima, stunned all involved and effectively ended the conflict. (*Ibid.*)

Dans un film documentaire réalisé par « Beef II », spécialiste des disputes dans le milieu Hip-Hop, le DJ à l'origine de cette querelle est Marley Marl qui a fait découvrir la chanson « Roxanne, Roxanne (1984) de l'« U.T.F.O » à Roxanne Shanté et l'a ensuite persuadée à enregistrer une réplique intitulée « Roxanne Revenge » (1985). À la publication de cette contre-attaque, l'« U.T.F.O » revient à la charge sans faire une allusion directe à la musique de la jeune femme en publiant le morceau « The Real Roxanne » (1985). Roxanne Shanté ripostera avec son titre « Bite This » (1985) en réaffirmant qu'elle est l'unique et l'originale Roxanne<sup>181</sup>. Même si Ben compare cette querelle discographique à une guerre nucléaire (Hiroshima), cet épisode n'a impliqué aucune forme de violence physique. L'agressivité reste au niveau des paroles, contrairement aux guerres ravageuses entre gangs rivaux au début des années 1980. Également, opposé à cette tendance d'un mouvement apaisé, le genre dit « gangsta rap » professe des menaces contre la police (« Fuck the police »), défie les autorités publiques (*Don't Believe the Hype* [1988] de Public Enemy formé en 1982) et prône la culture de malfrat (« thug life » [comme le représente l'album *6 in the Morning*, 1986, du rappeur Ice-T]). Vers la fin des années 1980, entre le genre de rap version divertissement et la musique « gangster rap », les rappeurs tels que Africa Bambaataa, KRS-One et LL Cool J ont initié un mouvement de promotion de la culture Hip-Hop pour combattre la violence et les meurtres de jeunes Noirs dans les ghettos. Suite à l'assassinat de son ami So Ski en 1975, Africa Bambaataa initie le mouvement « Zulu Nation Reconnexion » pour unir les rappeurs et combattre la violence dans le milieu Hip-Hop. S'inspirant de l'appel lancé par Africa Bambaataa et suite au meurtre de son camarade DJ Scott La Rock, KRS-One (né Lawrence Krisna Parker en 1965) organise en 1988 le mouvement « Stop the Violence –

---

<sup>181</sup> Voir un extrait du film documentaire disponible sur YouTube.  
< <https://www.youtube.com/watch?v=yu6nxP34EeI> >. Consulté le 31 août 2015.



Self Destruction » avec D-Nice et Hank Shocklee donnant lieu à la production d'un single du même titre (1989)<sup>182</sup>.

Depuis le début des années 1990, KRS-One incarne la popularisation, la vulgarisation et la normalisation de la culture hip-hop. Avec la collaboration de Prof. Z, KRS-One a créé la doctrine appelée « Temple of Hip-Hop », reconnue par les Nations Unies comme une religion œuvrant pour la paix. En outre, KRS-One est devenu professeur d'université, dispensant son enseignement de la culture hip-hop à Yale, Harvard, Cambridge et Oxford<sup>183</sup>. L'industrie musicale (« big business ») tire grand profit de l'entreprise de la dé-ghettoisation de la culture hip-hop. Le graffiti a atteint le statut d'art respecté, reconnu et décriminalisé ; la culture de compétition de danse (« breakdancing ») prolifère au-delà des frontières américaines ; et enfin les rappeurs africains américains deviennent de riches célébrités mondialement reconnues (Jay Z, Queen Latifah, Kanye West, Fifty Cent, Dr Dre, Snoop Doggy Dog, Ice Cube, Ice T, etc.). Les rappeurs révolutionnaires et antisystème gagnent de la crédibilité auprès de la communauté hip-hop pour leur authenticité, mais, avant même que ce rapport de confiance ne se consolide, le monde des affaires se range derrière ces rappeurs pour faire d'eux les nouveaux entrepreneurs.

Cette discussion sur la transformation du message véhiculé par l'élan nationaliste de la culture hip-hop née dans les ghettos de New York se situe entre la fin des années 1980 jusqu'aux années 2000. Ce cadre temporel excède le présent du récit de la vie de Ben. *Sag Harbor* présente le passé du narrateur jusqu'à la fin de l'été 1985. Dans les dernières phrases du roman, Ben précise ce cadre temporel en se projetant dans le futur proche : « I'd be sixteen in November, old enough to get into CBGB's and Irving Plaza » (273). L'âge du narrateur renseigne sur la temporalité qui se déploie dans le roman. Cependant, le grand bond que nous prenons en intégrant dans notre discussion les années 1990 est motivé par le sujet mais également le paratexte. À la fin de *Sag Harbor*, dans la section remerciements, Whitehead inclue une chanson de Ice Cube, « Now I Gotta

---

<sup>182</sup> Dans cet entretien filmé, KRS-One raconte son parcours de la vie de sans domicile fixe à celle d'un rappeur prospère. Voir < [https://www.youtube.com/watch?v=\\_mwnaqomFrs](https://www.youtube.com/watch?v=_mwnaqomFrs) >. Consulté le 31 août 2015.

<sup>183</sup> La vidéo montre comment KRS-One devient professeur dans des universités prestigieuses malgré son échec scolaire dès le lycée. Voir < <https://www.youtube.com/watch?v=xFEX3MSoZmA> >. Consulté le 31 août 2015.

Wet'cha », publiée en 1992 (275). Nous terminons sur cette remarque, car elle met en évidence la complexité de *Sag Harbor* qui se présente comme une semi-autobiographie mélangeant faits biographiques et construction fictive. Dans ce roman, le rapport entre fiction et réalité accompagne l'opposition entre la culture hip-hop comme expression authentique du nationalisme de la communauté noire américaine et ce qu'elle est devenue après le succès connu grâce à l'investissement du monde des affaires. Quand la culture Hip-Hop devient universelle la notion raciale occupe moins le premier plan et le multiculturalisme qu'elle prône englobe la diversité.

### Conclusion partielle

Dans *Sag Harbor*, comme nous avons tenté de le montrer, le genre autobiographique permet à l'auteur d'aborder la question raciale dans la société américaine sous un angle différent : la position du narrateur omniscient utilisé dans ses trois précédents romans cède la place à la voix du narrateur homodiégétique. L'imbrication entre narrateur, protagoniste et auteur est difficile à démêler, mais nous ne commettons aucunement l'erreur de penser que Benji Cooper correspond précisément à Colson Whitehead. Cette conviction nous amène à considérer et analyser *Sag Harbor* comme fiction du même ordre que *John Henry Days* ou *Apex Hides the Hurt*, par exemple. Dans le premier roman, le travail de « junketeering » de J. Sutter est comparable à la mission de journaliste que remplissait Whitehead au *Village Voice* ; et dans le second, Howard Ramsby II y relève des éléments biographiques de l'auteur<sup>184</sup>. Dans un entretien, Whitehead raconte le processus d'écriture de *Sag Harbor* qui montre clairement qu'il s'agit d'une fiction : « So for me, I was consciously looking out for artifacts of the time—new Coke, old Coke, certain songs, certain TV shows—trying to

---

<sup>184</sup> < <http://www.culturalfront.org/2011/05/four-contemporary-black-male-writers.html> >. Consulté le 15 septembre 2015. Ramsby indique que le père de Whitehead a été victime de discrimination quand il recherchait de l'emploi. Malgré le diplôme obtenu dans une université de la « Ivy League », Arch S. Whitehead était contraint de créer sa propre entreprise pour pouvoir travailler. Ramsby met en rapport cette expérience du racisme avec l'expérience des personnages fictifs de Whitehead : « For one, the father of Lila Mae Watson, the protagonist of Whitehead's first novel *The Intuitionist*, is denied more prominent work opportunities because he is black. Second, the unnamed protagonist of *Apex Hides the Hurt* works in advertising. I suspect those aspects of the books are rooted to Whitehead's knowledge of his father's life experiences ».

find what would work for Benji's story and what wouldn't work » (in Chamberlin 2009). Les éléments de la recherche s'adaptent clairement au protagoniste du roman, Ben, et non à l'auteur Whitehead.

Les indicateurs de l'époque ou marqueurs de la culture populaire des années 1980 correspondent à la période de développement et de début de popularisation de la culture Hip-Hop que le roman donne comme toile de fond sur lequel se forme la personnalité des jeunes adolescents Noirs qui passent leurs vacances d'été à Sag Harbor. Comme nous l'avons souligné, rapidement, le nationalisme et l'enthousiasme pour une contre-culture née dans le Bronx newyorkais, avec l'avènement du mouvement hip-hop, conduisent à la violence, à des meurtres et un taux d'incarcération élevé dans la communauté noire américaine. Ce concours de circonstances, en plus du pouvoir financier qu'attire le succès des rappeurs entrepreneurs (in Natoli and Hutcheon 1993)<sup>185</sup>, favorise l'émergence d'une culture jeune (non plus les adolescents des années 80 mais des hommes matures et responsables publics) qui porte un message universel, transcendant les différences raciales, ethniques, religieuses et nationales. Le rappeur blanc Eminem a gagné ses lettres de noblesse, le DJ français David Guetta est devenu mondialement connu, dans toutes les grandes villes du monde, la jeunesse se réunit dans la pratique de la culture hip-hop : graffiti, rap, « breakdance » et mode vestimentaire, etc. Partout, les jeunes écoliers connaissent plus de « *slammeurs* » et de rappeurs (des artisans des mots) que de poètes (dans le sens strict du terme)<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Cornel West écrit : « Yet as black cultural products become the commodified possession of Euro-Americans, they play a very different role in U.S. society. For example, they speak less of the black sense of absurdity in Americ[a] and more of the 'universal' values of love. Needless to say, the sheer size of the white consumer market provides material incentives to black artists to be 'crossover artists,' i.e., more attuned to white tastes and sensibilities » (396).

<sup>186</sup> Dans « Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s », Baker explique avoir demandé l'avis de ses étudiants sur la nature de la poésie de demain : « What will be the poetry of the next society? ». Presque à l'unanimité, les étudiants ont répondu que le rap sera la poésie des futures générations : « To a man or woman, my students responded 'rap' and 'MTV' » (545).

**Troisième partie :**  
**Whitehead et le concept de l'afrofuturisme**

## **Chapitre 7 : L'esthétique afrofuturiste dans *Zone One***

## Introduction

Le tout dernier roman de Whitehead, *Zone One* (2011), présente la vision d'un univers post-apocalyptique dans lequel « la peste » aurait presque causé la fin de l'humanité. Le reste des survivants doit négocier son destin entre optimisme et désespoir : les protagonistes Mark Spitz – un surnom, sa vraie identité n'est jamais révélée – Kaitlyn et Gary résistent à l'invasion des zombies pour reconstruire la civilisation qui est sur le point de disparaître. Debout sur les cendres chaudes de cette civilisation perdue, il leur faut combattre le chaos naissant. La situation nécessite des mesures extrêmes pour faire face aux mutations physiologiques et comportementales. Globalement, le narrateur omniscient adopte le point de vue de Mark Spitz qui désespère et s'adapte. Face à la difficulté de sa mission, il donne l'impression de se résigner : « Let the cracks between things widen until they are no longer cracks but the new places for things. That was where they were now. The world wasn't ending; it had ended and now they were in the new place » (257-258). Envisager la fin du monde et spéculer sur un nouvel ordre des choses, une conséquence de l'invasion des zombies, sont autant d'éléments qui contribuent à caractériser le genre de la science-fiction.

Dans *La Science-fiction* (2007), Roger Bozzetto donne quelques indications sur les caractéristiques du genre :

La SF explore ou construit à sa façon, dans l'imaginaire, les rapports qu'entretient l'humanité, occidentale en premier lieu, avec un environnement technologique, médiatique et même psychique, issu de découvertes réelles ou supposées. Elle contribue à un travail d'appropriation mentale du futur, et même du présent, grâce à de nouvelles métaphores empruntées aux technologies nouvelles. (11)

La définition de Bozzetto renvoie à l'aspect générique de la science-fiction, surtout à ses débuts. De Jules Verne à H. G. Wells, les précurseurs du genre se préoccupaient, à l'époque de la première révolution industrielle, essentiellement des nouvelles découvertes scientifiques et des innovations technologiques. Nous retenons néanmoins de cette fiction spéculative que l'auteur nomme « *hard science* » (Bozzetto 51) qu'il s'agit d'« un lieu d'expérimentations mentales, littéraires et artistiques » (40). Car il s'agit précisément

d'une extrapolation de la réalité dans *Zone One*. En effet, la « peste » a contaminé presque toute la planète, mais la reconstruction avance plus vite aux États-Unis, particulièrement à Manhattan, dans la ville de New York. Entre la réalité concrète du cadre spatial (New York) et l'invraisemblance d'une invasion de zombies, se noue le pacte de lecture d'un genre qui propose une « rêverie de l'anticipation » (39). Cette présentation d'un monde connu (New York et ailleurs), infecté et contaminé par la présence de zombies, vise à défamiliariser le lecteur pour ne pas l'installer confortablement devant la scène d'une réalité qui provoquerait un sentiment de déjà-vu.

Au contraire, l'univers de *Zone One* décrit un comportement adapté à la situation de reconstruction après l'apocalypse. Comme « la peste » conduit à la métamorphose du corps des survivants infectés, la réaction des personnages en devient presque conditionnée. Les phrases autotéliques ou tautologiques - « people are people » (88), « Manhattan was Manhattan » - expriment bien le vide qui entoure les rescapés. Il faut combler ce vide avec de nouveaux signifiants, car le processus de déshumanisation s'accélère, suite au désastre. Le texte raconte que certains contaminés sont réduits à une nouvelle existence métonymique, c'est-à-dire qu'ils doivent hanter l'endroit où est survenue leur métamorphose qui les soustrait au monde des humains pour les classer parmi les zombies (non-humains) : « The general theory contended that stragglers haunted what they knew. The where was obvious: You were standing in it. But the why was always somewhere else » (52). Ces zombies nommés « stragglers » sont des « traînards », opposés à une autre espèce que le texte appelle « skels » qui sont des « prédateurs ». Comme dans la vraie vie, il est toujours plus difficile de répondre à la question : pourquoi ? Malgré les nombreuses réponses possibles, il convient tout de même d'insister sur le fait que, si l'être humain est réduit à une seule et unique fonction – comme une abeille qui butine et que rien ne peut distraire de son ouvrage<sup>187</sup> – ou s'il est contraint physiquement à n'évoluer que dans un espace limité, il est voué alors à perdre une partie de son humanité.

Le texte porte pourtant les germes d'une contradiction dans la mesure où la diégèse présente une société post-apocalyptique dans laquelle les personnages tendent à

---

<sup>187</sup> La comparaison s'inspire de Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire* (Paris : Grasset & Fasquelle, 1975). L'auteur décrit son état en ces termes : « J'étais comme ces abeilles qui butinent et que rien ne peut distraire de leur ouvrage, uniquement occupées à choisir le meilleur pollen » (48).

être déshumanisés, mais d'un autre côté, le récit extrapole et spéculé sur la disparition temporaire des intolérances du passé (sexisme et racisme). Le genre et la race sont deux catégories sociales qui sont, dans le monde en ruines, dépouillées des connotations politiques habituellement en vigueur. Sous les décombres du chaos qui envahit Broadway, Mark Spitz constate l'étendue du désastre et ses conséquences sur la ville :

« The ocean had overtaken the streets, as if the news programs' global warming simulations had finally come to pass and the computer-generated swells mounted to drown the great metropolis. Except it was not water that flooded the grid but the dead » (243). Nous reviendrons amplement sur les caractéristiques et thématiques du roman de science-fiction, telles que la menace du réchauffement de la planète et la révolution informatique. À présent, ce qui nous intéresse dans ce passage, c'est la réponse apportée à cette situation catastrophique à laquelle les survivants doivent faire face. En effet, la réaction dépasse toutes les divisions sociales ; l'initiative politique pendant la reconstruction supprime toutes les différences, comme nous le lisons dans cette longue citation :

All the misery of the world channeled through this concrete canyon, the lament into which the human race was being transformed person by person. Every race, color, and creed was represented in this congregation that funneled down the avenue. As it had been before, per the myth of this melting-pot city. The city did not care for your story, the particular narrative of your reinvention; it took them all in, every immigrant in their strivings, regardless of bloodline, the identity of their homeland, the number of coins in their pocket. Nor did this plague discriminate; your blood fell instantly or your blood held out longer, but your blood always failed in the end. They had been young and old, natives and newcomers. No matter the hue of their skin, dark or light, no matter the names of their gods or the absences they countenanced, they had all strived, struggled, and loved in their small, human fashion. Now they were mostly mouths and fingers for extracting entrails from soft cavities, and mouths to rend and devour in pieces the distinct human faces they captured, that these faces might become less distinct, de-individuated flaps of masticated flesh, rendered anonymous like them, the dead. (243-244)

Cette remarque a la résonance d'une propagande politique visant à transcender le genre et la race, l'âge et la nationalité, les pratiques religieuses et culturelles de chacun pour ne considérer les individus que selon leur appartenance à l'espèce humaine. De fait, depuis



le début des années 2000, il existe une prolifération de discours sur la société américaine qui serait devenue postraciale. Le terme « postracialisme » et l'adjectif « postracial » (Gilroy 2001)<sup>188</sup> ont commencé à être utilisés bien avant l'élection de Barack Obama en 2008, comme symbole du progrès dans les relations interraciales. Ils signalent le relatif déclin de l'importance de la race dans l'expérience des Africains Américains.

La question du postracialisme, à distinguer de la « colorblindness », doit être reliée à la notion du post-humanisme, car l'humanisme de l'époque moderne qui pratiquait la discrimination, soumettait les personnes de couleur, ou même les abandonnait, doit être détruit pour être reconstruit. Dans cette nouvelle ère, l'espèce humaine n'est plus au centre de l'univers, mais est menacée par les cyberorganismes (cyborgs), les catastrophes naturelles ou la surpopulation de la planète. Les thématiques du postracialisme et du post-humanisme sont abordées dans *Zone One* grâce à l'esthétique afrofuturiste, néologisme du critique américain Mark Dery qui, dans « Black to the Future » (1994), parlait de l'imbrication entre création artistique, technoculture et race. Autrement dit, dans le contexte de la révolution informatique, dans la littérature africaine américaine, la thématique du futur, englobant le passé et le présent, donne lieu à une fiction spéculative pour représenter les problématiques concernant la communauté noire aux États-Unis (voir Octavia Butler).

En gardant comme toile de fond l'approche afrofuturiste, nous tâcherons de mettre en exergue l'angoisse des sociétés des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles de voir se réaliser la fin du monde. Quel rôle les États-Unis joueront-ils pour reconstruire la civilisation ? Pendant la reconstruction, avec les mutations physiologiques des personnages contaminés par la peste, la mort devient abstraite, puisqu'il s'agit désormais de mort-vivants, des morts qui continuent machinalement à accomplir un nombre limité d'actions et sont susceptibles de donner la mort à d'autres vivants. Dans ce contexte où se développe la thématique du post-humanisme, quelle importance accorder à la question raciale ? Finalement, avec le post-humanisme, l'une des conséquences de la « peste » est le changement dans la construction du héros : avec Mark Spitz, nous assistons à la naissance du héros médiocre.

---

<sup>188</sup> Paul Gilroy utilise l'adjectif « postracial » pour marquer la différence de vision entre Martin L. King Jr. et Frantz Fanon : « Here, drawing implicitly upon the combined legacies of King and Fanon, his sometime interlocutor, a rather different, postracial and postanthropological version of what it means to be human might began to take shape » (15).

## De la fin au début : « Last Night »

Les sources d'angoisse de la fin du monde sont nombreuses, mais nous pouvons en retenir trois au moins pour résumer toutes les autres : l'attaque terroriste (englobant la crainte de la prolifération du nucléaire), les catastrophes naturelles (y compris le réchauffement climatique) et la crise financière (rareté des biens liée à la surpopulation de la planète). Dans *Zone One*, la fin du monde est causée par l'invasion de la « peste » dont l'origine n'est pas révélée. L'apocalypse correspond à l'infection de la « peste » qui transforme les vivants en zombies, c'est-à-dire en individus morts-vivants. Un zombie est donc un être humain mort, dont le corps devenu cadavre abrite le souffle qui, par quelques gestes inconscients, purement machinaux, attaque et cherche à mordre des humains survivants afin de se nourrir. Cette réalité oxymorique du zombie – mort et vivant à la fois – est mise en avant dans le titre du premier film de zombie produit par Hollywood, en l'occurrence *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero. Ses cadavres réanimés ou à moitié ressuscités menacent la civilisation humaine. Ou bien les humains les éliminent tous et nettoient la ville de leur trace, ou bien les zombies conduiront l'humanité à sa perte. C'est précisément cette lutte que présente *Zone One*, où désastre, chaos et désordre cohabitent et rivalisent avec organisation, résistance et renouveau. Le récit décrit cette époque de renaissance qui prend son départ dans les profondeurs des ruines du monde perdu.

Au milieu de cet équilibre précaire, la naissance d'un enfant constitue un événement réjouissant pour assurer la suite du mouvement de résistance dans le futur. La naissance d'un enfant témoigne de l'espoir des survivants qui célèbrent la vie en combattant les morts. Le lieutenant de la « Zone One », le campement sécurisé à Buffalo, devenue la capitale de la reconstruction, annonce la bonne nouvelle de la venue au monde de trois nouveau-nés : « The Lieutenant said, 'An irritating number of you have been bugging me from the field for updates, even though I keep telling you to keep the comm channels clear, so here's the deal: The Tromanhauser Triplets are out of ICU [Intensive Care Unit] » (40). Kaitlyn, à l'instar des autres survivants, se félicite de la naissance d'un être humain, signe d'espoir pour le futur, dans ces conditions de ruine et de désastre :

« Everyone applauded. Kaitlyn thanked God », « [saying] ‘I just want them to be safe » (*Ibid.*). Contrairement à l’optimisme de Kaitlyn, Mark Spitz se montre moins euphorique à l’annonce du Lieutenant : « Mark Spitz clapped his hands desultorily » (*Ibid.*). L’opposition de points de vue renvoie à deux attitudes contradictoires durant la période de reconstruction : l’optimisme de Kaitlyn symbolise l’espoir placé dans l’avenir de l’humanité que représentent les enfants. La naissance des triplets est un présage de la continuité de la civilisation humaine. Quant à Mark Spitz, son pessimisme lui donne des raisons de s’inquiéter ; aucun enfant ne mérite de naître dans un monde en ruine. Les idéologies et valeurs héritées de cette civilisation en déclin tendent à disparaître, par conséquent, il est persuadé que le moment est mal choisi pour célébrer une naissance.

Le narrateur omniscient adopte la perspective de Mark Spitz, et son manque de conviction, pour raconter les conditions exactes de cet accouchement improbable et triste, car les nouveau-nés ont aussitôt perdu leurs deux parents :

Doris Tromanhauser whiled away the ruination holed up in the Trenton branch of a respectable international bank, as part of a bunkered-down ensemble who’d given their fealty to an easily fortified brass-studded front door and impressive stone construction, both hold-overs from a time when customers preferred impenetrability over glass-walled transparency in their neighborhood reserve. (Current events put an end to that debate for good.) (40)

Dans ce passage, les nombreux mots à trait d’union – en l’occurrence : « brass-studded », « bunkered-down » et glass-walled » – indiquent qu’une transition entre l’ancien et le nouveau monde était difficilement réalisable, puisqu’elle n’était pas prévisible. Toutefois, la réalité a complètement changé : « la peste » a soudain frappé, et la vie des personnages en est transformée sans leur laisser le choix. C’est ce que souligne l’information entre parenthèses mise en relief pour signaler la rupture qu’opère l’avènement brusque et inattendu de la fin du monde. L’information entre parenthèses fournit une explication d’un passage du texte par un autre fragment qui lui succède. Cette incise opère une sorte de jonction entre les deux mondes : comment traverser la situation apocalyptique en se bricolant une nouvelle identité, indemne du trauma subi. Nous retrouvons le même procédé d’incise dans le passage suivant. Grâce à une incise, en racontant les

circonstances de la naissance des triplets, le texte évoque le trauma de l'absence du père :

Finally it was Doris and one of the men who could have been the Triplets' father, until in due course he, too, ventured out for supplies. (A sequence of ménages made paternity impossible to establish, and a DNA test was, alas, impossible.) He never came back. The familiar story. After six months on her lonesome, surviving on who knows what, high-fiber deposit slips and credit-card brochures, she was rescued by Bubbling Books recon unit. She did not survive the delivery, and the Triplets were in a bad way, bank literature being devoid of nutrients essential to prenatal development. (41)

La répétition du procédé de l'incise permet un retour sur l'endroit où l'accouchement a eu lieu : dans une banque, et non à l'hôpital. Ce n'est pas anodin. Le passage est une satire du bonheur qu'inspire la venue au monde d'un nouveau-né. Faire advenir ce moment dans une banque symbolise l'effroi et la déshumanisation qui accompagnent cet événement heureux. Cependant, le système financier donne souvent lieu à des crises mondiales préfigurant l'apocalypse qui menace l'humanité. Le noyau familial (mère, père et enfants) représente en miniature la société ; l'absence d'un membre (le père) symbolise la désertion des gouvernements qui laissent leurs populations seules devant cette catastrophe. La représentation de cette absence constitue une forme de critique à l'égard des gouvernements qui délaissent ou sacrifient leur peuple. L'anonymat du père, son absence, confère à la mère toute la responsabilité et lui laisse tous les honneurs qu'elle gagne alors par son courage. Elle a donné la vie au prix de la sienne, sans assistance. Ironiquement, comme l'indique ce passage, c'est en se nourrissant de formulaires riches en fibre et des prospectus pour cartes de crédit que la mère des triplets a pu survivre jusqu'à l'accouchement. La brève survie de Doris Tromanhauser dans la banque met l'accent de façon satirique sur l'impact des institutions financières sur la vie des populations.

La venue au monde de ces triplets dans une agence de banque est un décor riche en symboles. Les crises financières, à l'ère de la mondialisation économique, constituent une source d'angoisse et de mouvement de panique générale qui saisit la population mondiale, comme un tremblement de terre qui va causer la fin du monde. *Zone One*

critique la société de consommation de masse dont le fondement est le système financier qui confie aux banques et à la bourse le pouvoir et la santé économique mondiale. Avant l'avènement de la « peste », Mark Spitz travaillait dans un service de trésorerie, une entreprise située dans une zone d'activités de Hempstead. Il se rappelle la réponse de l'agent de la DRH quand il attendait son premier chèque : « 'Your check can't be processed without complete paperwork » (17). Puis l'agent des Ressources Humaines poursuit : « 'You're not in the system. You might as well not exist' ». Le texte opère une analepse (flashback) en interrompant le récit par une situation qui appartient au passé pour revenir ensuite au présent. Mark Spitz pose une question rhétorique, le narrateur la relate : « Where was The System now, after the calamity? It had been an invisible fist floating above them for so long and now the fingers were open, disjoined, and everything slipped through, everything escaped » (*Ibid.*). La majuscule dans le mot « système » exprime tout le pouvoir écrasant que ce dernier exerçait sur la vie des personnages. Après l'apocalypse, le système a perdu cette force de domination et applique moins de contraintes, puisque ce « poing invisible » s'est détendu et ne contrôle plus rien. L'expression « invisible fist » fait par ailleurs écho à la métaphore de la « main invisible »<sup>189</sup> des économistes défenseurs de la pensée libérale. Dans un entretien, Lee Roberts explique l'attrait qu'exercent les zombies dans les sociétés postindustrielles :

The attraction of some to the zombie and the genre of films in which they appear represents an inner desire to place blame for society's misgivings on the establishment, i.e. big business, big government, etc. and use the zombie as the most logical outcome if the establishment were to be left unchecked by a complacent population.

Nous suivons l'hypothèse de Roberts et prenons au sérieux cette explication, d'autant plus que l'expression « left unchecked » fait écho à l'« invisible fist » dans le roman de Whitehead et à l'« invisible hand » d'Adam Smith. Nous arrivons à la logique de

---

<sup>189</sup> L'expression « main invisible » (« invisible hand ») renvoie à un agent régulateur indéterminé, c'est-à-dire que le marché se régule toute seule, sans l'intervention de l'Etat. Elle a été utilisée pour la première fois par l'économiste Adam Smith (1723–1790). Pour plus de détails, voir Emma Rothschild, « Adam Smith and the Invisible Hand », *The American Economic Review* 84.2 (May, 1994). Consulté le 02 juillet 2015. William D. Grampp, « What did Smith Mean by the Invisible Hand? », *Journal of Political Economy* 108.3 (June 2000). Consulté le 02 juillet 2015.

l'économie libérale qui réduit au strict minimum l'intervention de l'État dans l'échange commercial.

La « main invisible » était sensée réguler le marché pour établir un équilibre parfait entre l'offre et la demande. Ce principe a cependant échoué : le poing s'est desserré, et la main a perdu sa prise. Ainsi, la menace de « la peste », grâce à l'allusion à l'institution bancaire, rappelle la Grande Dépression de 1929. La Grande Dépression a eu lieu le 24 octobre, un jeudi « noir », le krach s'est produit ; d'une certaine manière, dans *Zone One*, soudainement, le désastre est survenu « Last Night », une référence ironique au jour du jugement dernier. Quel que soit le jour où les événements se déroulent, on se réfère à l'invasion des zombies à travers l'expression « Last Night », comme nous le relevons dans ces passages : « Nowadays, Rosie the Riveter was a former soccer mom who had just opened her own catering business when Last Night came down and her husband and kids were eaten by a parking attendant at the local megamall's discount-appliance emporium » (18) ; « [t]hen came Last Night, transforming them all » (25). La première citation fait allusion aux femmes qui ont contribué à l'effort de guerre : « Rosie the Riveter » est un mythe créé pendant la deuxième guerre mondiale pour être l'équivalent du « G.I. Joe » envoyé au front<sup>190</sup>. L'image représente toutes les femmes courageuses et travailleuses qui, dans cette période de guerre, ne rechignent pas à faire le travail des hommes. Depuis l'avènement de la « Nuit Dernière »<sup>191</sup>, l'état d'urgence est déclaré, donc l'image de la « Rosie the Riveter » joue la même fonction symbolique que si le pays se trouvait dans une situation comparable à une période de guerre. La deuxième citation, quant à elle, fait référence aux changements observés chez les protagonistes Gary, Kaitlyn et Mark Spitz, qui, à l'image des autres survivants, se bornent à nettoyer la ville en se préparant pour leur nouvelle vie. Ces deux passages témoignent de la fin de l'ancien monde et de l'émergence d'un monde nouveau.

---

<sup>190</sup> Selon le site Internet de la bibliothèque du Congrès américain, le dessinateur J. Howard Miller a créé en 1942 le poster « We Can Do It ». La bonne réception du slogan incite le gouvernement à faire passer le message d'exhortation de la population à se mettre plus au travail et d'utiliser ce biais pour la propagande. Ensuite, en 1943, Redd Evans et John Jacob Loeb ont transformé ce message d'espoir en chanson « Rosie the Riveter ». Dans la même année, le peintre Norman Rockwell accomplit la version la plus populaire de l'icône « Rosie the Riveter ».

Voir < <https://www.loc.gov/rr/program/journey/rosie-transcript.html> >. Consulté le 08 septembre 2015.

<sup>191</sup> Nous reprenons l'expression qu'utilise Serge Chauvin dans sa traduction, car nous estimons qu'il s'agit d'une expression intemporelle (un an après les survivants continuent à dire la « Nuit Dernière ») plutôt qu'une annonce du début d'un compte à rebours (la dernière nuit de l'ancien monde).

Le discours alarmiste de la fin du monde se nourrit, entre autres sources, de la menace de la surpopulation mondiale. L'humanité pourrait ne pas trouver les moyens de s'alimenter et de s'épanouir pleinement si la population mondiale continue à augmenter. Lors de la conférence à Copenhague le 18 novembre 2009, le Fonds des Nations unies pour la population (UNFPA) a publié un rapport d'étude alléguant que « le réchauffement planétaire ne peut être endigué que par une réduction massive de la population mondiale » (Garric 2015). Le thème de la natalité s'oppose à l'omniprésence de la thématique de la mort, caractéristique majeure du roman post-apocalyptique. *Zone One*, en tant que « spéculative fiction » (Bozzetto 2007, 61) ou roman philosophique, met en scène la question de la surpopulation mondiale en reprenant l'argument de la peur dans le dialogue entre Mark Spitz et Miriam Cohen Levy, surnommée Mim, rencontrée après l'apocalypse. Le narrateur raconte la scène dans laquelle Mim et Mark Spitz sont sur le point de faire l'amour, mais, sans préservatif, les amoureux interrompent leur élan et s'arrêtent là :

They passed the time, made the nights as lovely as they could. When they discovered they were out of condoms, she told him to pull out and they came otherwise. 'Enough babies,' she said. Before the plague, he'd always thought it weird when people said that, as they croaked about overpopulation, the millions of kids in want of a good home, ever-shrinking planetary resources of manifold aspects. (197)

Ce passage est un exemple parfait du changement de focalisation que pratique *Zone One*. En effet, de la focalisation zéro (point de vue du narrateur omniscient) le texte passe à une focalisation interne (point de vue/pensées de Mark Spitz), ce qui a pour effet de donner au lecteur le cheminement du changement d'opinion du protagoniste sur la question de la surpopulation. La différence de voix ou le décalage de tonalités permet, par ailleurs, de mettre en relation les propos ironiques du personnage et la description du narrateur. Le texte montre ainsi une transformation radicale entre ce que Mark Spitz pensait avant « la peste » et ce qu'il croit maintenant. Dans la phrase qui suit, nous lisons : « Now Mark Spitz understood plainly what they had meant by 'What kind of person would bring a child into this world' and then recited statistics about polluted water tables on the other side of the world, the asphyxiated ecosphere » (*Ibid.*). L'adverbe

« maintenant », marqueur temporel, attire l'attention du lecteur sur la différence d'opinion entre avant et après l'apocalypse. Les propos de Mark Spitz sont ironiques : il récite les statistiques comme s'il avait besoin de convaincre son interlocuteur dans un débat. Ce comportement signifie la perte (momentanée) du désir sexuel.

La suite du dialogue entre Mark Spitz et Mim rend compte du cynisme du protagoniste qui ironise sur la surpopulation mondiale et les bienfaits de l'apocalypse. Mim observe un point positif par rapport à l'avènement de la « peste », elle a permis la perte de poids : « 'I'll say one thing about the world today, it really keeps the pounds off,' » (198). La nécessité d'être en mouvement en permanence, de bouger tout le temps, remplace les exercices physiques et les activités sportives de l'ancien temps. Elle souligne également son problème de surpoids avant l'apocalypse, problème qu'elle estime en partie résolu<sup>192</sup>. Mim est satisfaite de sa forme actuelle : « 'I think it was all the running. I haven't been in this kind of shape since college' » (*Ibid.*). Mark Spitz répond avec humour à cette préoccupation pour ces kilos en trop : « 'Starvation will do that' » (*Ibid.*). Cette remarque ironique explique que la faim permet la perte de poids, même si dans cette dystopie les survivants sont sous-nourris. En revanche, ce propos est cynique d'autant plus qu'aucun survivant n'est mort de faim. De surcroît, personne ne meurt de faim dans les pays industrialisés. C'est d'ailleurs uniquement dans cette partie du monde que l'expression « je meurs de faim » est utilisée pour signifier le désir de passer à table. Précisément, ceux qui meurent de faim « pour de vrai » n'ont même pas le temps de l'annoncer.

Le récit reviendra sur la question démographique vers la fin du roman. Accompagné par Kaitlyn et Gary, Mark Spitz transmet l'information sur la mort de deux des triplets : « 'The Triplets! What about the Triplets?' » (216), s'inquiète Angela, une collègue que Mark Spitz et ses camarades ont rencontrée. « 'They say one made it out' » répond Mark Spitz. Chacun prie pour que le survivant soit son préféré : « 'Which one? Was it Finn?' I hope it was Finn,' No Mas said. 'He's my favorite. That little

---

<sup>192</sup> La Première Dame Michele Obama a lancé l'initiative « Let's Move » pour lutter contre l'obésité et préserver la santé publique. Ce combat est lié à la thématique raciale puisque les minorités (les Noirs en particulier) se nourrissent mal par manque de moyens financiers. La pauvreté et la « malbouffe » ne sont évidemment pas des marqueurs d'une appartenance raciale, mais plutôt de classe. Malgré tout, si aux États-Unis la majorité des pauvres sont issus des minorités, la frontière entre la race et la classe est poreuse. Voir [Let'smove.gov/about](http://www.letsmove.gov/about). < <http://www.letsmove.gov/about> >. Consulté le 5 juillet 2015.



motherfucker got heart' ». Kaitlyn souhaite que la sœur de Finn soit la survivante : « 'Poor Cheyenne' » (*Ibid.*). Elle regrette l'étendue du désastre et se résigne à croire à la sagesse de la Nature qui autorégulerait son système de fonctionnement. À cause de cette explication, Mark Spitz s'interroge : « 'Didn't take you for a divine-justice whacko' ». Kaitlyn corrige : « Not God. Nature, if you have to call it something. Correcting an imbalance. It kicks us out of our robotic routine, what they called my dad before we pulled the plug: persistent vegetative state. Comeuppance for a flatlined culture' » (216-217). Selon Kaitlyn, la Nature aurait exercé son pouvoir régulateur sur la société perdue par sa culture de la consommation de masse. La « peste » serait donc une punition contre les dérives de la société consumériste, de culture décadente. Encouragé par le diagnostic de Kaitlyn, Mark Spitz traduit avec cynisme les propos de cette dernière :

'Maybe it's corrected now, Mark Spitz said. He'd had a lot of whiskey for a tint of optimism to leak into his words. 'Got rid of the extra population and now it's done.' He was immediately disgusted with himself for phrasing it that way and checked to make sure Kaitlyn, his externalized conscience, hadn't heard. She snored. (217)

En effet, les propos de Kaitlyn n'expriment pas le même sens que le commentaire de Mark Spitz. Les deux personnages semblent se réjouir de l'avènement de la « peste » qui a permis de rééquilibrer la population. Le ronflement à la fin du passage symbolise l'interruption de dialogue entre les deux personnages. Les propos cyniques de Mark Spitz dénotent un optimisme quant à la fin du désastre et une attente de signes de renouveau, puisque l'équilibre démographique est supposé être rétabli après l'apocalypse. Opposé à cette vision cynique des choses, le point de vue de Kaitlyn vise à critiquer la société de consommation en trouvant logique la punition méritée, infligée par la « peste ». En dépit des commentaires cyniques de Mark Spitz et de l'hypothèse de punition que soutient Kaitlyn, l'origine de la « peste » est inconnue.

Le consumérisme excessif que Kaitlyn juge être à l'origine de l'apocalypse est sous-tendu par un système capitaliste qui fait de la recherche de profit l'unique moteur de la vie des entreprises. La culture consumériste et l'avidité des multinationales vont de pair. Rappelons que, dans le roman, la référence à l'absence du père est une métaphore qui renvoie au système qui gouvernait la vie économique du monde avant la « Nuit

Dernière ». Comme pour « signifier sur » la désertion du père évoquée après l'accouchement non-assisté de Doris Tromanhauser, le récit conclut la scène du rapport sexuel « manqué » entre Mark Spitz et Mim avec un renversement de la situation initiale. En effet, habituellement, c'est le père qui fuit ses responsabilités en quittant sa famille sans les avertir, mais, dans la relation entre Mim et Mark Spitz, c'est la femme qui disparaît lorsqu'elle sort acheter du poivre : « In the old joke, the intransigent father goes out for cigarettes and never comes back. The family is bereft. These days your companion in oblivion went out on a routine foraging run and never came back. One warm day, Mim left to scare up some pepper for the lentil soup and did not return » (198). À noter les deux constructions stéréotypées : l'homme sort acheter des cigarettes, alors que la femme va chercher du poivre. L'un va à la poursuite de la satisfaction d'un désir personnel (égoïste), tandis que l'autre dit sortir pour acheter un produit pour le repas du couple. Le narrateur souligne ce stéréotype qui appartient au passé pour mettre l'accent sur le changement et la particularité de l'univers post-apocalyptique. Les survivants apprennent à vivre sans dépendance : la vie de couple ne résiste pas aux transformations structurelles produites par l'avènement des zombies. Dans ce contexte de lutte pour la survie individuelle, la disparition d'un être cher ne renvoie plus à une fuite des contraintes de la vie conjugale, mais plutôt à un danger de mort, une contamination par morsure de zombie. Quand une telle perte se produit, le survivant « fait son deuil » très rapidement, puisqu'il faut aller de l'avant, il faut continuer sa route sans penser aux morts.

Dans cette nouvelle vie de nomades, le fardeau du passé est vite laissé derrière soi. Par exemple, dès la première rencontre entre Mim et Mark Spitz sur le chemin de Zone One, à Buffalo où est implanté le gouvernement, le narrateur raconte comment des camarades de route ont délaissé la jeune femme lorsque de douloureux maux de ventre l'ont frappée en plein voyage : « Mim had hooked up with some Buffalo-bound pilgrims for a week, but then she got some kind of stomach thing and had to lie on her side all day, the only thing that helped. They apologized, but they had to leave her behind, nothing personal. She didn't take offense. 'Them's the rules,' she told Mark Spitz, shoulders popping up in a brief shrug » (123). La précision sur la durée de ces douleurs (une journée) et la souffrance que cela entraînait (rester coucher sur le côté) souligne le

manque de compassion de ces gens qui ont préféré continuer leur voyage et abandonner un compagnon malade plutôt que de l'assister. Un sentiment d'égoïsme et d'individualisme se cristallise au fil du récit de la « Dernière Nuit ».

L'apocalypse va donc faire basculer la vie des personnages dans une contre-utopie, une *dystopie* qui exige d'autres lois sociales. Le système des valeurs est tout autre depuis l'avènement du fléau : la « Dernière Nuit » (« Last Night ») transforme complètement le rapport entre les personnages et leurs façons d'agir dans l'univers dans lequel ils évoluent. Le récit met en place les ingrédients pour une construction d'un monde utopique pour ensuite le détruire par son incompatibilité avec les lois de la société post-apocalyptique. En effet, c'est toujours lors de cette même rencontre entre Mim et Mark Spitz, qui vivent une aventure amoureuse, que le roman offre une vision idyllique et utopique des premières réactions après la catastrophe. Après un bref moment d'errance, de désespoir et de désarroi, Mim arrive enfin au refuge « paradisiaque » :

Mim had been mobile since her last camp imploded. She'd spent the summer and most of the autumn at a mansion in Darien: two and a half meals a day, stone walls, and a generator<sup>193</sup>. The owners were dead, but the gardener's son, Taylor, had keys and set up a camp at the start of the abominations. He'd played Space War on the grounds as a kid, knew the clandestine tunnels dug during the reign of prohibition and maintained during the heyday of infidelity. Plenty of spare exits if others got skel-heavy. Taylor recruited fellow survivors on gas runs, or he caught them clambering over the walls, backpacks full of cans and accessories. If he saw something in you he liked, you were invited to stay. He dressed like biker-cub muscle but was a very sweet soul; it was a costume, and when he ran off people, they obeyed. (123)

Le passage met sur le même plan l'époque de la prohibition (« during the reign of prohibition ») et celle des infidélités (« heyday of infidelity »). Aux États-Unis, dans les années 1920–1933, la prohibition a fait émerger une pratique clandestine de la vente et de l'achat de boissons alcoolisées<sup>194</sup>. Mêmes si cette pratique secrète suppose une forme

---

<sup>193</sup> On notera au passage que la présence de groupes électrogènes est capitale, car le fléau a plongé la ville dans une obscurité presque totale. L'électricité ne fonctionnant plus, les groupes électrogènes deviennent une alternative. L'obscurité de la nuit symbolise les ténèbres de l'après-apocalypse.

<sup>194</sup> Pendant la prohibition, conformément au 18<sup>e</sup> Amendement, le gouvernement américain a restreint les droits de production et la vente d'alcool. Voir < <http://www.1920-30.com/prohibition/> >. Consulté le 14 juillet 2015. < <http://www.pbs.org/kenburns/prohibition/about/> >. Consulté le 14 juillet 2015.

d'infidélité à la loi de la République, elle ne peut être placée au même plan que l'infidélité à son conjoint. Après l'apocalypse, Taylor s'est réfugié dans la maison où il a vécu pendant ces différentes périodes ironiquement mises en perspective pour donner une indication sur le contexte politico-social lié à son expérience. Ce passage, raconté par le narrateur omniscient, présente un lieu parfait au sein duquel les survivants se sentent en sécurité. Pour rendre compte du caractère exceptionnel du lieu de refuge, le narrateur fait intervenir la voix de Mim qui a vécu elle-même dans ce « petit paradis » : « 'It wasn't crazy-culty,' Mim said, sucking powder from a protein packet, licking the excess from her fingertip » (*Ibid.*) Les verbes d'action « sucer » et « lécher » servent de marqueurs pour indiquer que le personnage ne vit pas dans un rêve, mais a trouvé refuge dans une maison de rêve. Elle fait même de l'humour noir pour conserver l'attention et la complicité de son interlocuteur : « 'He didn't try anything nuts, like you have to kill the eldest every Thursday at midnight – he just wanted people he could get along with. Potheads, mostly' » (*Ibid.*). Taylor bâtissait ce microcosme de monde « idéal » ; de façon symbolique, il est le fils du jardinier de la demeure, donc celui qui surveille, protège et fait prospérer le monde végétal. Le jardin est également une métaphore pour la vie, une vie construite à partir de la vision du monde de cette communauté anticonformiste : des fumeurs de joints qui veulent vivre en autarcie et refusent la société de consommation. Ce portrait explique le déguisement, digne d'une vedette de rock and roll, qu'arbore Taylor.

Le narrateur alterne descriptions et discours rapportés pour décrire en détail cette communauté :

Willoughby Manor was thirty people at its biggest population, and well run. Organized forage runs, an activity board. 'No bullies, no rapes. Low profile kept the dead from hanging around outside.' Lights out after dark was the rule, whereupon they gathered in the wine cellar for mellow evening tastings. Down in the branching tunnels there were ample amusements to pass the time. They played poker among the Brunellos, charades before the Argentine vintages, watched the cherished sitcoms in the final, unfinished room that was actually underneath the pool, imagine that. They'd plucked Mim from Damien's main drag after she miscalculated the margin of safety while trying to outrun a skels warm she'd accidentally wandered into. 'Don't you hate it when that happens?' she asked. 'Minding your own business, on a lip balm mission, and then boom.' The Willoughbys scooped her up in an SUV and she enlisted. (123-124)

En plus de mettre en place des règles de vie louables, cette communauté anticonformiste a sauvé la vie de Mim. Dans ce jardin du paradis (« underneath the pool »), le fléau et son désastre sont oubliés. Dans ce long monologue, la question (rhétorique) de Mim rappelle la présence silencieuse de Mark Spitz, le narrataire. Et l'onomatopée « boum ! » connote la fin brutale et soudaine du jardin merveilleux. Ce monde idéal va donc disparaître comme c'est le cas pour l'ancien monde qui avait atteint un sommet de civilisation humaine. À peine Mark Spitz exprime-t-il son appréciation pour une organisation sociale aussi parfaite, « 'Sounds like a nice setup' » (124), que son interlocutrice annonce sa désolation de voir s'effondrer ce lieu de rêve construit par Taylor : « 'It was great. I really thought I'd wait it out there' » (*Ibid.*). De la vision utopique d'un monde parfait, construit au cœur du désastre de la « Dernière Nuit », cette petite communauté va revenir à la réalité et la catastrophe de l'apocalypse ; l'agent qui a conduit à la fin de cette utopie était un membre de la communauté ; il venait donc de l'intérieur. Il s'agit d'un jeune étudiant, un socialiste d'extrême gauche, fervent combattant du capitalisme. Mim décrit ce jeune militant en ces termes : « Their idyll was terminated by one of the number, Abel, who developed some theories about the plague and its agenda. He was one of those apocalypse-as-moral-hygiene people, with a college-sophomore socialist slant » (124). Ces mots composés connotent, dans une certaine mesure, le lien social que les gens comme Abel tentent de créer et la rupture sociale que leur tentative provoquent. En d'autres termes, comme le symbolisent les traits d'union, la cohésion sociale que préconisent ces anticapitalistes a conduit à la destruction de ce havre où se réfugiait Mim. Le texte explique la thèse de l'hygiène morale, défendue par un idéologue insensé : « The dead came to scrub the Earth of capitalism and the vast bourgeois superstructure, with its doilies, helicopter parenting, and streaming video, return us to nature and wholesome communal living » (*Ibid.*). La thèse d'Abel est à la fois radicale, suicidaire et présomptueuse<sup>195</sup>, mais tournée vers un renouveau. Cela signifie que le fléau est un mal

---

<sup>195</sup> Abel est le nom d'un personnage du mythe de l'origine dans la Bible et Coran. Selon les récits des deux livres saints, il fut le deuxième fils d'Adam et Ève. Inspiré par un sentiment de jalousie, Caïn tua son frère cadet, commettant ainsi le premier crime de l'histoire. D'origine hébraïque, le nom Abel signifie « vanité, souffle ou vapeur ». Il faudrait être vaniteux ou présomptueux pour prétendre être le seul à comprendre le projet rédempteur du fléau et vouloir provoquer le second acte de l'apocalypse. Cf. < <http://www.abarim-publications.com/Meaning/Abel.html#.VaZu8Cqqkq> >. Consulté le 15 juillet 2015.

pour un bien dans la mesure où, à partir des cendres du monde défunt, les survivants ont enfin la possibilité de corriger les tares du capitalisme et de redresser ses torts. Ne trouvant pas d'oreilles attentives à sa thèse, Abel est contraint à l'action : il décide de mettre un terme à l'isolement du groupe en laissant les portes de la maison ouvertes comme pour inviter les zombies.

Selon Mim, un jour, lassé de ce confort et de ce comportement indigne au temps de l'apocalypse, Abel estime utile de provoquer une prise de conscience auprès de ses camarades. Mim raconte en effet à Mark Spitz :

'Then one night,' Mim said, 'it was over.' Most of the campers were down in the cellar – it was game night – when Abel came downstairs and said that he could no longer sit back and watch while the household ignored the verdict of the plague. What right do we have to laugh and carol and play Texas hold 'em while the rest of the world suffered its just punishment? 'Which is why,' he told them, 'I have opened the gates.' (125)

La réaction d'Abel est clairement motivée par un sentiment de culpabilité : il n'est pas normal de profiter de la vie alors que les autres meurent, semble dire le jeune étudiant engagé, manifestant des remords. Pour raconter cette scène, Mim a survécu à cette attaque des zombies, d'où l'usage du pronom personnel complément « them » -, comme si Abel faisait cette annonce à des personnages qui ont tous péri, sauf le narrateur de l'histoire. Mais le plus notoire est que la révolte d'Abel ayant conduit à la perte de ses camarades visait à combattre l'égoïsme qui les avait poussés à l'inaction pour préserver leur vie. En causant la disparition de ce monde utopique, Abel refuse d'en entretenir la continuité pour permettre l'irruption d'un autre monde idéal dont il rêve. Dans ce monde-là, le sacrifice et le don de soi sont préférés à l'égoïsme et à l'individualisme des sociétés capitalistes.

À plusieurs reprises, dans le récit, une utopie disparaît pour donner place à une autre utopie ; entre les deux, il existe temporairement ou durablement une contre-utopie (une *dystopie*). Par la décision d'ouvrir les portes de la demeure Willoughby à la « peste », Abel a en effet causé la mort de certains survivants (devenus zombies) et précipité Mim dans une vie de fugitive, rêvant d'un ailleurs meilleur. Ces successions de séquences narratives mettent en scène la construction d'un monde utopique que les

personnages œuvrent à rejoindre. Après la deuxième invasion des zombies, Mim reprend son chemin et tente de se rendre à Buffalo. C'est d'ailleurs sur son chemin qu'elle a fait la rencontre de Mark Spitz. Ce dernier ne peut s'empêcher de commenter le nouvel objectif de Mim qui recherche vainement un monde utopique. En effet, à propos de la relation entre le protagoniste et la jeune femme, le narrateur observe : « He liked her immensely, despite her belief in Buffalo. They were vapor: the big settlement beyond the next rise, the military base two days' walk, the utopian commune on the other side of the river » (125). Mark Spitz ne partage pas l'avis de Mim, mais notons que la croyance ou pas en la réussite de la mission de reconstruction dirigée par le gouvernement établi à Buffalo symbolise le perpétuel recommencement. L'un croit en la possibilité de créer un monde organisé et stable, tandis que l'autre en doute et constate partout désordre et chaos. Concernant le lieu sécurisé que tous les survivants essaient de regagner, le narrateur rapporte l'avis de Mark Spitz :

The place never existed or was long overrun by the time of your arrival, a stink of corpses and smoldering fires. Or it was lunatics and the crazy new society they'd cooked up, with a fascist constitution, or nutty rules like all the womenfolk had to sleep with the men to repopulate the race, or some other creepy secret you only discovered after you'd been there a few days, and when you had split you found they'd hidden your weapons and stolen your bouillon cubes. Mark Spitz was off groups for now, but if the right outfit came along he'd start using Mim's solution. Stash a spare. (125-126)

Le rapprochement par une conjonction de coordination entre « armes » et « bouillons cubes » traduit l'ironie qui sous-tend les propos de Mark Spitz. En effet, l'exagération que nous notons à travers la description qu'il fait d'une société intrinsèquement corrompue témoigne du fait que le protagoniste adopte une vision pessimiste de la condition humaine. Il ne croit plus à la cohésion sociale, préfère la vie solitaire et critique la naïveté de ceux qui en rêvent. Cette vision individualiste du protagoniste est une critique et une réécriture du Rêve américain que nous pourrions mettre en exergue en analysant les conséquences de la présence des zombies dans les conditions de vie et la personnalité des survivants. Comment exterminer un zombie qui vous rappelle votre

voisine ou professeur d'anglais du collège ? Quels sont les moyens mis en place pour préparer le futur ? Et surtout que faire pour surmonter le trauma de l'apocalypse ?

### **La vie des personnages après l'apocalypse**

Dans l'univers post-apocalyptique de *Zone One*, les personnages du roman sont les populations civiles, un gouvernement à Buffalo, des déblayeurs, des nettoyeurs, des marines et des zombies. Les trois protagonistes Mark Spitz, Kaitlyn et Gary forment l'unité Oméga : « Mark Spitz and the rest of Omega Unit were half done with 135 Duane Street, chugging down the roof at a productive clip » (8). L'unité Omega est chargée de nettoyer les bâtiments de moins de trente étages ; les immeubles les plus hauts sont assignés aux militaires : « Any structure under twenty stories was left to the sweepers. Hence Mark Spitz. When his unit finished number 135, they were done with Duane x Church, Mixed Residential/Business. Then it was on to the next » (78). Concernant le travail des volontaires comme Mark Spitz qui sont nommés « sweepers », nous reprenons le terme « ratisseurs » que le traducteur Serge Chauvin utilise dans son texte (2011, 109). Les tâches sont ainsi bien réparties : les ratisseurs exterminent les zombies et les emballent dans des sacs plastiques, les nettoyeurs passent les prendre et nettoient le sol avant de les acheminer à Zone One où sont installés des incinérateurs. Pour que cette division du travail fonctionne convenablement, les autorités de Buffalo émettent des règles de conduite et distribuent ponctuellement des ravitaillements tels que munitions, combinaisons de protection (treillis et masques) et médicaments (de la morphine en pilules). La distribution de ravitaillement est organisée selon un système de priorité : les ratisseurs sont souvent négligés, comme on le note : « Priorities: First Buffalo got what they needed, then the military, then civilian population, and finally the sweepers. Which meant Mark Spitz didn't have proper face gear, one of those fancy marine numbers with the lightweight impenetrable wire, proper ventilation » (18). Cette précision de l'échelle des priorités fait suite à l'attaque de zombies dont Mark Spitz a été victime et durant laquelle il a failli se faire dévorer le visage, n'eut été l'intervention de Gary qui lui sauve la vie. Dirigée par Buffalo, la nouvelle organisation sociale favorise l'espoir de réussir la



résistance, édicte les normes de vie pendant cette période critique de reconstruction et met les jalons de la superstructure de la vie future.

Cependant, les valeurs et les principes du monde ancien perdent leur sens dans la configuration sociale d'après le cataclysme. Une notion aussi fondamentale que la famille ne représente plus rien aux yeux des survivants. Arrivé à Zone One, après avoir franchi de nombreuses étapes périlleuses, Mark Spitz s'entretient avec le Lieutenant qui évalue ses capacités d'adaptation à la mission avant de le féliciter. Il le fait visiter la Zone tout en observant ses réactions physiques et la perspicacité de ses réponses : « 'I notice you are not staring vacantly at your palms. Good. [...] You passed the quiz. You're still alive. Congratulations. Even got all your fingers. Which is a big plus in this line of work' » (97). Les remarques du Lieutenant sont brèves, concises et directes ; elles sont rendues dans une langue familière. Puisqu'il assure la communication entre Buffalo et les volontaires, il rend son discours familier à ses troupes en essayant de parler comme eux. Dans les bulletins d'informations hebdomadaires que le Lieutenant livre tous les dimanches, Gary note une volonté de se rapprocher de ses interlocuteurs grâce à l'argot, à l'humour ou la prononciation déformée des mots : « The lieutenant's strategic informalities comforted his troops when they were out in the field. One of them worked on reconstruction, a real fucking human being among the abstractions doling out pronouncements and paradigms in Buffalo » (43). Il utilise souvent le vernaculaire pour amuser les volontaires et leur rappeler la base de la mission : « pop 'em, bag 'em, drag 'em » (98). La voix du Lieutenant permet aux volontaires de mettre un visage sur les bureaucrates fantômatiques de Buffalo et d'entendre un discours autre que leur langage dépersonnalisé et strictement informatif. Dans le but de susciter une impression de proximité, dans leur entretien, fidèle à son style familier, le Lieutenant demande à Mark Spitz si des membres de sa famille ont survécu au désastre : « Got any family? » (98). Le volontaire hésite, « [H]e thought of Uncle Lloyd, but what was there to say », puis répond : « 'I don't know' » (*Ibid.*). En effet, Mark Spitz n'a pas cherché à savoir si son oncle avait survécu. Quand son unité ratisse dans le secteur où se trouve l'ancienne demeure de son oncle (« he knew he had to visit Uncle Lloyd's apartment » [7]), il prie de ne pas le retrouver : « He hadn't seen his uncle's name on any of the survivor rolls and

prayed against a reunion, the slow steps coming down the hall » (*Ibid.*). En d'autres termes, il souhaitait la mort de son oncle afin d'éviter toutes retrouvailles.

Le Lieutenant précise toutefois que sa question sur la famille est une plaisanterie. Avec humour, il compare la mission qu'il dirige à celle des agents spéciaux du monde défunt, qui, par obligation professionnelle (craintes de représailles ou menace ou chantage), coupaient tout lien familial :

'Mostly joking with that one. I've been thinking about how in the old days, we had these special-ops dudes who did all the batshit stuff. Parachute into hostile territory, baroque wetwork, tiptoeing into the tent to garrote the warlord – pretend I didn't say that – and these batshit killing machines were always single guys, single men and women, no families. What do they have to lose, right? But who has a family anymore? Everybody's dead. All those vacation pictures floating in the cloud. Zip. Been thinking about that. Now we're all batshit killing machines, could be a motherfucking granny wielding knitting needles. I digress.' (98)

C'est une manière de dire que sa question, à laquelle Mark Spitz n'a pas vraiment tenté de répondre avec exactitude, n'était pas sérieuse. Les deux personnages se situent sur le même plan concernant la distance ironique qu'ils observent par rapport à la situation catastrophique. La vraie différence entre les deux est que le Lieutenant, malgré son engagement dans la résistance, utilise l'humour pour dédramatiser, tandis que Mark Spitz se désintéresse totalement de cette cause ; il se bat uniquement pour ne pas mourir. La digression que reconnaît le Lieutenant, souligne l'excès de son propos (d'où le terme grossier « motherfucking », ce qui signifie qu'il n'adopte pas la position d'un supérieur hiérarchique qui doit pondérer son langage). Par contre, la comparaison initiale entre survivants et agents secrets se base sur le fait que tous deux mettent fin à des vies comme des machines à tuer (« batshit killing machines »). Remarquons la portée de cette comparaison : se comparer à des agents secrets pour justifier la rupture des liens familiaux est compréhensible, mais se comparer à des machines à tuer déshumanise le sujet. La lutte contre les non-humains fait basculer la réalité des survivants qui sont obligés de s'adapter à de nouveaux codes de vie, différents de ceux du monde disparu.

Ne plus croire en la famille, ne rien faire pour la restaurer, constitue un signal fort par rapport à la condition traumatisante dans laquelle se trouvent les survivants. La

famille est en réalité le noyau qui prépare l'individu à la vie en communauté, collectivité, en société. Le comportement de l'individu à l'échelle sociale est généralement une mise en pratique des choses apprises consciemment ou inconsciemment dans le cadre restreint de la famille. C'est au sein de la famille que l'enfant apprend les premières leçons de vie et se confronte aux exigences et contraintes du vivre ensemble. En outre, la famille, telle qu'elle est structurée, organise la question de la filiation (la généalogie, la génétique, l'ADN), répartit les biens (héritage) et permet la transmission des valeurs, vertus et vices d'une génération à une autre. La déliquescence de l'institution famille pendant l'interrègne (fin d'un monde et le début d'un autre) correspond à l'une des conséquences majeures de l'invasion des zombies. Dans *Zombie, une fable anthropologique* (2015), Barbara Le Maitre défend que le corps du zombie menace – « fait table rase de », pour utiliser ses termes, « cette organisation sociale reposant sur la reproduction, l'inscription généalogique, la famille [...] le zombie subvertit l'ontologie au sein de laquelle il advient » (31). La subversion zombie secoue toutes les valeurs sociales qui avaient coutume de régir la vie en communauté.

Quelques exemples peuvent être cités pour énumérer certaines des nouvelles normes de la société post-apocalyptique. D'abord, au courant des premières semaines du fléau, Mark Spitz est témoin d'une scène de cruauté et de cynisme qu'il n'imaginait pas possible avant l'avènement de la menace zombie : « He stood in the abandoned nests, kicking empty cans that had held mainstay vegetables, backbone of a good American diet. Where terrified family units had quivered while waiting for the next-door neighbors to stop screaming for entry: Save us, let us in » (133). Représentant la base d'un bon régime américain, la nourriture en boîte de conserve signale les mauvaises habitudes alimentaires des Américains. Elle renvoie également à une forme d'individualisme, parce le pot de conserve donne à chacun (même les enfants en bas âge) l'autonomie de se nourrir sans l'aide de personne. La demande d'aide à la fin de la citation « arrive comme un cheveu dans la soupe », en faisant un clin d'œil à la métaphore de la soupe que nous explorons dans ce chapitre. C'est-à-dire que dans une société dans laquelle l'individu est sensé « se débrouiller tout seul », il faut éviter de demander de l'aide, même face au danger ; si l'on sollicite les autres, ils font la sourde oreille : « When the screaming ceased, the residents waited for them to stop passing by the eyehole in the front door,

deadly shadows on that tiny aperture » (*Ibid.*). Les habitants laissent ainsi leurs voisins mourir dans le couloir sans aide. Dans l'ancien monde, le comportement de ces habitants serait qualifié de non-assistance à personne en danger, ce qui constituerait un délit. Mais en ces temps de peur, presque personne ne porte systématiquement secours à son prochain.

Au fil des mois, avec l'aggravation du désastre, la réaction devient plus violente. Les refuges se forment et se défont pour se reconstruire ailleurs. Depuis l'avènement de la « peste » Mark Spitz est en route pour rejoindre Buffalo, la zone sécurisée ; il traverse des agglomérations dévastées, des campagnes détruites et des paysages abîmés (que le texte appelle le monde perdu). Le narrateur marque cette distinction : « The world was divided between the wasteland<sup>196</sup> [Mark Spitz] roamed for so long and this place, loud and rude, cool and industrious, the front line of the new order » (90). La dernière étape avant d'arriver à Zone One, Mark Spitz trouve refuge à Northampton, dans le Massachussets où il a attendu longtemps devant la porte d'une maison pour être accepté dans un joli sanctuaire méticuleusement édifié : « The farmhouse was prim and elegant, sticking out of the overgrown lawn and companion acres » (169), « [t]his was not a refuge assembled in haste but a sedulously executed bunker » (170). Le lieu a l'air d'être bien choisi, car l'un des habitants de ce havre, Jerry, était agent immobilier et c'est lui qui avait vendu la maison aux anciens propriétaires : « Jerry, the man wielding the shotgun, had sold them the house. He was a tall, ruddy-faced man with a county-sheriff scowl » (172). La description physique du personnage évoque son air de meneur d'hommes, comme le confirme la comparaison avec le regard réprobateur du shérif. Les autres membres de ce petit groupe sont : Margie, qui, contrairement aux apparences, est le vrai leader du groupe, et enfin Tad, le plus jeune des trois. Quelques heures après son arrivée, plus d'une cinquantaine de zombies encerclent la maison, rodent autour de la maison sans menacer directement les habitants. Margie décide que Mark Spitz ne peut pas quitter le refuge tant que les zombies restent dehors, malgré les protestations de Jerry.

Mark Spitz établit le profil psychologique de chaque locataire. En situation dangereuse, il imagine la réaction de chacun : « [He] pegged Jerry to be the first to crack.

---

<sup>196</sup> Le terme « wasteland » rappelle ironiquement le titre de la collection de poèmes de T. S. Eliot, « The Waste Land » (1922).

Firing into the agitated horde until one of the monsters got ahold of his gun barrel » (181), « Tad, when he snapped, was the type to unlatch the front door and run screaming into the mess of them. Suicide by skel » (*Ibid.*). Car elle est plus solide et stable que les autres, Mark Spitz juge Margie fiable : « Yes, Margie beat him to the porch roof » (182), « In retrospect, the fact she wore her motocross gear for the final forty-eight hours might have been a hint » (182). En effet, Margie est déterminée et prête à tout pour rester en vie. C'est d'ailleurs pour cette raison que, lorsque la présence des zombies devient plus menaçante, et qu'elle finit par être l'unique survivante des trois, Mark Spitz la suspecte de s'être débarrassée de Jerry pour sauver sa vie. Jerry a péri durant l'assaut ; Tad, Mark Spitz et Margie sont sauvés par la patrouille des soldats. Dans le bruit des balles de la mitraillette, depuis la cuisine détruite par la fusillade, Mark Spitz crie : « 'I'm alive in here! I'm alive in here!' The kitchen doors swung open again. He looked » (185). Symboliquement, l'endroit, la destruction de la cuisine renvoie à la soupe en boîtes de conserve, devenue nourriture primordiale pour les survivants, et l'appel à l'aide des voisins en danger non secourus. En outre, la tournure des événements, dans ce sanctuaire bien préservé jusqu'à cette attaque, rappelle à Mark Spitz un état de crispation générale : « All over the country survivors formed ill-fated tribes that the dead inevitably tore to shreds. Desperate latecomers asked for asylum from those inside and were turned away at the barrel of a semiauto: This is our house » (180). Il faut noter que la scène décrite dans cette représentation décalée de la réalité, l'invasion invraisemblable des zombies fait écho à ce qui se passe souvent sur la frontière entre les États-Unis et le Mexique. « Chez eux », le long de ce territoire, fusil à la main, des patriotes patrouillent pour surveiller l'entrée illégale des immigrants mexicains. Le protagoniste insinue donc que Margie a causé la mort de Jerry, en remplaçant le pronom possessif « notre » par un « mon/ma, Margie aurait pu dire la même chose à Jerry avant de le pousser à la mort : « This is my house ». De ce fait, Mark Spitz s'intrigue : « He never got to ask Margie what finally made her crack. If she pushed Jerry off the roof into their hungry arms or if he slipped. She disappeared into the woods when the convoy took a piss break. 'Those are the kind that get you into trouble,' she said before ordering them to move out » (185). Mark Spitz soupçonne Margie d'avoir sacrifié son camarade, de l'avoir offert aux zombies, à la manière d'un échange diabolique : pour survivre, elle leur a donné le corps de Jerry en

offrande. Sa fuite précipitée et sa volonté de ne pas rester avec le convoi qui lui a sauvé la vie constituent autant de motifs pour amener Mark Spitz à entretenir le doute. La preuve de la culpabilité de Margie ne se trouve pas dans le reste du récit. Cet épisode marque cependant un moment décisif dans le rapport entre les personnages dans la situation désastreuse que représente l'interrègne.

Un autre élément constitutif du changement dans les rapports entre les personnages est la décision inavouée, mais soigneusement respectée, de ne plus présenter ses condoléances aux partenaires, amis ou familles du défunt. Les survivants s'appliquent à transmettre de nombreuses doléances à Buffalo pour réclamer des munitions ou d'autres ravitaillements nécessaires, plutôt que de présenter des condoléances à la suite de la perte d'un autre survivant. Après ses séjours prolongés ou écourtés dans différents campements, Mark Spitz travaille pendant longtemps aux côtés de son chef d'équipe Kaitlyn et de son camarade Gary. Avec ce temps passé ensemble, les membres de l'équipe Oméga ont fini par former une famille, selon les termes de Mark Spitz : « They were his family now, Kaitlyn and Gary, and he was theirs. He owned nothing else besides them » (102). Par conséquent, la mort de Gary lors d'une attaque de zombie constitue un moment décisif dans le récit. Mordu, et de fait contaminé, Gary est tombé malade quelques jours avant de se suicider. La décision s'imposait : pour ne pas contaminer les autres membres de l'unité ou de la base, il devait mettre fin à ses jours. Mark Spitz s'est dépêché de lui venir en aide, mais il est arrivé trop tard : « [He] lifted the blanket. This was not a job Gary would do half-assed, but it was necessary to make sure he'd done it proper. From the looks of it Kaitlyn had put two more bullets in him for good measure » (254). De toute évidence, Gary s'est donné la mort, et Kaitlyn lui a prêté main forte en tirant sur son cadavre agonisant pour qu'il ne devienne pas subitement pas zombie.

Le suicide de Gary n'est pas un cas isolé. Dans les campements et les foyers dans lesquels les survivants se sont cachés, on apprend que le nombre des suicidés augmente malgré les avancées dans la reconstruction :

They suicided themselves in the homes they loved, surrounded by their beloved objects, or out in the wasteland they despised, alone in the cold dirt. Some arrived at the decision when they were safe in the camps, the semblance of normalcy permitting the first true accounting of the horror, its

scope and unabating adversities. The unforgivable in all its faces. The suicides accepted, finally, what the world had become and acted logically. (201)

La répétition et la généralisation du même geste de suicide, en dépit du changement de décor – que les gens soient réfugiés dans un campement sécurisé, abrités dans le sous-sol de leurs maisons ou tourmentés par leur cohabitation avec les zombies dans le monde perdu (« wasteland »<sup>197</sup>). Le suicide signifie un renoncement, un acte de capitulation sans condition. Cette tendance à renoncer au combat met en danger l'élan de la résistance. La Zone et les autorités de Buffalo s'offusquent par conséquent des chiffres donnés : « Buffalo was not enamored of the statistics » (201). À partir de l'opposition entre suicidés et résistants nous comprenons que la survie requiert de la force mentale, c'est-à-dire que l'état psychologique du sujet détermine son engagement dans la lutte ou la reddition. La force semble pourtant avoir basculé du côté de ceux qui ont capitulé, car le Lieutenant de la Zone s'est lui-même suicidé. Le texte raconte ce surprenant épisode que personne dans la Zone ne comprend : « One of the snipers observed the Lieutenant walk out to the helipad atop the bank. It was a quiet evening, sparse with the dead all day, one of the last quiet evenings before the devils started accumulating in their recent density. The sniper waved at the Lieutenant. The Lieutenant waved back and jammed a grenade into his mouth » (202). L'insistance sur la tranquillité de la soirée arrivant après une journée de victoire souligne l'étonnement des subordonnés du Lieutenant, car ils n'ont jamais perçu chez lui les symptômes de dégénérescence ou de contamination zombie conduisant au suicide. La situation empire : une fois que Fabio, l'adjoint du Lieutenant, est contaminé, Mark Spitz lui tire trois balles dans la poitrine.

Ces actes doivent être compris comme un moyen d'apporter un soulagement : se soulager ou soulager un ami des souffrances et de l'horreur de la vie de zombie. Après le suicide du Lieutenant de la Zone, Buffalo n'a pas fait de communication et a demandé à son assistant, Fabio, de le suppléer sans même avertir les troupes sur le terrain qu'ils avaient un nouveau chef. Mais au cours de son intérim, Fabio a vu la Zone, qui était l'unique endroit sécurisé au milieu de ce désastre, capituler face à l'occupation zombie.

---

<sup>197</sup> Serge Chauvin (2014) traduit ce terme par le mot « désert », connotant le néant que représente le territoire envahi par les zombies (266). Nous préférons l'expression « monde perdu » parce qu'elle est plus proche du mot anglais qui rappelle le titre de T. S. Eliot.

Combattant aux côtés de Mark Spitz, Fabio est attaqué et mordu par des zombies. Comme l'avait fait Kaitlyn pour Gary, au moment où la cause tend à se perdre et où le chaos occupe plus de terrain, Mark Spitz a fait de même pour Fabio : « Mark Spitz trained his assault rifle on the skel in the janitor uniform as it chomped into Fabio's neck to loose a small fountain of blood. As the truck pulled away onto Hudson, he had time to put three rounds into Fabio's chest and terminate the man's screams » (251). L'acte est rendu noble : Mark Spitz se compare à un ange de la mort : « He was performing an act of mercy. These things might have been people he knew, not-quites and almost-could-be's, they were somebody's family and they deserved release from their blood sentence » (16). Plus concrètement, il porte le coup de grâce, hâtant la fin atroce de l'agonisant : « He was an angel of death ushering these things on their stalled journey from this sphere » (*Ibid.*). Cet acte « noble » ne consiste pas alors à ôter la vie à quelqu'un (ce qui serait un meurtre), mais plutôt à respecter la dignité humaine au moment où le personnage mordu tend à perdre son humanité. L'euthanasie abrège l'agonie et met terme à la douleur qui affligeait l'agonisant. L'occurrence de ces nombreuses scènes d'agonie dans le récit et la crainte que le mort ne devienne un cadavre ambulancier, pourrait nous faire croire que *Zone One* contribue au débat sur la légalisation de cette intervention médicale. Aux États-Unis seuls l'Orégon (1994), Washington (2008), le Montana (2009) et le Vermont ont adopté la loi sur la fin de vie avec l'assistance d'un médecin<sup>198</sup>. Bien que le texte semble faire écho à ce débat, en mettant en scène le choix de la dignité humaine, le récit fait état d'une réalité qui dépasse cette question politico-philosophique. À une situation catastrophique correspondent des mesures extrêmes. Le monde d'hier a disparu ou du moins est en phase de disparaître avec ses principes et ses normes révolues. Le suicide de ces différents personnages, les scènes violentes de mise à mort et la perte de partenaires survivants en général donnent lieu à une réaction atypique de la part des autres personnages. Par exemple, après le suicide de Gary, Mark Spitz retourne à la Zone où il rencontre un collègue ratisseur, Bozeman. L'unité de Bozeman et Oméga se

---

<sup>198</sup> Voir < <http://euthanasia.procon.org/view.resource.php?resourceID=000132> >. Consulté le 20 juillet 2015. En France, l'euthanasie n'est pas légale, mais les députés de l'assemblée nationale ont voté 12 mars 2015 en faveur d'une « sédation profonde et continue ». Cf. < <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2015/03/12/01016-20150312ARTFIG00169-pas-d-euthanasie-mais-une-sedation-l-adoption-de-la-loi-fin-de-vie-divise.php> >. Consulté le 20 juillet 2015.



croisaient dans beaucoup de sites. Comme la coutume l'exige, Bozeman présente ses condoléances à Mark Spitz en regrettant la mort de son ami et co-équipier Gary : « He dropped his hand on Mark Spitz's shoulder and switched to his majordomo voice. 'I haven't seen you since it happened. Sorry about your man » (193). Cependant, il existe depuis peu, après l'avènement des zombies, une règle tacite interdisant les échanges de condoléances. Mark Spitz réagit donc avec étonnement aux propos de Bozeman : « 'What do you mean?' ». Bozeman remarque finalement son erreur et regrette : « 'Was I not supposed to say anything? I'm such an asshole' » (*Ibid.*). Dans l'ancien monde, ce terme péjoratif « connard » ou « stupide » s'appliquerait à la personne qui n'aurait pas présenté ses condoléances aux familles du défunt.

On constate que ce changement se fait à un autre niveau ; les personnages ont également l'habitude de se dire adieu. Ne menant plus de vie sédentaire, ayant perdu le luxe de vivre dans une maison avec leur famille et leur animal domestique préféré, les personnages mènent une existence de nomades qui les contraint à adopter un nouveau code de conduite. Après sa brève aventure amoureuse avec Mim, Mark Spitz s'est vu doté de réflexes adaptés aux circonstances. En effet, il a décidé que cela devenait futile de dire à chaque nouveau compagnon de route, au moment de se séparer, des mots d'encouragement et de bienveillance. Lors de son départ d'un refuge, une étape parmi d'autres, le narrateur observe :

After Mim, Mark Spitz dispensed with good-luck speeches and see-you-down-the-roads. He crept at first light. He heard his temporary companions wake at the small scrabbling of his leave-taking but they didn't budge from their dingy sleeping bags once they realized he wasn't stealing their stuff, the batteries and pocket drives full of family photos. They didn't care for the goodbyes, either. (115)

Mark Spitz n'est donc pas le seul à avoir changé de comportement. Certaines pratiques et règles du passé sont devenues des fardeaux dont les survivants se débarrassent au fur et à mesure que les envahisseurs zombies gagnent du terrain. Même le vol, qu'ils craignaient, est un phénomène répandu dans les premières semaines après le fléau, sous forme de pillages, cambriolages ou razzias : « Steady raids had depleted the back room of sponsored energy drinks » (30). Le passage du temps a toutefois rendu futile ce type de

banditisme, car le bien acquis n'a plus de valeur : l'argent ne sert plus à rien ; le commerce n'existe plus. La razzia est devenue une action normale pour la situation en cours :

Actually they had boots, and most of the sweepers had raided sneaker stores for more comfortable designer footwear after a round of death marches up high-rise stairwells; fortunately for them, the sneaker sponsor had manufactured several product lines for different ages, aesthetic appetites, and athletic inclinations. It was comforting, in the recesses of buildings, to see your buddy's heel blink from the tiny red LEDs in a novelty running shoe, although Mark Spitz did not partake because of the obvious ankle-exposure issue. (32)

Le fabricant diversifiait son produit pour atteindre le maximum de clients possibles, de tous les âges et de tous les goûts et de toutes les classes sociales. Dans les années 1990<sup>199</sup>, il était à la mode chez les adolescents (et certains adultes) d'acheter des chaussures de tennis brillantes tout autour de la semelle, avec des couleurs changeantes. Les ratisseurs se sont rués sur ces chaussures émettant de la lumière pour l'amusement et la nostalgie du monde perdu, mais également, à cause de la coupure prolongée d'électricité, pour s'éclairer. Ce modèle fantaisie, qui ne plaît pas à Mark Spitz, ne respecte pas les normes de sécurité ; ces chaussures de tennis ne protègent pas les chevilles. C'est précisément pour cette raison que le Lieutenant préfère les bottes distribuées par Buffalo. Cependant, les chaussures de tennis jouent un rôle symbolique dans le contexte post-apocalyptique. Elles évoquent, par métonymie, le souvenir d'une vie passée, à laquelle aucun retour n'est possible. À la recherche du monde perdu, à chacun sa « madeleine » : « All survivors had them, the pet names and metonyms they used to refer to their pasts. Bagel, java, baseball cap, the object that was all objects, the furnishings of the good old days » (32). Pour le lieutenant, son obsession montre que son objet fétiche est représenté par les bottes, tandis que pour beaucoup de ratisseurs ce sont les chaussures de tennis lumineuses. Au moment où l'avènement du fléau menace la civilisation humaine dans sa survie même, les survivants s'agrippent à ses souvenirs éphémères pour ne pas perdre leur humanité.

---

<sup>199</sup> < <https://www.turnaround.org/Publications/Articles.aspx?objectID=1806> >. Consulté le 23 juillet 2015.

En plus du passé réduit à un objet métonymique, les marqueurs de richesse perdent leur sens pendant l'interrègne. Avant, l'argent permettait d'acquérir des biens de luxe, une maison de rêve dans un quartier prisé ou une banlieue résidentielle. Mark Spitz qui a grandi à Long Island nourrissait le rêve de posséder un jour une habitation à Manhattan, symbole d'une réussite sociale : « Looking back, it was silly. He wanted to find his bearings after his stint in California, have some sort of kick-ass job or unspecified achievement under his belt before he moved to Manhattan » (131). À présent, il considère que ce rêve est ridicule parce que la nouvelle réalité a transformé les priorités. De la société hypermoderne des métros et de l'énergie nucléaire, l'invasion des zombies fait basculer la vie des survivants dans une régression sans précédent. En effet, Mark Spitz remarque l'in vraisemblance de la transformation : « To think that there had been a time when such a thing meant something: the signifiers of one's position in the world. Today a rusty machete and bag of almonds made you a person of substance » (*Ibid.*). De surcroît, ces deux objets indispensables au survivant ne s'achètent même plus. Il les ramasse où il les trouve. De fait, dans la mention des razzias ou du quartier résidentiel de Manhattan, l'accent est placé moins sur l'acte illégal ou sur le marqueur de richesse que sur la construction (temporaire) d'une nouvelle identité. Autrement dit, c'est une façon d'indiquer que les vendeurs ont disparu avec l'avènement du fléau, mais les consommateurs se trouvent parmi les survivants ; de plus, devant la menace de la disparition de l'humanité, une catégorie sociale telle que la classe ne préoccupe guère les survivants. Dans le monde post-apocalyptique de *Zone One*, l'échange commercial ne s'opère plus : les survivants peuvent se servir librement mais avec modération (Buffalo fixe les règles et les chefs d'équipes les font respecter) de tout bien consommable ou immobilier.

Dans les sociétés fortement marquées par le capitalisme tardif, le pouvoir d'intervention des autorités politiques est souvent limité à la promulgation de lois et de normes qui encadrent et garantissent l'échange économique dans la cité. Dans le roman, les autorités gouvernementales et leurs représentants n'apportent pas un grand soutien aux populations civiles ni aux survivants volontaires ; ces derniers se débrouillent tout seuls : « A few months into the collapse, only the fools asked about the government, the army, the designated rescue stations, all the unattainable islands, and the fools were

dwindling every day » (114). Ce qui signifie que les quelques rescapés qui ont besoin de l'assistance des autorités publiques meurent en attendant cette aide. Contrairement à l'État providence ou protecteur, le gouvernement de Buffalo se révèle incapable de garantir la sécurité physique et matérielle des populations. Rien dans l'ancien monde ne les avait préparés à l'éventualité d'un fléau de cette envergure. Le zombie n'est pas un ennemi comme les autres. Il s'agit du cadavre métamorphosé d'un voisin, collègue ou ami que le survivant doit exterminer. Au tout début, Buffalo demandait que les infectés récents et métamorphosés soient capturés pour faire des expériences et trouver un vaccin remède, mais plus tard il faut directement leur « exploser la cervelle », parce que la « peste » transforme le corps humain à tel point qu'il n'est plus possible d'imaginer une rémission : « In the early days, the government required a stock of the recently infected and the thoroughly turned for experiments, to search for a cure, cook up a vaccine, or simply investigate the phenomenon 'in the name of science' » (62), puis, devant l'horreur, Buffalo change de priorité : « No one used the word 'cure' anymore. The plague so transformed the human body that no one still believed they could be restored » (63). À cette transformation du corps s'ajoute une transformation du cerveau : « In the first wave, people got infected, barely making it home ahead of collapse. Then the plague wiped and reformatted their brains and they were trapped in their abodes » (33). Le terme « demeure » (« abode ») renvoie au corps qui, selon le texte, ne serait pas approprié pour un mort-vivant. La contamination affecte à la fois le corps et l'esprit, deux dimensions qui caractérisent, par dichotomie, l'humain. En réalité, la mort suppose irrévocablement la fin de la vie, la séparation entre l'âme et le corps. Ce qui signifie que, après contamination par la « peste » ou morsure d'un zombie, l'humain perd ce dont dépendait son humanité.

À travers l'in vraisemblable invasion de zombies, *Zone One* propose en profondeur une réflexion sur la condition humaine, ce qu'est l'humain et comment appréhender la vie après la mort, ou même pose la question : y aurait-il en réalité une vie après la mort ? Dans le chapitre qui va suivre, nous allons analyser comment le roman met en scène ce que l'on pourrait appeler « la fin – proche de l'homme » (Derrida 1985, 142). La réaction des survivants vis-à-vis de la présence des morts-vivants nous permettra de mettre en lumière la construction de ce qu'être humain suppose. Et à partir de

l'analyse de la description physiologique et mentale du zombie, nous montrerons les stratégies de déshumanisation à l'œuvre dans le récit.

### **Le post-humanisme : humains contre zombies**

L'unité Oméga s'est retrouvée, durant sa mission de ratissage, dans la maison d'une ancienne voyante gitane. Retrouvée morte sur sa table de travail, la Gitane fait partie du groupe que le texte appelle des zombies traînants « stragglers » : « The proprietor sat at the table in the center of the room. Eschewing the traditional finery of her profession, this straggler was dressed in the all-black uniform of a downtown punk » (224). La posture dans laquelle se trouve la Gitane demeurera éternelle tant qu'un survivant ne vient pas la délivrer de sa condition en l'exterminant. L'autre groupe de zombies est constitué de « skels » c'est-à-dire des zombies rapides, qui sont en l'occurrence des prédateurs capables de se déplacer et d'attaquer les survivants pour se nourrir. Selon le Urban Dictionary, « skel » vient du mot d'origine hollandais « *skelder* », signifiant voler, tricher, escroquer<sup>200</sup>. Dans l'argot newyorkais, la désignation « skel » s'applique à un criminel, un sans domicile fixe, un parasite etc. Elle est également l'abréviation de « squelette » (« skeleton »). Le texte décrit clairement chaque groupe de zombies. Les zombies parasites sont rapides et agressifs, de redoutables prédateurs :

There were your standard-issue skels, and then there were the stragglers. Most skels, they moved. They came to eat you – not all of you, but a nice chomp here or there, enough to pass on the plague. Cut off their feet, chop off their legs, and they'd gnash the air as they heaved themselves forward by their splintered finger-nails, looking for some ankle action. The marines had eliminated most of this variety before the sweepers arrived. (48)

D'un autre côté, le zombie traînant hante éternellement son lieu favori. Cet endroit peut être un restaurant de fast-food, un supermarché ou un lieu de travail :

---

<sup>200</sup> Cf. < <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Skel> >. Consulté le 23 juillet 2015.

The stragglers, on the other hand, did not move, and that's what made them a suitable objective for civilian units. They were a succession of imponderable tableaux, the malfunctioning stragglers and the places they chose to haunt throughout the Zone and beyond. An army of mannequins, limbs adjusted by an inscrutable hand. The former shrink, plague-blind, sat in her requisite lounge chair, feet up on the ottoman, blank attentive face waiting for the patient who was late, ever late, and unpacking the reasons for this would consume a large portion of a session that would never occur. The patient failed to arrive, was quite tardy, was dead, was running through a swamp with a hatchet, pursued by monsters. (48-49)

Les deux groupes partagent l'unique fonction du zombie : manger de la chair humaine. Que ce soit pour le traînard ou pour le prédateur, l'action accomplie n'est nullement motivée par une idée bien réfléchie, susceptible d'être altérée par une pensée. Il s'agit au contraire d'une réaction nerveuse, comme le serait le réflexe d'un corps sans conscience, réagissant à un stimulus externe.

L'absence de conscience chez les traînards et les parasites s'oppose à la définition canonique de l'humain, considéré comme un *animal rationnel*. Dans « The humanists and ancient philosophy » (2000) Susan Khin Zaw et Lucille Kekewich démontrent que pendant la Renaissance italienne (en particulier), l'humanisme donna un regain d'intérêt dans l'étude et l'interprétation des anciens textes de la philosophie antique. Dans leur article, Kekewich et Zaw expliquent qu'Aristote (384–322 avant J.C.) définit l'humain seulement par la raison et l'action : « For Aristotle the essential human attribute is reason, since it is reason that distinguishes people from animals, and what makes a life is action » (152). En d'autres termes, la raison détermine l'humain et l'action la vie. Le traînard demeure sur place et ne bouge jamais ; ce qui veut dire que la vie d'un traînard doit être considérée comme une vie incomplète, parce que son action est limitée à une simple morsure. En outre, le traînard et le prédateur sont dépourvus de raison. Pourtant, cette dernière propriété est donnée comme caractéristiques de l'humain par les philosophes. Dans *La Naissance du corps* (2010), Jean Derrida cite la définition de Plotin (vers 205–270)<sup>201</sup> qu'il reprend à son compte :

---

<sup>201</sup> Au III<sup>e</sup> siècle, Plotin a fondé à Alexandrie, en Egypte, l'école de philosophie hellénistique qui marqua le début du néoplatonisme. Grâce à son disciple Porphyre (vers 234–305) et au disciple de ce dernier Jamblique (vers 245–325), le néoplatonisme s'est développé depuis les enseignements de Platon vers la nécessité spirituelle de se libérer des contraintes du corps. Pendant la Renaissance, au XV<sup>e</sup> siècle, Marsile Ficin (1433–1499) a fondé à Florence la Nouvelle Académie des Arts pour poursuivre et développer la

‘L’humain est donc la vie rationnelle (*logistikèn zoèn*). Mais est-ce qu’il y aura une vie sans âme ? En effet, soit l’âme donnera cette vie rationnelle et l’humain sera alors un acte de l’âme rationnelle et non une essence, soit l’humain sera l’âme. Mais si l’humain est l’âme rationnelle, comment se fait-il que l’âme ne soit plus un humain quand elle va à un autre vivant ? L’humain doit donc être une raison (*logos* / autre que l’âme)’. (67)

La correction qu’apporte la définition de Plotin consiste alors à appréhender l’humain comme étant une vie rationnelle, et non un animal ou un être vivant rationnel. Autrement dit, la vie rationnelle fait l’humain. Il faut comprendre par là que le corps ne suffit pas pour définir l’humain, dans la mesure où, sans la raison, l’individu est égal à n’importe quel autre animal. Dans le *Discours de la méthode* (1637), René Descartes (1596–1650) consolide les bases de la primauté donnée à la raison, aux dépens du corps. En écrivant sa fameuse phrase « Je pense, donc je suis », Descartes a placé l’homme au centre de l’univers. Nous comprenons de cette affirmation que sans la pensée, il n’existerait pas d’histoire. En effet, à la recherche de la vérité, Descartes postule que le premier principe de la philosophie devrait se résumer à « je pense, donc je suis », ce qui lui permet de défendre l’idée qu’en dehors de la pensée humaine, il n’existe aucune réalité :

Puis examinant avec attention ce que j’étais, et voyant que je pouvais feindre que je n’avais aucun corps, et qu’il n’y avait aucun monde, ni aucun lieu où je fusse ; mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n’étais point ; et qu’au contraire, de la cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j’étais ; au lieu que, si j’eusse seulement cessé de penser, encore que tout le reste de ce que j’avais jamais imaginé, eût été vrai, je n’avais aucune raison de croire que j’eusse été : je connus de là que j’étais une substance dont toute l’essence ou la nature n’est que de penser, et qui, pour être, n’a besoin d’aucun lieu, ni ne dépend d’aucune chose matérielle. (62)

Descartes oppose le monde (le corps inclus) au sujet qui le contemple pour en déduire que le premier existe que pour refléter le dernier ; c’est-à-dire que sans le sujet qui pense, rien n’existe : « pour penser, il faut être » (63) et pour être, il faut également penser.

---

philosophie platonicienne. Cf. Lucille Kekewich, *The Impact of Humanism* (New Haven: Yale UP, 2000) 150-151.

Ces deux définitions de l'humain – « l'humain est la vie rationnelle » de Plotin et le « je pense, donc je suis » de Descartes – constituent deux références utiles dans l'analyse des implications de la transformation des humains en zombies. L'opposition entre humains et zombies déploie une dualité qui aboutit à l'une des deux conséquences : l'épuration des zombies ou la fin de l'homme. Il faut tout d'abord distinguer le zombie des autres créatures extra-terrestres : il ne vient pas d'une autre planète. Rappelons-le, le personnage contaminé par la peste meurt et devient zombie, prédateur ou traînard, cherchant à mordre pour se nourrir d'autres vivants qui deviendront à leur tour des morts-vivants. Le zombie peut être homme ou femme, mais le texte utilise le pronom personnel sujet « it » (la *chose*, *ça*) pour s'y référer. Quand, par exemple, Mark Spitz et ses collègues vont nettoyer un cabinet d'avocats, il se retrouve attaqué par trois traînards qui hantaient leur lieu de travail, un bureau de la Direction des Ressources Humaines, où ils sont confinés depuis le début : « [Mark Spitz] was the first human being the dead had seen since the start, and the former ladies of HR were starving » (14). Ensuite, le texte établit un portrait physique des traînards : « After all this time, they were a thin membrane of meat stretched over bone. Their skirts were bunched on the floor, having slid off their shrunken hips long ago, and the dark jackets of their sensible dress suits were made darker still, and stiffened, by jagged arterial splashes and kernels of gore » (14). Les traînards sont dans cette condition de famine et de manque d'hygiène, parce que *ces choses* ne se nourrissent que de chair humaine fraîche, et à cause de leur condition, les règles d'hygiène appartiennent à un monde qu'*elles* ont quitté. Le pronom personnel sujet « *elles* » remplace les *choses*, se référant aux humains morts devenus une autre espèce. Une traînarde saisit Mark Spitz : « The Marge<sup>202</sup> nabbed Mark Spitz first, snatching his left bicep and taking it in its teeth. It never looked at his face, ferocious on the mesh of his fatigues and aware exclusively of the meat it knew was underneath » (15). Le zombie est attiré uniquement par la nourriture ; ce n'est pas la conscience qui guide son action. La *chose* est totalement dépourvue de conscience ou de raison. Autrement dit, le zombie n'est pas capable d'avoir des remords, un sentiment de

---

<sup>202</sup> Cette morte doit son nom à sa coiffure : « The hairdo was called a Marge, after Margaret Halstead, the charmingly klutzy actress who'd trademarked it in the old days of red carpets and flirty tête-à-tête on late-night chat shows » (ZO, 14).



culpabilité, encore moins de faire des prévisions. Ces caractéristiques sont propres à l'homme.

Pourtant, à l'intérieur de ce mort-vivant, ce qui anime le corps humain, le cœur, l'organe essentiel (absent chez les robots) continue à fonctionner. Revenons à la scène où l'Unité Oméga était dans la chambre de la voyante gitane. Pour s'amuser, Gary simule une séance ludique avec le cadavre de la voyante et invite son camarade Mark Spitz à laisser la Gitane lui lire son avenir : « 'Just a quick reading, Mark Spitz,' Gary said. 'There are things we need to know' » (226). On peut entre autres, connaître son destin, savoir si on va réussir à survivre jusqu'au retour à la civilisation, ou peut-être parler aux morts, supposés vivre dans l'au-delà : « 'Anyone you want to talk to in the Great Beyond, Mark Spitz?' » (*Ibid.*). Nous pouvons trouver étrange la menace de l'invasion des morts-vivants, mais dans beaucoup de cultures, les gens ne croient pas que la mort est la fin de toute vie. L'esprit ou l'âme continuerait une nouvelle vie après la mort. Les religions monothéistes, comme les religions polythéistes, enseignent que l'âme sort du corps de l'agonisant pour apporter un moment de rupture, mais immédiatement après, elle poursuit une autre existence dans le paradis ou l'enfer (selon la croyance des monothéistes) ou cette nouvelle vie aura lieu dans un autre corps, celui d'un animal, par exemple. Inévitablement, soutenir cette hypothèse revient à croire en l'immortalité de l'âme, comme l'a défendu Platon (vers 429–347) : « Plato also believed in the immortality, immateriality and transmigration of souls » (Kekewich 2000, 149). L'ironie de cette scène est que l'avenir est déjà là, le monde du futur n'a apporté que dévastation et monstruosité. Le jeu de la voyance met en évidence que les survivants ne sont pas tentés de communiquer avec ces morts qui sont monstrueux. Par ailleurs, le récit se jouant de la double temporalité (la réalité avant et après l'avènement des zombies), dans le contexte de l'ancien monde, le jeu de la voyance initié par Gary évoque l'immortalité de l'âme et réactive le mythe de la communication possible entre le monde des vivants et celui des morts.

Contrairement à Gary qui s'amuse avec la marionnette de la Gitane, Mark Spitz ne partage pas cette vision de la vie humaine. Le narrateur remarque en effet : « Any séance was doomed, in Mark Spitz's estimation, even if the young psychic had functioned properly, if she had still owned her talents. He'd sifted through the failed

proofs of an afterlife many a cold night. There was a barrier at the end of one's life, yes, but nothing on the other side. How could there be?» (226). Sa question est rhétorique, Mark Spitz est fondamentalement convaincu de sa position ; d'après lui, la mort constitue une frontière. S'il croit à la réalité de l'existence du côté de la vie, en revanche, de l'autre côté, il pense que ne subsiste que le néant. Il base son hypothèse sur la condition des zombies, qui autrefois humains, ont perdu la raison dès leur mort et vont à présent perdre l'âme. Leur seconde vie, l'existence zombie, n'est faite que de catastrophes et d'horreurs, c'est-à-dire le contraire d'une vie humaine : « The plague stopped the heart, one's essence sloughed off the pathetic human meat and dog-paddled through the ectoplasm or whatever, and then the plague restarted the heart » (226-227). L'interruption totale du rythme cardiaque – le cœur que le protagoniste juge être l'essence de l'homme – marque le point de départ d'une existence non-humaine à partir du ré-enclenchement de cet organe moteur. Ensuite, partant de ce constat, le narrateur rapporte ce que Mark Spitz formule dans ses pensées à propos du châtement divin à l'endroit des humains, que le protagoniste considère innocents :

What kind of cruel deity granted a glimpse of the angelic sphere, only to yank it away and condemn you to a monster's vantage? Sentenced you to observe the world through the sad aperture of the dead, suffer the gross parody of your existence. Outside Zone One, the souls sat trapped in the bleachers, spectators to the travesties committed by their alienated hands. (227)

Le spectacle qu'offre le monde après l'apocalypse n'est pas réjouissant à regarder. Bien que le zombie ne soit pas présenté avec toutes les caractéristiques de l'humain, son sort est celui qui attend les vivants s'ils se font mordre par un traînard ou un prédateur. Dans ce cas, les survivants s'identifient aux zombies, qui représentent une potentialité de leur destin.

La représentation du zombie est un moyen de remettre en cause la définition de l'humain. Que pouvons-nous apprendre des zombies sur la question : qu'est-ce que l'humain ? Le combat entre survivants et zombies étant une opposition entre humains et non-humains, il est aisé de comprendre pourquoi le roman assimile l'apparition des zombies à la fin de l'histoire, car leur victoire signifierait la disparition de l'humanité. Y aurait-il une histoire en dehors de la conscience humaine ? Certains penseurs répondent

par la négative : « Pour Husserl comme pour Hegel, la raison est l'histoire et il n'y a d'histoire que de la raison » (Derrida 1985, 146). Pour avoir écrit l'histoire de la folie, Michel Foucault ne partagerait pas une telle déclaration.

Considérons d'abord la fin de l'humain selon Derrida. Notre discussion du post-humanisme se fonde sur l'ouvrage de Derrida, *Marges de la philosophie*, dans lequel, en particulier dans son article « la fin – proche de l'homme », l'auteur appuie sa thèse sur la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel pour récuser la définition traditionnelle de l'humain : « La conscience est la vérité de l'homme en tant que l'homme s'y apparaît dans son être-passé, dans son avoir-été, dans son passé dépassé et conservé, retenu, intériorisé (*erinnert*) et relevé » (143). Il déclare la fin de la finitude de l'homme, c'est-à-dire que la définition faisant référence à un être cohérent et autonome est dépassée. L'homme peut être, à la fois ou alternativement, expression d'une pensée rationnelle et absence de langage de la raison, « vie rationnelle » et « folie »<sup>203</sup>. Derrida déplace donc la question en ne considérant pas uniquement l'homme comme un animal rationnel, mais aussi comme un objet d'étude. L'homme devient ainsi objet d'étude comme l'a toujours été la nature, le monde, le corps etc., d'où l'importance du terme « relevé ». Si son passé est dépassé, conservé et relevé, cela suppose que le sujet « se dédouble » ou se dépouille pour analyser et comprendre la conscience de son double. Le post-humanisme est ainsi une redéfinition de l'humanisme<sup>204</sup> : ce qu'affirme la fin de l'homme est un dépassement et une réappropriation de son essence, qui n'est jamais fixe. Derrida le soutient : « La pensée de la fin de l'homme est donc toujours déjà prescrite dans la métaphysique, dans la pensée de la vérité de l'homme » (144). La vérité de l'homme est perpétuellement en mouvement, en mutation, l'arrêter à un point fixe est une erreur monumentale.

Foucault a fait une critique plus acerbe de cette forme de pensée anthropocentrique et qui ne définit l'humain que par le critère de la raison. Dans son

---

<sup>203</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Mon Zombie et moi : la philosophie comme fiction* (Paris : Seuil, 2010). L'auteur explique que « Derrida conserve le sens que Foucault donne à la folie, c'est-à-dire 'l'absence d'œuvre,' 'la parole soufflée,' 'le silence'. La folie ne s'exprime pas, parce que, en tant que folie, elle ne peut pas entrer dans le langage de la raison que nous partageons » (80).

<sup>204</sup> Neil Badmington, « Theorizing Posthumanism » in *Cultural Critique* 53, Posthumanism (Winter, 2003). L'auteur construit sa thèse sur la théorie poststructuraliste de Derrida et la définition du postmodernisme de Lyotard. Selon Badmington, il est erroné de croire que la représentation de l'apocalypse signifie la fin de l'homme, car, comme le soutient Derrida, le post-humanisme est redécouverte et redéfinition de l'humain (11). L'auteur ajoute que tel le postmodernisme qui réécrit le modernisme (Lyotard), le post-humanisme est une réécriture de l'humanisme (20).

*Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Foucault s'attaque à la primauté de la raison. Il introduit la notion du hasard pour montrer une partie des autres éléments qui déterminent l'humain et qui échappe totalement à la raison. L'auteur propose une analyse du *Neveu de Rameau* de Denis Diderot (1713–1784) où il est question de sagesse ou de philosophie, mais aussi de déraison ou de folie ; le hasard décide entre les deux. Foucault cite un passage du texte : « 'Si nous disons quelque chose de bien, c'est, comme des fous ou des philosophes, au hasard » (435). L'auteur explique la portée de la citation :

Ce qui veut dire sans doute que le hasard est le seul lien nécessaire entre la vérité et l'erreur, le seul chemin de paradoxale certitude ; et dans cette mesure la folie, comme exaltation de ce hasard –, apparaît comme la vérité de la vérité, et tout aussi bien comme erreur manifestée ; car l'erreur manifestée, ce sont, portés en pleine lumière du jour, et cet être qu'elle est, et ce non-être qui la fait erreur. (*Ibid.*)

Étant le seul lien possible entre la vérité et l'erreur, le hasard est de fait ce qui permet ainsi de réconcilier la raison et la folie. La vérité ou la raison est un discours comme l'est l'erreur ou la folie. D'une certaine manière, ce commentaire exalte l'erreur (la folie) et l'intègre entièrement dans l'expérience humaine. L'homme est, pour ainsi dire, un animal rationnel (déterminé par la raison) et irrationnel (pas toujours un tout cohérent et sensé)<sup>205</sup>.

Ce que nous apprenons des travaux de Foucault et Derrida, par rapport aux thèses de Descartes et Plotin, et qui nous est utile dans l'interprétation de ce que représente la vision eschatologique de *Zone One*, c'est bien la réécriture et redécouverte de l'humanisme que permet le post-humanisme. Dans le récit, le diagnostic du *PASD* (« Post-Apocalyptic Stress Disorder »), le Syndrome Post-Apocalyptique Chronique (SPAC) par le professeur Neil Herkimer constitue un moment où la frontière entre le « bon sens » et la déraison, causée par le trauma, devient difficile à observer dans l'expérience des survivants. La découverte du SPAC est une réactivation de la dichotomie corps/esprit et folie/raison dans la mesure où, en apparence, le corps du

---

<sup>205</sup> À propos de la réconciliation entre folie et raison à partir de la définition traditionnelle de l'humain, Foucault (1972) écrit : « Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne pouvait entendre exactement le sens qui était livré dans *Le Neveu de Rameau*. [...] Cette dérision qui avait été mise à l'écart dans la distance de l'internement, et qui s'était aliénée progressivement dans les formes naturelles de la folie [...] » (443).

survivant peut réagir normalement alors que l'individu est affecté par le SPAC, et de ce fait, son comportement n'est pas tout à fait rationnel. Selon Mark Spitz, le SPAC est une découverte fumeuse, et il juge que le Dr. Herkimer est un arriviste, capable de monter une escroquerie pour échapper au désastre du monde perdu (« wasteland ») : « In the recent calm, experts of sundry persuasion reconnected with their professions, hoping to get out of custodial duty and earn a ticket to Buffalo with the rest of the royalty » (53-54). Mark Spitz identifie le professeur à cette catégorie de spécialistes qui cherchent un moyen de bénéficier du confort de Buffalo : « One canny psychotherapist – Dr. Neil Herkimer, who'd made a fortune in the days before the flood with a line of self-help books imparting 'The Herkimer Solution to Human Unhappiness' – delivered the big buzzword of the moment: PASD, or Post-Apocalyptic Stress Disorder » (54). Cette remarque du protagoniste discrédite l'expertise du docteur qu'il juge narcissique et égoïste. Le titre de son ouvrage renvoie au narcissisme, à l'hypocrisie et à la mégalomanie de l'auteur qui prétend, à lui seul, apporter une solution aux problèmes de toute l'humanité. Le passage souligne également son égoïsme grâce à l'expression « self-help ». Le docteur prend les bénéfices des ventes du livre, alors que le patient est seul face à son chagrin, contre lequel il doit lutter pour recouvrer sa santé mentale.

Buffalo prend cependant au sérieux les théories développées par le docteur et décide alors de l'inviter à les rejoindre dans la lutte contre le trauma survenu après l'avènement du fléau. Le professeur répond favorablement à l'invitation de Buffalo. À l'heure du voyage en hélicoptère de Herkimer à destination de Buffalo, Mark Spitz continue de penser que son recrutement repose sur une théorie fumeuse : « Dr. Neil Herkimer climbed aboard a Buffalo-bound chopper soon after his diagnosis. As the chopper disappeared into the sky, he could be seen through the tiny window giving his buddies at Camp El Dorado a vigorous thumbs-up » (54). De toute évidence, il s'agit ici d'une projection du personnage quant à la jubilation du docteur plutôt qu'un constat effectif : la distance de l'hélicoptère qui s'éloigne dans les airs et l'adjectif « minuscule » qui caractérise la fenêtre à partir de laquelle le personnage aperçoit le professeur Herkimer, ne permettent pas une description crédible de ce qui est exactement fait à l'intérieur de l'appareil. Malgré les soupçons exprimés par le protagoniste, le gouvernement finance les mesures de lutte guidées par les théories du psychothérapeute :

« Buffalo shipped out ‘Living with PASD’ pamphlets to the settlements in the packages containing work orders, dietary guidelines focusing on the realities of this age of scarcity » (*Ibid.*). La distribution de tracts informant les survivants sur le SPAC au même titre que les recommandations diététiques souligne l’importance que Buffalo accorde à la santé mentale des troupes. Dans ces brochures envoyées, une partie des directives s’occupe du bon maintien des corps et l’autre partie de leur état d’esprit, comme dans le vieil adage : « un esprit sain dans un corps sain »<sup>206</sup>. L’esprit et le corps sont interdépendants ; il faut prendre soin des deux pour garantir à l’individu une vie saine. En imprimant des conseils pratiques sur comment vivre avec le SPAC et comment se nourrir convenablement en ces temps de catastrophe, les directives données par Buffalo opèrent une rupture avec la vision du rapport dichotomique entre corps et esprit.

En revanche, il ne faut pas affirmer trop vite l’union entre corps et esprit, puisque les symptômes du SPAC sont nombreux, parfois contradictoires et susceptibles même d’être confondus avec des symptômes d’autres maladies préexistantes. À en croire les spécialistes, ils incluent, entre autres choses :

[F]eelings of sadness or unhappiness; irritability or frustration, even over small matters; loss of interest or pleasure in normal activities; reduced sex drive; insomnia or excessive sleeping; changes in appetite leading to weight loss, or increased cravings for food and weight gain; reliving traumatic events through hallucinations or flashbacks; agitation or restlessness; being ‘jumpy’ or easily startled; slowed thinking, speaking, or movements; indecisiveness, distractibility, and decreased concentration; fatigue, tiredness, and loss of energy so that even small tasks seem to require a lot of efforts; feeling of worthlessness or guilt; trouble thinking, concentrating, making decisions, and remembering things; frequent thoughts of death, dying, or suicide; crying spells for no apparent reason, as opposed to those triggered by the memories of the fallen world; unexplained physical problems, such as back pain, increased blood pressure and heart rate, nausea, diarrhea, and headaches. Nightmares, goes without saying. (54-55)

La liste est exhaustive et précise. Par conséquent, elle perd sa force de persuasion et sa clarté. Si chacun de ces signes, isolé et constaté chez un survivant, indique formellement que l’individu est frappé par le SPAC, autant dire que tout le monde en est affecté. Il

---

<sup>206</sup> Les zombies sont évidemment la négation de cet adage, mais ici nous nous intéressons principalement à la représentation des survivants à qui sont destinées les directives édictées par Buffalo.

existe une contradiction entre gain et perte de poids identifiés comme symptômes de la même maladie. Il serait plus logique que le SPAC soit la cause de l'un ou l'autre ; surtout si la diarrhée et le manque d'appétit en sont des symptômes. La diminution de la libido, la fatigue physique et les nausées sont d'autres réactions symptomatiques du SPAC, mais ces indices peuvent être diagnostiqués également comme signes d'autres maladies. À propos de ces signaux trop vagues pour identifier sérieusement une anomalie, Mark Spitz remarque : « [The list was] a meticulous inventory with a wide embrace. Not so much criteria for diagnosis but an abstract of existence itself, Mark Spitz thought » (55). En dépit des critiques du protagoniste, nous gardons à l'esprit ce que représente l'avènement des zombies : destruction des liens familiaux, sociaux et professionnels ; perte de repères due à l'absence de routine parce que les survivants mènent une vie de nomade, voyageant d'un campement à un autre, d'un abri à un refuge : partout, les personnages se confrontent à un tombeau à ciel ouvert ; et par dessus tout, un espoir vacillant au vu de l'étendue du désastre et de la capitulation de Zone One et de ses responsables.

Bien que la liste des symptômes soit peu concise et douteuse, cette situation que les spécialistes l'appellent SPAC ou qu'ils expliquent ses symptômes contradictoires, a incontestablement des répercussions sur les survivants. Mark Spitz lui-même est d'ailleurs témoin d'une crise d'un survivant souffrant du SPAC. Après une longue et pénible journée de traversée du Connecticut, Mark Spitz arrive dans son campement où il découvre l'opérateur radio, Hank, en train d'assister un soldat adolescent en crise de SPAC :

Mark Spitz was halfway to the rec center when he discovered one of the comm operators, Hank, crouching by the prostrate body of a teenager soldier whose fresh gear had obviously never been worn before. Probably the kid's first foray out of camp since he came in from the wild. The soldier sprang in and out of a fetal posture, collapsing and exploding, smearing his body through a clump of vomit. (55)

Le rôle de l'opérateur radio est de donner les nouvelles aux troupes en mission, loin de la base. Pendant cette phase de reconstruction, il est fréquent de rencontrer des soldats

mineurs<sup>207</sup>. À cause de son jeune âge, Mark Spitz croit que le jeune soldat est facilement impressionné par ce qu'il a vécu lors de sa première expérience loin du camp. Nous observons ici les symptômes du SPAC tels que l'agitation, une tendance à être pris de mouvements incontrôlés, et la nausée, tels qu'ils sont décrits dans les brochures distribuées par Buffalo. Le diagnostic des raisons du comportement du jeune soldat tombe rapidement. À peine que Mark Spitz s'interroge : « 'What happened,' 'he get bit?' », Hank lui répond : « 'No, it's his past' » (55). Dans la question de Mark Spitz, il faut noter que l'usage dialectal de « get » attire l'attention du lecteur sur le registre de langue utilisé dans ce dialogue, car dans la réponse de l'opérateur radio, le terme « past » n'est pas orthographié ou prononcé correctement. Une précision sera utile : « 'His past?' », demande Mark Spitz. « 'His P-A-S-D, man his P-A-S-D. Give me a hand' », épelle l'opérateur (*Ibid.*). La confusion entre « past » et « PASD » s'explique par le rapprochement entre deux consonnes dentales : « t » et « d », qui, à l'oral se distinguent difficilement. Au niveau sémantique, le Syndrome Post-Apocalyptique Chronique prend racine dans un événement douloureux du passé, que la conscience n'intègre pas de manière appropriée. Mark Spitz fait allusion à ce rapport complexe entre passé, mémoire et le SPAC, comme si les deux notions étaient interchangeables : « Not enough memory, with his survival programs running, for his PASD. His past » (252). Par définition, le traumatisme est un phénomène secondaire suite à un choc physique et/ou émotionnel :

Trauma is an emotional response to a terrible event like an accident, rape or natural disaster. Immediately after the event, shock and denial are typical. Longer term reactions include unpredictable emotions, flashbacks, strained relationships and even physical symptoms like headaches or nausea. While these feelings are normal, some people have difficulty moving on with their lives<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Devant un champ de maïs, Mark Spitz entend deux sentinelles enfants qui le confondent avec un zombie et le somment de quitter les lieux sous peine de recevoir une balle dans la tête : « 'Back away from the corn, dude.' The two guards pointed their weapons at his head, at two of the five recommended skel-dropping points » (37). Le fait que des enfants prennent les armes et deviennent soldats s'explique dans le récit par la disparition de la démocratie. Comme c'est le cas d'ailleurs dans la réalité des pays où il existe des enfants soldats sont des pays dans lesquels il y a carence de démocratie. La représentation d'enfants soldats est donc une critique du laxisme en période de reconstruction, mais aussi du monde réel où les enfants soldats font la guerre.

<sup>208</sup> Cf. Site Internet de la « American Psychological Association ». < <http://www.apa.org/topics/trauma/> >. Consulté le 25 juillet 2015.



La catastrophe naturelle évoquée dans cette définition s'est visiblement produite sous une forme apocalyptique, c'est-à-dire une fin réelle du monde. Les symptômes donnés dans ce passage : changements brusques d'humeur, flashbacks et nausées, sont également décrits dans les brochures de Buffalo.

Le traumatisme causé par l'apocalypse conduit à des comportements anormaux. Les enfants soldats, par exemple, témoignent d'un système qui dysfonctionne. Si l'homme est souvent défini comme un *animal rationnel*, de nombreuses réactions irrationnelles sont à noter après l'apocalypse. Pendant un moment de repos, les membres de l'épique Oméga racontent à tour de rôle les histoires étranges dont ils ont été témoins ou qu'on leur a racontées. Mark Spitz relate son aventure avec Richie et ses autres anciens collègues le jour où ils sont arrivés devant une inscription énigmatique, qui était la suivante : « To Anyone Who Can Read This: Stay Away. Please Help. Remember Me » (233). La personne qui a écrit ce message demandait-elle de l'aide ou avertissait-elle les autres de ne pas tomber dans le même piège ? Demande-t-elle qu'on l'aide en se souvenant d'elle ? Expliquant cet acte bizarre par le SPAC, Gary renchérit : « 'Sounds like PASD to me. In Rainbow Village this one guy wrote Bible verses in his own shit » (*Ibid.*). À ces deux histoires étranges, ajoutons la remarque générale du protagoniste : « Everyone was fucked up in their own way; as before, it was a mark of one's individuality » (30). En d'autres termes, tout le monde est abîmé, chacun à sa manière, mais les gens sont devenus fous. L'aliénation mentale existait avant l'apocalypse, d'où l'expression « as before », mais supposons que la situation actuelle soit une accumulation des problèmes psychiques du passé et ceux survenus avec l'avènement du fléau. Globalement, le récit dramatise la question du SPAC grâce à deux métaphores : la soupe et la poussière. Chacun de ces deux éléments présente une métamorphose ou une transformation chimique du cadavre humain, suscitant une réflexion sur le rapport entre corps et esprit, aboutissant à un questionnement de la définition de l'homme.

Considérons d'abord la métaphore de la poussière et son importance dans *Zone One*. Dans l'ancien monde, après la mort, le cadavre était enterré, momifié, ou incinéré selon le souhait du défunt quand il était encore vivant. Selon leur croyance, certaines personnes souhaitent être incinérées, et leurs cendres doivent être dispersées en pleine

nature, au lieu d'être déposées dans un tombeau enfoui sous terre. Dans l'univers post-apocalyptique de *Zone One*, pour accélérer la mission de reconstruction, Buffalo a financé l'installation d'une machine du nom de son inventeur : le Coakley : « Although named after its creator, it was a government asset from ignition switch to heat sensor. The incinerator had been jerry-rigged for mobility, and the rear loader was obviously a late addition – the rough metal in coarse contrast to gleaming silver body – but its original purpose remained » (186-187). Le Coakley est installé dans la Zone et les incinérateurs sont de petits formats utilisés sur le terrain du « désert ». La machine, le Coakley, n'a effectivement été fabriquée que pour un seul et unique objectif : la combustion : « It burned things. Here, it burned the bodies of the dead with uncanny efficiency, swallowing what the soldiers fed into it and converting it to smoke, fly ash, and a shovelful of hard material too stubborn to be entirely consumed. Hearts, mostly. That thick muscle » (187). Ce passage décrit la destruction et la pulvérisation du corps humain. Dans le processus de transformation, ce corps devient soit fumée, soit cendre volante, ou encore une masse de matière résistante dispersée dans l'atmosphère. À partir de cette initiative, la tâche devient plus facile : les ratisseurs mettent les restes des corps des zombies exterminés dans des sacs que les nettoyeurs vont acheminer jusqu'aux incinérateurs. Cependant, le devenir des poussières de la cendre, de la fumée ou de la matière compacte inquiète les volontaires. En l'occurrence, en contact direct avec les incinérateurs, les nettoyeurs n'enlèvent jamais leurs treillis, c'est-à-dire la combinaison intégrale de protection : « Mark Spitz had never seen Disposal without their biohazard suits on » (187). Concernant les ratisseurs, nous observons chez certains une angoisse de la pluie, parce qu'elle répand de manière dangereuse et désorganisée les cendres et la fumée présentes dans l'atmosphère.

Mark Spitz, en particulier, montre des signes de traumatisme lié à l'incinération des zombies. Sans une technique de recyclage ou un moyen de conserver en un lieu les cendres ou la fumée, l'incinération provoque inévitablement la dissémination de particules humaines dans l'air, que les survivants pourraient respirer ou avaler par mégarde. Le narrateur observe : « It could not be said the others in Zone One shared Mark Spitz's perception of the ash, its constancy and perversiveness. The ash did swirl in a radius around the incinerators, it landed as a dandruff on their shoulders, and, yes,

perhaps a small percentage was conscripted by rain on its way down » (*Ibid.*). Même si, à première vue, les autres ne partagent pas l'angoisse de Mark Spitz par rapport à cette question, ses craintes sont tout à fait justifiées. Le texte donne par ailleurs la justification de Buffalo qui préfère cette option à d'autres : « Certainly when the machine fired, it generated a localized atmosphere. But the ash did not shroud the metropolis, it did not taint the air in any sickening measure. A skel bonfire or kerosene party probably sent more toxic stuff into the air » (*Ibid.*). Le texte a recours ici à une litote pour dire que l'incinération dans la Zone est une mauvaise solution, mais elle est moins mauvaise que le comportement des autres qui provoque plus de dégâts. En outre, par le passé, la pollution de l'air, causée par les automobiles et les usines, recouvrait le ciel dans les métropoles comme un linceul. La persistance de cette réalité du passé dans le présent, ajoutée au microclimat provenant des incinérateurs, fait que le protagoniste est saisi par la paranoïa, face à l'ubiquité envahissante des cendres des zombies : « But for Mark Spitz it was everywhere. In every raindrop on his skin and the pavement, sullyng every edifice and muting the blue sky: the dust of the dead. It was in his lungs, becoming assimilated into his body, and he despised it » (*Ibid.*). Imaginons, comme nous le voyons dans les publicités, la radiographie des poumons d'un fumeur de cigarettes. À la place des taches noires qui indiquent la présence de la fumée du tabac, nous retrouvons des traces de particules appartenant à un autre humain.

L'horreur de cette image provoque chez le protagoniste une gêne le conduisant à une série de réactions irrationnelles qu'il cherche à dissimuler, voire à nier :

He kept it to himself, this particular face of his PASD, although he did slip from time to time. It was a low-level hallucination as such things went, no real impairment. No need to share it, even if Mark Spitz couldn't help being disturbed that for the most part his symptoms appeared after he was rescued in Northampton, accumulating manifestations. (187-188)

Le verbe « slip » montre la perte de contrôle de la part du protagoniste. Il n'est plus responsable de ses actes, et même de son inaction. Northampton marque un point de rupture, puisque cette ville est la dernière étape sur son chemin vers la Zone. Tant qu'il était dans le désert, le protagoniste ne bénéficiait pas de temps ou de recul nécessaire à l'introspection et la compréhension de ses problèmes psychiques latents. Une fois dans la

Zone sécurisée, les symptômes de son SPAC s'accumulent et se manifestent par des signes extérieurs :

His new brand of skel dream, his ID-duty nausea, the fantastic visions of ash. He'd been healthier, more kink-free, in the lost days. Vertigo seized him now, at the edge of the wall. Where was he? He told himself, I am in New York City, I am in New York City on the street where I used to buy cheap headphones. (188)

Le chef de l'équipe Oméga, Kaitlyn, répartit les rôles : Mark Spitz devait vérifier l'identité des zombies exterminés avant que Gary ne les mette dans des sacs. Mais à cause de son dégoût face à cette corvée, Kaitlyn lui propose de changer de rôle avec Gary. Ainsi, la phobie de l'identification, les cauchemars, la nausée et le vertige sont des manifestations physiques des souffrances causées par des séquelles nerveuses. Touché par le traumatisme du monde qui est devenu un abattoir (« after all this time in the abattoir » [240]), Mark Spitz a besoin de répéter à deux reprises le lieu où il se trouve pour se convaincre de son état de conscience. Souvent, le patient qui souffre de traumatisme est dans le déni. C'est le cas de Mark Spitz, qui, malgré tous ces symptômes manifestes, continue à affirmer que son comportement est normal. Il n'y voit aucune anomalie. Dans une certaine mesure, implicitement, le protagoniste semble défendre l'opinion selon laquelle, c'est utile de savoir s'adapter et rationaliser l'anomalie pour pouvoir vivre avec sa maladie. Mark Spitz observe une distinction entre l'ancien « moi » et le nouveau : « He'd made a host of necessary recalibrations, but the old self made noises from time to time. Then that new self stepped in » (14). La logique du monde passé s'oppose parfois à la logique du nouveau monde, mais cette dernière semble souvent prendre le dessus. En définitive, ce changement de logique suscite une réorientation des priorités : tant que l'existence même de l'humanité est menacée, les survivants doivent faire place, dans leur vie, à l'horreur, l'étrangeté et la déraison. Cette forme de rationalisation permet à Mark Spitz de naviguer entre l'instinct de conservation et ses fantasmagories de la cendre.

Le protagoniste se forgeant une armure pour se protéger contre les effets traumatisants de l'envahissante poussière des morts, nous pouvons à présent considérer la métaphore de la soupe qui révèle d'autres symptômes du SPAC. Le passage du corps

humain de l'état vivant au cadavre ambulante traduit une forme de dépréciation du statut de ce qu'être humain représente. Cette dépréciation va plus loin encore quand ce même corps-cadavre se transforme en soupe liquide qui rappelle à peine les membres solides et consistants du corps humain. Bien avant l'utilisation d'incinérateurs, les ratisseurs pratiquaient la défenestration pour se débarrasser des corps des zombies qui éclaboussaient les rues en explosant : « For the first weeks they tossed the bodies out the windows. It was efficient. The likelihood of harming passerby was infinitesimal. The unsuspecting, the caught unawares, the out of a smoke. They lugged the bodies to the sill and heaved them out » (60). L'aspect pratique prend le pas sur le respect de ce que ces corps représentent. Il s'agit après tout de personnes qui vivaient comme eux quelques temps avant l'avènement du fléau ; le traitement désinvolte de leurs cadavres montre bien le processus de déshumanisation en vigueur. Le narrateur explique que cette pratique devient moins incongrue si l'on pense à la nature impatiente et pragmatique des gens du monde disparu : « It saved time and energy. They belonged to a nation enamored of shortcuts and the impulse persisted. It beat dragging the bodies down twelve flights and then humping back upstairs to resume the sweep. The higher up, the messier, naturally » (60). L'excès et le grotesque (« gore ») décrits dans ces scènes de défenestration suscitent un sentiment profond d'incongruité chez le lecteur qui appréhende la satire que contient le texte. Cette pratique est en effet présentée comme une conséquence de l'idéologie de l'efficacité dans l'ancien monde. Les ratisseurs se comportent ainsi comme la majorité des Américains le faisaient avant la fin du monde : « Time is money ». Cependant, cette boutade de Benjamin Franklin, devenue un slogan américain, n'est plus compatible avec la situation. Pendant la reconstruction, la relative perte de temps est le seul moyen d'aider la conscience à se libérer des troubles causés par l'apocalypse. Le temps de l'analyse, selon les praticiens de la psychanalyse, peut durer toute une vie<sup>209</sup>. Pour des raisons autres que le temps long propice à la cure psychanalytique, les nettoyeurs s'opposent à cette pratique des ratisseurs. Le démembrement et la décomposition en cours réduisent

---

<sup>209</sup> Dans *Les Mots pour le dire* (1975) de Marie Cardinal, après des années d'analyse, la narratrice se réjouit de recouvrer une vie normale, son entourage s'en félicite, mais elle demeure convaincue que la guérison totale nécessite encore beaucoup plus de temps : « Ceux qui avaient connu la folle l'avaient oubliée, Jean-Pierre lui-même l'avait oubliée. Le livre avait balayé la pauvre femme comme si elle n'avait pas pesé plus lourd qu'une feuille d'automne. Seuls, le docteur et moi, nous savions qu'elle existait toujours dans un coin de mon crâne » (273).

ces corps défenestrés en bouillie, et l'éclaboussure entache les rues et répartit mal la souillure. En effet, les nettoyeurs s'en sont plaints auprès des autorités, évoquant le manque de respect pour les cadavres : « 'Defenestration!'. Disposal shouted, louder, accustomed to this indignity. Defenestration unduly aggravated their job. It was disrespectful. It was unhygienic. Frankly, it was unpatriotic » (60). La plainte s'appuie sur toutes les cordes sensibles de la mentalité américaine : le droit procédural (« unduly »), la phobie des microbes (« unhygenic ») et enfin la fibre du nationalisme (« unpatriotic »). Il est ironique que le dernier argument en appelle au patriotisme, car dans ce contexte, les frontières nationales ne pourront jamais résister à la disparition totale du monde en ruines. Partout, le nombre des zombies croît, en parfaite corrélation avec la réduction du nombre de survivants humains.

L'envahissante présence des zombies signifie « la fin-proche de l'homme » (Derrida). Étant en fuite en permanence ou combattant les zombies, les survivants s'adaptent à la nourriture en conserve qui est faite essentiellement de soupe. Dès son arrivés à Zone One, on sert à Mark Spitz, pour son premier repas, de la soupe de poulet : « He put aside his petulance over his meager welcome. This was chicken soup » (90). La « soupe de poulet », un bol de consolation (ou médicament miracle) ne suffit pas pour bien nourrir le protagoniste ; pourtant, il a dû atténuer sa faim par d'autres repas peu nourrissants, dans l'espoir de trouver un festin pour fêter son arrivée à Zone One. Le quotidien des survivants n'est plus ponctué par les trois repas par jour – ce qui permettait d'avoir une organisation de la journée, des semaines et des années. Désormais, le repère temporel est fixé par les heures auxquelles les zombies se manifestent en plus grand nombre. Fabio accueille Mark Spitz et lui explique le fonctionnement des nouvelles armes reçues. Il les compare aux trois repas par jour : « When he saw his new charge flinch at a sudden round of machine-gun fire, Fabio told him, 'They usually come in three waves these days. Kinda regular, so we call it Breakfast, Lunch, and Dinner.' The artillery increased for a short burst. 'That there' he said, 'is Lunch' » (91). Les noms des trois repas de la journée, assimilés aux différentes armes, renvoient à l'importance de la nourriture dans le maintien et l'entretien des corps des survivants. Mais le fait que la soupe devienne la nourriture de base pendant l'interrègne symbolise une transformation inattendue de ce corps qu'elle nourrit. Quand Oméga était dans l'ancienne maison de la

voyante gitane, Mark Spitz trouve une encyclopédie abandonnée dans laquelle il lit des informations sur les jeux olympiques de Munich. Ce nom évoque en lui le souvenir d'un récent projet scientifique né dans cette ville : « Munich, where the scientists had made biohaz soup of the infected, in the early days of the plague, as they worked toward a vaccine. The word 'soup' had stayed with him, after one of the denizens of the wasteland had told him the story » (230-231). Plus tard, ces tentations de créer un vaccin ne sont plus un projet et l'unique action préconisée est l'extermination des zombies par tous les moyens possibles. Le retour sur cette histoire, que Mark Spitz a entendue en tant que narrataire, constitue une occasion pour qu'il raconte cette histoire comme narrateur, avec la médiation du narrateur omniscient. Dans la narration de cette histoire de vaccin, le terme « soupe » ne fait plus référence à une soupe de poulet réconfortante, mais plutôt au corps des morts-vivants transformé en bouillie. Le protagoniste lui-même va établir une comparaison entre les humains et la soupe : « People were becoming less than people everywhere, he had thought: monster, soup » (231). La comparaison est significative : des humains comparés à des monstres représentent une métaphore banale, un cliché ; mais, des humains comparés à de la soupe est une analogie invraisemblable. Du moins, le monstre évoque l'horreur et ne renvoie à aucune réalité physique, tandis que la soupe, bien réelle, montre un véritable dépassement du réel. Cette comparaison grotesque traduit une transformation maximale, une déliquescence totale ; le liquide, sans forme, est pourtant supposé être inférieur au corps humain. En outre, le corps humain, métamorphosé ou transformé en soupe, rend plus complexe notre perception de ce qui définit l'humain.

L'opposition binaire entre esprit et corps donne souvent plus d'importance au premier. Le corps a longtemps été considéré comme un tombeau, une prison pour l'esprit. Pour gagner le salut, il faudrait alors combattre les pulsions, les plaisirs sensuels qui enferment le corps dans le monde des sens. Ceux qui réussissent dans leur lutte contre les instincts les plus bas élèvent leur esprit vers le monde des idées (voir Kekewich 2000)<sup>210</sup>. De fait, l'incinération du corps des zombies et leur transformation en bouillie redéploie cette pensée binaire qui présuppose la sortie de l'esprit ou de l'âme (qui définit l'humain)

---

<sup>210</sup> L'auteur retrace les implications des enseignements de Platon dans la formation de l'école des Néoplatoniciens, fondée en Italie par le fervent chrétien Marsile Ficini au XV<sup>e</sup> siècle (150-151).

avant que cet acte de combustion ne puisse être réalisé. Brûler le corps vivant d'un humain n'intervient qu'après un processus de déshumanisation, accompli au préalable. La définition traditionnelle de l'humain pris dans le rapport entre esprit et corps n'atteint son véritable potentiel sémantique que si le sujet est placé dans un contexte socio-politique. C'est au sein de la société, en rapport avec les autres êtres humains que le sujet se définit et définit les propriétés de son espèce par rapport aux autres espèces vivantes. S'appuyant sur la traduction de Jean Tricot, Simone Manon cite Aristote (330 av. J-C.) qui affirme dans *La Politique* que l'homme est un animal politique : « La cité est au nombre des réalités qui existent naturellement, et (...) l'homme est par nature un animal politique. Et celui qui est sans cité, naturellement et non par suite des circonstances, est ou un être dégradé ou au-dessus de l'humanité »<sup>211</sup>. L'histoire a montré que cette ligne de démarcation a conduit à une vision du monde qui est née de la dichotomie esprit/corps, aboutissant malheureusement à une altérité basée sur un rapport hiérarchique.

De la Renaissance (à partir du XV<sup>e</sup> siècle) aux Lumières (à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle) – mais précisément dans la seconde période – la définition de l'humain s'est construite sans grande considération par rapport à l'égalité de tous les êtres humains. Dans *Against Race* (2000), Paul Gilroy cite un passage d'Emmanuel Kant (1724–1804) dans lequel l'auteur distingue les caractéristiques nationales et raciales entre Africains et Européens, Noirs et Blancs :

The Negroes of Africa have by nature no feeling that rises above the trifling. Mr. Hume challenges anyone to cite a single example in which a Negro has shown talents, and asserts that among the hundreds of thousands of blacks who are transported elsewhere from their countries, although many have been set free, still not one was ever found who presented anything great in art or science or any other praiseworthy quality, even though among the whites some continually rise aloft from the lowest rabble, and through superior gifts earn respect in the world. So fundamental is the difference between these two races of man, and it appears to be as great in regard to mental capacities as in color. (58-59)

Kant fait allusion explicitement à David Hume (1711–1776). Le philosophe allemand ne marque pas un point de rupture idéologique entre sa pensée et celle du philosophe

---

<sup>211</sup> Voir < <http://www.philolog.fr/lhomme-est-par-nature-un-animal-politique-aristote/> >. Consulté le 10 septembre 2015.



écossais. Une telle comparaison établit la hiérarchisation raciale : les Blancs seraient dotés de plus de capacités mentales que les Noirs ; ils leur sont supérieurs. Par principe ontologique, les êtres supérieurs peuvent naturellement exercer un pouvoir d'autorité et de domination sur les êtres inférieurs. Autrement dit, la supériorité des Blancs et l'infériorité des Noirs justifient l'asservissement, et plus tard la colonisation du continent africain.

De fait, quand la science-fiction imagine une fin du monde, celle-ci implique nécessairement la fin de cette acception de l'humanisme qui pourrait être utilisé comme justification à la hiérarchisation raciale. À fortiori, le genre de la science-fiction imagine un futur technologique, un voyage dans le temps (passé ou à venir) et envisage la vie humaine sur d'autres planètes ou l'envahissement de la terre par des extraterrestres. Dans *Science Fiction: History, Science, Vision* (1977), Robert Scholes et Eric S. Rabkin soutiennent qu'à ses débuts, aux États-Unis, la science-fiction ne s'intéressait pas vraiment à la question raciale. De Witt Douglas Kilgore rapporte que les historiens du genre, Scholes et Rabkin, soulignent le peu d'intérêt accordé à la question raciale : « They argue, however, that, while science fiction has been awkward about sex (or the presence of women), it has a laudable tendency toward proposing futures where racial other appear but in which race 'is not remarkable in any way' » (16). Mais quelques décennies plus tard, avec l'émergence d'auteurs africains américains tels que Samuel R. Delany (1942–)<sup>212</sup>, Octavia E. Butler (1947–2006), Nalo Hopkinson (1960–), et Steven Barnes (1952–) le genre inclut un futurisme fortement marqué par la différence raciale. Dans les années 1990, l'imaginaire futuriste représenté par des auteurs africains américains est qualifié d'afrofuturisme. L'afrofuturisme problématise le rapport science/race, dramatise l'impact des innovations technologiques sur la réalité sociale du racisme, et malgré le sérieux des questions adressées, cette esthétique joue avec la construction de l'identité raciale dans un monde futuriste.

---

<sup>212</sup> Selon l'article de Sandra Y. Govan dans *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (2001), Delany est le premier romancier africain américain de renom à faire de la science-fiction son domaine de création artistique : « Samuel R. Delany was the first highly visible and extraordinarily successful African American author to adopt the 'marginal' subgenre of science fiction and make it his special province, both as a creator and a critic » (103). Plus loin, elle observe que Barnes est le troisième auteur noir à avoir opéré le même choix : « Steven Emory Barnes is the third African American author after 1960 to have chosen science fiction and fantasy writing as his primary profession » (28).

Dans *Zone One*, l'esthétique afrofuturiste se traduit par la représentation de zombies soigneusement déshumanisés, procédé à partir duquel nous lisons une critique de la définition de l'humain. En outre, le roman met en jeu un univers post-apocalyptique dans lequel la race ne joue pas un rôle d'une grande importance dans l'expérience des personnages. Dans l'analyse qui va suivre, nous allons étudier la problématique de la représentation d'un monde postracial, où l'humanité est considérée dans son universalisme, réduisant au strict minimum l'importance de la différence raciale. En plus de la représentation de « la fin – proche de l'humain », comment appréhender la temporalité dans un univers afrofuturiste ? Quel système de valeurs sous-tend la définition de l'héroïsme pendant la reconstruction après l'apocalypse ?

## **Chapitre 8 : postracialisme et non « colorblindness »**

## Afrofuturisme : passé et futur coexistent dans une « symbiose symbolique »

De tous les mythes eschatologiques, *Zone One* met en scène une fin du monde causée par une infection qui transforme les morts en zombies, et dont l'origine n'est pas révélée. Le texte offre en effet un récit différent de la tradition du roman de science-fiction classique. Nous n'y trouvons pas de soucoupes volantes ou de planètes éloignées (Bradbury 1950) ou des envahisseurs extraterrestres (Wells 1898). Ni un voyage dans le temps (Wells 1895), ni de téléportation (Butler 1979), ni une hypothèse soutenue de ce que sera le monde du futur (Delany 1984). Ces différentes variations prouvent que la science-fiction n'est donc pas un tout monolithique, et qu'elle est en constante évolution. Selon Roger Bozzetto, ces variantes correspondent à différentes phases de l'évolution des découvertes scientifiques et technologiques qui ont conduit à des mutations sociales et culturelles. Dans *La Science-Fiction* (2007), Bozzetto écrit :

La science-fiction s'est d'abord construite à partir d'idées et d'images de la science et des techniques issues de la première révolution industrielle, dont les produits apparaissent sous forme d'objets merveilleux chez Jules Verne. Elle a modifié ses images et son ton lors de la seconde industrialisation et de l'avènement de la consommation de masse, c'est-à-dire lors de la mise en place d'un monde régi par la publicité. On en trouve un bon témoignage, à tonalité satirique, dans *Planètes à Gogo* (1953) de F. Pohl et C.M. Kornbluth. La SF se trouve aujourd'hui [au XXI<sup>e</sup> siècle] confrontée à l'industrialisation de la communication et du virtuel – que les cyberpunks avaient déjà imaginés (cf. *Neuromancien*, Gibson, 1984). (12)

Globalement, l'auteur fait allusion à trois types de révolutions industrielles. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>213</sup>, la première révolution industrielle, qui a permis l'invention de la machine à vapeur, a inspiré le roman de Jules Verne, *Cinq semaines en ballon* (1863). Celui-ci relate un tour de l'Afrique orientale à bord d'un ballon gonflé à l'hydrogène. La deuxième révolution industrielle débute vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et permet la découverte de nouvelles sources d'énergie (l'électricité, le gaz et le pétrole), ce qui a des effets considérables sur l'architecture des villes grâce à la multiplication de gratte-ciel.

---

<sup>213</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution\\_industrielle/61047](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution_industrielle/61047). Consulté le 08 juillet 2015.

Finalement, la troisième révolution, dont parle Bozzetto est amorcée dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle ; elle se caractérise par le développement du nucléaire, de l'électronique et de l'informatique.

Dans le roman de Whitehead, le lecteur a l'impression de découvrir un univers qui hérite des conséquences fatalement tragiques de toutes ces différentes époques avec la somme des innovations technologiques qu'elles ont apportées. Dès les premières pages de *Zone One*, le narrateur décrit Mark Spitz, enfant, émerveillé toutes les fois que ses parents le prenaient avec eux pour rendre visite à son oncle Lloyd, qui habitait dans un luxueux et immense immeuble de Manhattan. De ce lieu en hauteur, dans le salon de son oncle, le jeune Mark Spitz contemple la ville sous ses pieds : « The boy watched TV and loitered by the glass walls, looking out on the city through smoky anti-UV glass, nineteen stories up » (4). Dans le paragraphe suivant le narrateur révèle son émotion d'enfant captivé par la grandeur et la modernité de la ville. À la question de la nouvelle petite amie de son oncle (il en changeait tout le temps) : « 'What are you watching' ? », le petit Mark Spitz répond : « 'The building,' feeling weird about the pull the skyline had on him. He was a mote cycling in the wheels of a giant clock », explique le narrateur (*Ibid.*). La médiation du narrateur pour exprimer avec exactitude le sentiment profond du protagoniste traduit l'assujettissement de ce dernier face à la force indomptable du monde gigantesque qui l'entoure. L'intervention du narrateur permet également de produire un effet de gradation métonymique partant de l'individu au groupe, car de la soumission du protagoniste le texte élargit la zone d'influence que l'immensité des immeubles de la ville exerce sur les autres habitants. Tout semble se soumettre à ses ordres : « Millions of people tended to this magnificent contraption, they lived and sweated and toiled in it, serving the mechanism of metropolis and making it bigger, better, story by glorious story and idea by unlikely idea. How small he was, tumbling between the teeth » (*Ibid.*). La dernière phrase marque une rupture : du général le texte retourne au particulier, alors que le mouvement au départ était dans le sens inverse. Ce qui se dégage de cette présentation, c'est une forme de personnification qui tend vers la monstruosité, ce qui ne veut rien dire en apparence. Mais la ville est personnifiée dans la mesure où elle est représentée comme un être vivant ou un monstre que des millions de gens entretiennent, nourrissent et servent. En particulier, le texte attribue à la ville des dents, comme si elle avait une

bouche pour dévorer ses offrandes. Ce caractère physiologique permet l'accumulation et la confiscation par la ville du travail fourni en son sein. La ville n'offrirait plus le bonheur à ses habitants ; elle les asservit. Elle devient une grosse machine, une grande métropole qui respire et se développe grâce aux poumons sacrifiés de ses habitants.

Cet aspect cannibale de la ville, représentant une machine à broyer des vies, liée au progrès technologique, n'est pas un procédé isolé dans l'œuvre de Whitehead. Dans son premier roman, l'industrie de l'ascenseur offre l'occasion d'extrapoler et d'envisager un futur dans lequel le rapport entre humains et machine devient post-humain. Ce futur technologique se construit dans le présent du récit grâce à l'ingéniosité de la protagoniste Lila Mae Watson, mais le passé y contribue également car l'idée est née dans le manuscrit de l'inventeur de la théorie de l'Intuitionnisme, James Fulton, qui appartient au passé du récit. La temporalité à trois dimensions – passé, présent et futur – sert de cadre dans lequel est dépeint le rapport complexe entre technoculture et identité raciale. Dans *The Intuitionist*, le narrateur cite un passage que Lila Mae lit dans le livre novateur de Fulton, *Theoretical Elevators*, Volume One : « We do not know what is next. If we were to take a barbarian and place him, loincloth and all, before one of our magnificent cities, what would he feel? He would feel fear, doubly: the fear of his powerlessness before our architectural excess and our fear, the thing that drives our architectural excess » (37). L'hypothèse que présente Fulton magnifie l'avancée technologique de son époque, tout en imaginant le progrès à réaliser encore dans le futur. Pour mieux démontrer l'immensité de cette avancée, il demande à ses lecteurs intuitionnistes et empiristes d'imaginer un barbare placé devant cette modernité, cette beauté et virtuosité architecturale. Fulton les persuade que sans nul doute, face à un tel chef-d'œuvre de la perfection architecturale, le barbare sentirait la peur le saisir à cause d'un sentiment de vulnérabilité et d'infériorité. Cependant, cette présentation, bien qu'imaginaire, révèle les symptômes d'un racisme qui fait de l'Autre – vêtu de pagne, avec peut être des plumes et une machette à la main – un individu non-civilisé, primitif et inférieur au Moi (ou au « nous » de Fulton). Étymologiquement, le terme « barbare » est problématique dans la mesure où il désigne ce (lui) qui est cruel, inhumain. Bozzetto le rappelle, les « Grecs instauraient une limite entre eux et 'barbare' – vu comme une sorte de non-humain puisqu'il ne parle pas le Grec » (64). À l'antique argument du langage qui distingue l'humain du non-humain,

s'ajoutent la science et la technologique comme marqueurs de différence. Le fait que Fulton lui-même soit un Africain Américain qui passe pour blanc constitue une contre-image du stéréotype accordant aux Blancs le génie de la Science et au Noirs le primitivisme du mythe.

Mettant en scène le futurisme de l'innovation technologique et interrogeant la construction de l'humanisme qui rétrograde les gens de couleur, l'esthétique afrofuturiste propose une critique de cette vision stéréotypée de la différence entre Noirs et Blancs. Dans « Black to the Future » (1994) de Marc Dery, l'interview où est apparu le terme « afrofuturisme » pour la première fois, Samuel R. Delany souligne l'association dangereuse entre technoculture et identité raciale : « They signaled technology. And technology was like a placard on the door saying, 'Boys Club! Girls, keep out. Blacks and Hispanics and the poor in general, go away!' » (Dery 188). Au fond, en soulignant le racisme, le sexisme et le classisme, la remarque de Delany remet en question les soubassements de l'idéologie de la suprématie blanche. La théorie de l'Intuitionnisme, malgré le « passing » de Fulton, permet la transcendance de la matérialité du corps pour proposer un monde futur où l'humain est hybride, capable d'établir un rapport avec la machine qui n'est pas basé sur la domination (l'humain imposant ses règles sans concession). Ce projet (afro) futuriste vise à construire un ascenseur facilitant la communication entre l'homme et la machine, un rapport de mutuelle dépendance fondé sur un échange équitable et équilibré. En un mot, ce projet futuriste ne peut se réaliser que dans un monde post-humain. N. Katherine Hayles définit ainsi le projet post-humain :

The posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice. (Hayles 2010, 22)

De la même façon, pour que le Noir puisse exister de manière visible dans un monde historiquement marqué par la hiérarchie raciale, il faut provoquer l'apocalypse. C'est-à-

dire que la fin de ce monde doit advenir ; les valeurs négatives appartenant à ce monde raciste doivent disparaître pour permettre un nouveau rapport basé sur la reconnaissance de l'humanité de l'Autre et du respect des droits de chacun.

Comme par effet de catharsis, l'enthousiasme des adhésions à la construction de l'ascenseur du futur grâce aux théories intuitionnistes de Fulton, l'Industrie du Transport Vertical accorde moins d'importance à la question raciale et le racisme devient plus subtil et cesse d'être institutionnalisé. En d'autres termes, le « passing » de Fulton n'intéresse plus personne à part Lila Mae, et cette dernière, clairement noire, s'est vue confier la tâche de construire ce projet futuriste. À propos de la boîte noire qui permettra une telle réalisation, dans la conversation entre Mr. Reed, l'assistant du Président de l'école des Intuitionnistes, et Lila Mae, cette dernière remarque : « 'Everyone's working on black boxes,' ». Son interlocuteur répond : « 'That's where all of American and Arbo's research and development money goes. There's nothing new about that' ». Puis le narrateur omniscient rapporte la fin du discours de Reed, sans les guillemets : « If Otis's first elevation delivered us from medieval five- and six-story construction, the next elevator, it is believed, will grant us the sky, unreckoned towers: the second elevation. Of course they're working on the black box; it's the future » (I, 61). Les investissements de grosses sommes d'argent de la part des sociétés des Ascenseurs traduisent l'enjeu des trouvailles de Fulton cachées dans sa fameuse boîte noire. La conception de la boîte noire par un personnage « noir » et la réalisation de ce projet futuriste par un autre personnage intuitionniste noir constituent des signaux qui renvoient à l'émergence d'un monde nouveau. Dans ce passage, la temporalité est d'ailleurs construite à partir de trois phases marquant le passé : « First elevation » et « second elevation », correspondant respectivement à l'invention d'Otis et à celle de Fulton ; le présent : les recherches financées par les entreprises American et Arbo ; et le futur : la transformation de la boîte noire en réalité architecturale. La fin du roman confère à Lila Mae le pouvoir de dessiner le visage de la ville du futur ; la jeune femme noire, sans avoir à passer pour blanche comme l'avait fait Fulton et ne pouvant même pas le faire, détient tous les pouvoirs : « The elevator she delivered to Coombs, and then to Chancre and Ben Urich, should hold them for a while. Then one day they will realize it is not perfect » (255). La maquette qu'elle leur a donnée n'est donc qu'un échantillon du produit final, ce qui lui permet de



gagner du temps et satisfaire la curiosité des autorités (Coombs), des Empiristes (Chancre) et des journalistes (Ben Urich). Lila Mae continue à travailler sur le projet futuriste, et son travail finira par porter ses fruits.

La protagoniste est dotée d'une qualité surhumaine : elle ne se trompe jamais. Les derniers mots du roman accordent à Lila Mae ce pouvoir de réussir tout ce qu'elle entreprend : « She returned to the work. She will make the necessary adjustments. It will come. She is never wrong. It's her intuition » (255). Les modifications que Lila Mae a apportées à la maquette qu'elle avait rendue à Chancre, Coombs et Ben Urich inaugurent la conception de l'Ascenseur parfait. Cette perfection correspond à l'émancipation et la responsabilisation de Lila Mae, soutenue par un monde capitaliste qui ne regarde que l'enjeu financier de cette création. Ainsi, *The Intuitionist* remet en question la suprématie blanche dans le monde de la science et de la technologie ; l'image stéréotypée selon laquelle cet univers est réservé aux Blancs et fermé aux Noirs – idée que Delany critiquait dans son interview – ne colle plus à la réalité de ce monde futuriste où la différence raciale n'implique pas forcément une relation de domination. C'est précisément cette forme d'émancipation que dramatise l'esthétique afrofuturiste : la manière dont les innovations technologiques, projetées dans un univers futuriste, conduisent à une nouvelle conceptualisation de l'altérité. Dans son analyse de l'esthétique afrofuturiste dans la musique de Sun Ra<sup>214</sup> et Kool Keith (1966–), le musicologue J. Griffith Rollefson note que l'afrofuturisme présente une image qui contredit celle défendue par l'idéologie de la suprématie blanche : « Much more than straightforward science fiction, however, the epistemes that accompany these identities reflect an oppositionality and an historical critique that seeks to undermine the logic of linear progress that buttresses Western universalism, rationalism, empiricism, logocentrism, and their standard-bearer: white supremacy » (in Rollefson 2008, 84). Tous les concepts en « ism » cités par Rollefson ont contribué sciemment ou malheureusement à renforcer la suprématie blanche. En réponse à cette construction raciste, l'intuitionnisme de Fulton, personnage africain américain, s'oppose directement à l'empirisme des Blancs, une tradition dans l'entreprise des Ascenseurs. Ensuite, la

---

<sup>214</sup> Né Herman Poole Blount à Birmingham, Alabama, Sun Ra (1914–1993) déclarait appartenir à la race des Anges. Et qu'il venait de la planète Saturne. Cf. < <http://www.last.fm/music/Sun+Ra> >. Consulté le 31 juillet 2015.

compétence de Lila Mae, en tant qu'intuitionniste qui ne se trompe jamais, construit une image du Noir expert et qualifié dans un milieu scientifique où la hiérarchisation ne prévoyait pas de l'accueillir en ces termes. Nous retrouvons dans ce premier roman une dimension optimiste, une réalisation d'un rêve de verticalité reflétant l'émancipation des Noirs dans des secteurs jadis réservés aux Blancs et un futur promettant encore plus d'égalité, d'opportunité et de responsabilité (« agency ») aux gens de couleur.

Contrairement à *The Intuitionist* qui projette une construction utopiste, dans *Zone One*, le futur qui est envisagé révèle une dystopie, une contre-utopie. Le progrès technique a rendu possible l'industrialisation permettant la construction de gratte-ciel, mais aussi de l'accumulation de capitaux par une petite partie de la population mondiale. L'oncle de Mark Spitz, Uncle Lloyd, fait partie de cette classe sociale, au même titre que les parents de sa collègue Kaitlyn. En effet, le roman s'ouvre sur la scène de la visite de Mark Spitz et ses parents dans l'appartement futuriste de son oncle : « His uncle's apartment resembled the future » (7). Par contre, écoutant sa coéquipière raconter plusieurs fois sa vie familiale avant l'avènement du fléau, Mark Spitz se montre quelque peu envieux de la richesse de la famille de Kaitlyn. Chaque année, les parents célèbrent l'anniversaire de leur famille en organisant une fête plus grande que l'an passé :

They strove, they plotted, they got the e-mail of that new magician in town, with his nouveau prestidigitations. Maybe, he thought one night, it wasn't utopia that they had worked toward after all, and it was Kaitlyn herself who had summoned the plague: as she cut into the first slice of cake at her final, perfect birthday party, history had come to an end. She had blown out the candles on the old era, blotted out the dinosaurs' heavens, sent the great ice sheet scraping forth, the blood counts zooming up into madness. (47)

Un rapport de cause à effet est ainsi établi entre l'organisation de ces cérémonies familiales et l'avènement du fléau conduisant à la fin du monde. Mark Spitz se préoccupe des histoires de fêtes d'enfance que lui raconte Kaitlyn, au point d'y penser le soir, parce qu'il cherche des raisons pour expliquer la cause du fléau. Symboliquement, le cadeau d'anniversaire représente les richesses de la vie que l'on se partage et l'utopie bourgeoise confisque une trop grande part du gâteau, en ne laissant que peu ou pas assez aux autres. La référence à la famille de Kaitlyn constitue une métonymie renvoyant à la classe

supérieure en général, qui détient le contrôle du pouvoir financier. Avancer l'hypothèse selon laquelle les fêtes d'anniversaire de Kaitlyn seraient à l'origine de l'apocalypse n'est qu'une façon détournée de mettre le doigt sur les excès et le consumérisme frénétique d'un petit nombre qui possède la majorité des richesses. Néanmoins, cette hypothèse ne tient pas ; la peste a contaminé et conduit à la fin du monde, mais le texte ne révèle pas la cause. Au lieu d'aller à la recherche de l'origine du fléau, le récit démontre que les personnages répondent aux exigences du présent et se préoccupent parfois de la reconstruction, du futur monde à préparer.

Par instinct de préservation, le regard des personnages tourne vers l'avenir proche ou lointain et non vers le passé. La conversation entre le protagoniste Mark Spitz et son défunt père en donne l'exemple. Le passé constitue un danger pour eux, car les prédateurs attaquent généralement par surprise : « They never came when you were vigilant; they came for you when you had one foot in the past, recollection a dead notion of safety » (86). Ce n'est pas seulement le passé qui est susceptible de distraire les survivants et de les amener à se montrer moins prudents, les pensées concernant le futur pourraient elles aussi provoquer un manque d'attention. Un jour, attaqué et presque dominé par un traînard, Mark Spitz est sauvé par l'intervention de Gary. Pour justifier son imprudence, il dit : « I got distracted » (24). Concernant le protagoniste, comme le remarque le narrateur, le rêve du monde futur le déstabilise au point de mettre sa vie en danger : « Mark Spitz believed he had successfully banished thoughts of the future » (*Ibid.*). Même si en apparence sa résolution n'aboutit pas à une réussite, sa détermination demeure infaillible : « You never heard Mark Spitz say 'When this is all over' or 'Once things get back to normal' or other sentiments of that brand, because he refused them. When it was all done, truly and finally done, you could talk about what you were going to do » (*Ibid.*). Il fait preuve de pragmatisme : dans cette situation désastreuse et dangereuse, il estime que le temps ne lui offre pas le luxe de faire des projets quand il n'est pas sûr de rester vivant à la fin de la journée. En outre, le texte signale à point nommé que les survivants tendent à perdre leur part d'humanité : « The faint residue of humanity stuck to the sides of the world » (*Ibid.*). La perte de leur humanité signifie une perte de certaines propriétés ou concepts essentiels de la vie humaine. La notion que nous avons du temps – comme le langage évoqué plus tôt – est une construction humaine dans la mesure où les humains

s'approprient le temps en le divisant en différentes périodes, phases, ou époques pour pouvoir se situer dans le continuum que représente la durée d'une existence. De fait, l'humain dispose de trois repères temporels (passé, présent et futur) pour pouvoir composer le récit de son expérience historique, actuelle ou à venir. Les survivants sont condamnés à vivre dans le présent. Par ailleurs, le présent devient rapidement le passé, un état se transforme vite en un autre. Alors, si un vivant se prive des souvenirs du passé ou des contemplations du futur, il est juste d'affirmer qu'il a perdu une part de son humanité. Seule une vision pessimiste peut contraindre à vivre uniquement dans le passé, alors que les souvenirs et les projets traduisent un sentiment d'optimisme.

En réalité, Mark Spitz se montre plus pessimiste qu'optimiste. Le sentiment de pessimisme pousse le protagoniste à ne considérer que l'instant présent qui peut déborder plus ou moins sur le passé et sur l'avenir : « If you weren't concentrating on how to survive the next five minutes, you wouldn't survive them » (26). En d'autres termes, il faut systématiquement éviter toutes pensées s'intéressant au futur ou au passé, et il est utile de mobiliser tous ses efforts pour rester vigilants par rapport aux attaques des prédateurs et des traînants. Cette vision pessimiste, qui coupe la ligne du temps en tranches accessible (le présent) et inaccessible (futur lointain et passé), est dictée par la tournure des événements. La reconstruction dirigée par Buffalo promet la victoire de l'humanité et le retour de la civilisation du monde ancien, mais après avoir vu le désastre s'installer et gagner du terrain au fil du temps, Mark Spitz se montre sceptique : « The recent reversals in the campaign had not swayed him to optimism [...] He scolded himself for succumbing to a reverie, no matter how brief. All that phoenie bullshit had clouded his mind » (*Ibid.*). Selon le protagoniste, la métaphore du phénix qui renaît de ses cendres fait partie du dispositif de propagande, soutenu par le discours officiel, qui propose une utopie à laquelle il ne croit plus, d'où le terme grossier de « bullshit ». Son scepticisme vis-à-vis de la campagne de propagande de Buffalo, et les bouleversements qui font basculer l'humanité vers sa perte, l'amènent à une opinion pessimiste certes, mais également pragmatique, voire fataliste. Il adopte une attitude singulière face au désastre grandissant : « Way he saw it, if you were going to get surrounded, you were going to get surrounded – if your luck went that way, it didn't matter if you were up an oak or in a colonial revival » (86). Autrement dit, que le survivant soit distrait et se

refugie dans un passé enjolivé (« colonial revival ») ou qu'il s'abrite dans un arbre (« be up an oak »), arrivera ce qui doit arriver. La fatalité de son propos traduit le désespoir du protagoniste que l'humanité puisse remporter la guerre contre les zombies. Le passé et le futur sont ainsi des repères temporels distrayants pour les survivants, et le présent ne présente qu'une réalité horriblement périlleuse.

Le récit présente cependant une définition du temps en quelque sorte contradictoire avec cette forme d'enfermement pathétique dans le présent. À partir de la perspective de Mark Spitz, le narrateur omniscient observe : « Normal meant 'the past.' Normal was the unbroken idyll of life before. The present was a series of intervals differentiated from each other only by the degree of dread they contained. The future? The future was the clay in their hands » (65). L'idéal de vie – une utopie (du passé) – atteint avant l'avènement du fléau s'est transformé après l'événement en cauchemar – une contre-utopie (du présent). Sur la ligne du temps, ce que représentent le passé et le présent est clairement présenté par le texte, mais, en ce qui concerne le futur, la réalité se définit moins explicitement. Les survivants ont l'impression de construire leur propre destin, comme le signifie la métaphore de l'argile. L'argile est un matériau malléable et façonnable au gré de la force ou de la pression exercée sur elle. Cette propriété de l'argile laisse présumer que les survivants vont projeter sur le monde du futur des désirs et des envies d'une société purgée des vices du passé. La reconstruction implique dans ce sens une construction nouvelle d'un monde qui hérite du passé mais innove par rapport à ce passé révolu. À ce propos, Bozzetto observe : « Pour construire son imaginaire, la SF a d'abord recyclé les mythes des cultures antérieures comme on a pu le voir avec le personnage du docteur Frankenstein, véritable 'Prométhée moderne' » (13). Le recyclage oppose deux univers : le monde disparu avec ses valeurs et vices entretient un rapport de changement, de mutation ou de continuation avec le monde futur. Or, dans l'Histoire des États-Unis, la race – une construction ou fiction que nous enregistrons parmi les mythes fondateurs – a été dès la naissance de la nation un marqueur social distinctif entre citoyens<sup>215</sup>. Or, dans la réalité contemporaine du peuple étatsunien, un discours sur une

---

<sup>215</sup> L'arrivée des premiers Européens au XV<sup>e</sup> siècle a bouleversé la vie des Amérindiens et a conduit à la colonisation des autochtones. Deux siècles plus tard, l'esclavage des Noirs est fondé sur le principe de la hiérarchisation raciale. Pour ce cas précis, dans *The Invention of the White Race* (1997), Theodore W. Allen estime que la suprématie des Blancs a commencé avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « Some scholars concerned

société postraciale a pris forme. En conséquence, il convient d'étudier comment *Zone One* considère la question raciale dans la phase de la reconstruction. La race est-elle recyclée comme d'autres mythes antérieurs ? Ou bien va-t-elle disparaître dans le monde futur ? La société post-apocalyptique de *Zone One* sera-t-elle postraciale ?

## La reconstruction et la question raciale

Depuis l'avènement du fléau, tout est détraqué. La vie des survivants fait état d'un grand chamboulement. La Seconde Guerre mondiale puis la guerre froide et la menace nucléaire ont longtemps inquiété le monde entier qui a craint la fin de l'humanité. Les récits d'apocalypse, racontés par les religions et confirmés par la course à l'armement atomique, préparaient les gens à cette potentialité. Dans son jeune âge, le cadre familial et l'école ont préparé Mark Spitz à une telle éventualité. D'abord, son père lui a transmis sa passion pour les films sur la fin du monde causée par une guerre nucléaire : « When Mark Spitz was a child, his father had shared his favorite nuclear-war movies with him. Father and son bonding on overcast afternoons » (120). Enfant, regarder l'horreur et le désastre dans ces films constitue une initiation qui le prépare à la situation catastrophique de la fin du monde. Un jour, il pose la question à son père : « What does 'apocalypse' mean, daddy? », et son père répond : « 'It means that in the future, things will be even worse than they are now » (*Ibid.*). Le comparatif « pire » ne répond pas avec satisfaction à la question ; même au ralenti, la fin de la vie correspond à une réalité plus difficile à affronter que la vie normale du simple quotidien d'un individu quelconque. Le père et le fils partagent le goût pour la culture populaire mettant en scène, à travers des scénarii de films, l'impact des armes de destruction massive. Leur dialogue est un flashback. Il permet de donner l'impression que le personnage a connu dans son enfance des situations

---

with the problem of the origin of racial slavery have emphasized that the status of the African-Americans in the seventeenth-century Chesapeake cannot be fully determined because of a deficiency in the records for the early decades. Others, by reference to Virginia statutes, assert that the differentiation of the status of African-Americans and European-Americans can be determined as beginning only about 1660. [...] The critical moment of that social struggle arrived with Bacon's Rebellion of 1676 which posed the question of who should rule. The answer, which would be contrived over the next several decades, would not determine the status of African-Americans but would install the monorail of Anglo-American historical development, white supremacy » (177-178).

relevant de l'imaginaire d'un futurisme qui l'a préparé à la réalité catastrophique de l'apocalypse.

Ce savoir sur le risque de l'apocalypse se développe ensuite quand le protagoniste devient adulte. À l'université, les cours d'Histoire suivis lui enseignent la Guerre Froide :

In college Mark Spitz coasted in his customary way through a history requirement about the cold war<sup>216</sup>. They'd pegged their doomsday to split atoms. They were blind to the plague's blueprint of destruction, but they'd seen the ash. The pervasive, inexorable gray was a local atmospheric anomaly, and not what Buffalo had been thinking of when they devised their American Phoenix, but it suited. Up out of the ash, reborn. (*Ibid.*)

Comme ce passage le révèle, les gens s'attendaient à une apocalypse causée par une guerre nucléaire. Mais bien avant la guerre froide, pendant la Seconde Guerre mondiale, les survivants du bombardement de Hiroshima et Nagasaki sont victimes de stigmates (brûlures sur le corps) causés par les radiations. Leurs corps ayant été transformés, à l'image de la métamorphose du corps des zombies, les survivants japonais, appelés *hibakusha*, ont été discriminés par la population qui craignait une contamination<sup>217</sup>. La reconstruction, la résurrection du peuple japonais et le retour du Japon parmi les grandes puissances mondiales à ce jour, forment un ensemble d'éléments qui permettent la réactualisation du mythe du Phénix qui renaît de ses cendres. Similairement, la question de la discrimination accompagnant la reconstruction et la figure du Phénix sont des motifs à considérer dans l'univers post-apocalyptique de *Zone One*. Symbole de la répétition de l'histoire, faite de fins et de renaissances, dans l'imaginaire collectif, le mythe du Phénix indique la capacité de se relever de ses défaites et de triompher face aux

---

<sup>216</sup> Le bombardement atomique de Hiroshima et Nagasaki, respectivement le 06 et 09 août 1945, a dévasté les deux villes. En octobre 1962, dans le contexte de la guerre froide, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques avait des sous-marins nucléaires à Cuba. Selon les États-Unis, ces missiles pouvaient les atteindre. Le Président J. F. Kennedy décide donc d'envahir Cuba. Cet événement, connu comme « la baie des cochons », annonce la menace d'une guerre atomique entre l'URSS et les États-Unis, qui a pu être évitée de justesse. Cf. <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/15/cuban-missile-crisis-russian-roulette>>. Consulté le 2 août 2015.

<sup>217</sup> Studs Terkel raconte que les gens avaient peur que si les hibakusha mettaient au monde un enfant, ce dernier naîtrait avec des séquelles des maladies de la bombe atomique. Mais ces enfants sont nés en parfaite santé. Malgré cela, parfois leur accueil dans les écoles et dans la société n'a pas été très facile. Certains enfants cachent même que leurs parents sont hibakusha. Voir Studs Terkel, « *The Good War* » : *An Oral History of World War II* (New York: Pantheon Books, 1984).

défis les plus périlleux. Les autorités de Buffalo appuient l'élan de reconstruction sur cette image du Phénix représentant l'optimisme et l'espoir de triompher du fléau. Pris au dépourvu dans l'exercice temporaire du pouvoir, Buffalo met donc difficilement en application de nouvelles règles de vie en communauté :

The prohibitions were hard to enforce, however, for obvious reasons. The civilians in the camps could be policed, as most never left the perimeter, but untold Americans still walked the great out there, beyond order's embrace, like slaves who didn't know they'd been emancipated. (39)

Dans cette situation de désordre, entre les survivants installés dans les campements et ceux qui errent dans le désert, le rôle primordial de Buffalo est de donner les moyens utiles à la reconstruction. Pour faire respecter les lois et règles, il faudra encore attendre. Les survivants, loin des refuges et campements sécurisés, suivent leurs propres instincts ; les nouvelles mesures adoptées par Buffalo arrivent tardivement jusqu'à eux. La fin du passage compare ce groupe de survivants livrés à eux-mêmes aux esclaves ignorants l'abolition de l'esclavage. La comparaison établit un rapport de similarité entre des situations différentes, mais dans ce contexte particulier la relation entre les deux entités comparées se base sur un déséquilibre manifeste : d'un côté, il y a des survivants libres au point de ne pas se tenir aux moindres directives venant d'autres personnes ou des autorités, et de l'autre des esclaves qui en principe ne jouissent d'aucune liberté. La comparaison se fonde alors sur une contradiction comme l'était ce que l'émancipation promettait aux affranchis noirs et les lois Jim Crow qui instauraient la légalité de la discrimination raciale.

Ayant pour contexte politique une tentative de reconstruction après le fléau, *Zone One* fait écho à cette période essentielle de l'histoire américaine qu'est la Reconstruction (1865–1877). Elle fait suite à la guerre civile (1861–1865), opposant le Nord (pro-abolition) et le Sud (pro-esclavage). Dans *Black Reconstruction in America* (1935), Du Bois compare l'esclavage à un fléau qui a touché le cœur de la république et a secoué ses principes démocratiques dès le début : « From the day of its birth, the anomaly of slavery plagued a nation which asserted the equality of all men, and sought to derive powers of government from the consent of the governed » (3). L'esclavage est ainsi considéré comme un élément révélateur du défi démocratique. L'affranchissement des Africains



Américains et l'égalité entre tous les citoyens garantissent les fondements de la démocratie à laquelle les États-Unis prétendent. La Reconstruction correspond alors à une période historique pendant laquelle les Africains Américains ont obtenu des droits de citoyens, mais ont également vu leurs vies menacées par les défenseurs de la suprématie blanche.

Dans *Zone One*, pendant la reconstruction après l'avènement du fléau, nous relevons quelques indices indiquant une comparaison entre le système raciste et le fonctionnement du fléau. Le premier indice se situe au niveau du langage utilisé par le texte. Le récit décrit l'extermination de zombies comme un exutoire à l'agressivité, permettant aux survivants d'oublier temporairement l'ampleur du désastre. Les scènes de mutilation des zombies sont quelque peu similaires à des scènes de lynchage de Noirs américains. Kaitlyn, Gary et Mark Spitz rencontrent des groupes de ratisseurs qui s'adonnent par plaisir, à la mutilation de zombies :

Skel mutilation was another popular amusement, although not on Kaitlyn's watch, not that Mark Spitz was so inclined. He assumed that Gary had indulged in abhorrent Connecticut, where it was a local custom. 'Just having fun,' the excuse went, on the rare occasions when one was asked for. A neutralized skel was a perfect stage for one's sadism, whether you were a dabbler, merely taking your time in terminating the thing before you, pruning a finger here or an ear there, or a master-level practitioner, restless all night trying to think up novel variations. (81)

Cette scène décrit le comportement de chaque membre de l'équipe Oméga face à l'extermination de zombies comme une forme d'amusement populaire : Kaitlyn, en tant que chef d'équipe, interdit cette pratique à ses partenaires. Mark Spitz regarde en tant que témoin passif, et Gary est le seul à se livrer avec plaisir à ce jeu violent. Selon le narrateur, la pratique vient du Connecticut où a grandi Gary. La mention de cet État renvoie à une situation géographique et historique, c'est-à-dire que le Connecticut est considéré comme ce qui ressemble le plus à un État du Sud parmi les États du Nord. La mutilation de zombies comme amusement populaire dans le Connecticut fait ainsi écho au lynchage institué par le Capitaine William Lynch en Virginie en 1780. Il existe une analogie entre ces « amusements populaires », car le lynchage des Noirs dans le Sud, comme la mutilation de zombies dans le Connecticut, suppose une forme de

déshumanisation de la victime. C'est par un processus de déshumanisation que deviennent possibles le lynchage et la mutilation des zombies pour l'amusement populaire. Au sein de l'équipe Oméga, Gary se charge de relever l'identité des zombies exécutés, mais Mark Spitz remarque que dans la mise en scène de la violence, l'identité, qui est marquée sur les documents officiels (permis de conduire ou papiers d'identité), ne correspond pas à la représentation de l'individu-zombie qu'en font les survivants : « If the beings they destroyed were their own creations, and not the degraded remnants of the people described on the things' driver's licences, so be it. We never see other people anyway, only the monsters we make of them » (214). De la même manière, le Noir lynché avait dû être représenté comme un monstre dans la conscience de ses bourreaux qui n'avaient pas reconnu son appartenance à la race humaine. Sans l'acceptation par la société de cet acte de déshumanisation, le lynchage n'aurait jamais pu se dérouler sur la scène publique, comme d'ailleurs toutes les autres formes d'exécution par application d'une peine de mort.

Le protagoniste est également témoin d'une autre scène de mutilation qui établit une comparaison entre cette pratique et la situation des Noirs dans le Sud. Lors des premiers jours de rencontre entre Mark Spitz et Gary, le protagoniste regarde ce dernier en train d'exterminer des zombies : « He bashed their heads in with a baseball bat of course; he'd quickly cottoned on to their harmlessness, but didn't know back then if they'd suddenly awaken at some inner cuckoo chime and start the chase » (85-85). Ceci correspond au moment où les ratisseurs savaient peu sur les zombies, ils croyaient que les morts-vivants pouvaient ressusciter plusieurs fois. Le narrateur adopte le point de vue du protagoniste pour raconter cette scène, dérogeant aux principes du style écrit. Le verbe informel « to cotton on » signifie « commencer à comprendre », mais le nom « cotton » évoque aussi les plantations où travaillaient les esclaves. Plus concrètement, ce passage que nous venons de citer est immédiatement suivi par une remarque plus explicite quand il s'agit de comprendre l'allégorie de la race : « The plague didn't let you in on its rules; they weren't printed on the inside of the box. You had to learn them one by one » (86). Le système de fonctionnement du fléau est comparable au système de fonctionnement de la race et du racisme dans la société : ni l'un ni l'autre ne déclare toutes ses règles, l'individu apprend celles-ci progressivement. Après la lutte pour les Droits Civiques,

comme dans la société post-apocalyptique, il n'existe plus de panneaux de signalisation indiquant les interdictions et les lois gouvernant les relations interraciales. Dans sa communication intitulée « The New Jim Crow », Michèle Alexander prévient les Américains que le système raciste perdure sous une nouvelle forme, sans exposer de signes explicites, comme par le passé : « Unlike old Jim Crow, there is no sign alerting you to the existence of this new cast system »<sup>218</sup>. Alexander tire la sonnette d'alarme et analyse le discours raciste, devenu plus subtil, et un système d'incarcération assimilable aux lois Jim Crow. Dans la même veine, Camara Phyllis Jones, dans « Allegories on Race and Racism », parle d'un signe à double sens. Elle explique que le signe accroché à la porte d'un restaurant communique généralement deux informations : ouvert et fermé. Selon l'endroit où se positionne une personne en dehors du restaurant, celle-ci peut lire fermé alors que des gens sont en train de manger à l'intérieur : « Those on the outside are very aware of the two-sided nature of the sign »<sup>219</sup>. Le propos de Dr. Jones doit être compris comme une allégorie : ce message sur la porte du restaurant représente tout un système de discrimination dans la société : certains locataires noirs ne peuvent accéder à la location d'une maison ou d'un appartement à cause de leur couleur de peau, alors que d'autres locataires blancs arrivent à signer le bail dès la première minute de visite des lieux ; l'annonce d'une offre d'emploi déclare accepter sans discrimination toutes les candidatures, mais en interne certains profils de candidats sont privilégiés. C'est précisément la complexité de ce double message que les gens discriminés doivent apprendre à lire et interpréter. De la même manière, le fléau ne fournit pas de mode d'emploi, il appartient aux survivants Noirs d'apprendre à découvrir et à interpréter son mode de fonctionnement.

D'autres indices menant à une comparaison entre le système racial et la description des conséquences de l'avènement du fléau sont donnés, par exemple, dès le début du roman. La remarque inattendue du narrateur, si l'on considère que l'apocalypse a provoqué une rupture structurelle et a bouleversé la vie sociale des newyorkais, n'a pas lieu d'être. En effet, le narrateur observe : « New York City in death was very much like

---

<sup>218</sup> Michele Alexander, « The New Jim Crow », George E. Kent Lecture at The University of Chicago (2013). < <https://www.youtube.com/watch?v=Gln1JwDUI64> >. Consulté le 2 août 2015.

<sup>219</sup> Camara Phyllis Jones, « Allegories on Race and Racism » in *Tedtalks* (July 10, 2014). < <https://www.youtube.com/watch?v=GNhcY6fTyBM> >. Consulté le 02 août 2015.

New York City in life. It was still hard to get a cab, for example » (64). Parmi tant d'autres exemples, le narrateur remarque la difficulté d'arrêter un taxi, alors que les routes sont barrées par les morts, les transports sont interrompus et les survivants ont d'autres priorités. Vraisemblablement, cette allusion « signifie sur » l'expérience des Noirs discriminés par les conducteurs de taxi qui évitent de les prendre en tant que clients. L'universitaire Cornel West raconte sa propre expérience avec les chauffeurs de taxi. Quittant Princeton après avoir enseigné un cours sur Platon, suivi d'un autre sur Du Bois, West arrive à New York pour prendre une jolie photographie pour la couverture de son livre *Race Matters* (1993). Accompagné par son épouse Elleni, dans ce même livre, il décrit sa déception d'être discriminé par les chauffeurs de taxi :

I dropped my wife off for an appointment on 60th Street between Lexington and Park avenues. I left my car – a rather elegant one – in a safe parking lot and stood on the corner of 60th Street and Park Avenue to catch a taxi. I felt quite relaxed since I had an hour until my next engagement. At 5:00 P.M. I had to meet a photographer who would take the picture for the cover of this book on the roof of an apartment building in East Harlem on 115th Street and 1st Avenue. I waited and waited and waited. After the ninth taxi refused me, my blood began to boil. The tenth taxi refused me and stopped for a kind, well-dressed, smiling female fellow citizen of European descent. As she stepped in the cab, she said, 'This is really ridiculous, is it not?' (xiv-xv)

La relative rareté de taxis à New York doit concerner les habitants de toutes races, mais comme le témoignage de West le montre, la discrimination raciale en fait un problème spécifique aux Noirs. La répétition du verbe « attendre », le passage d'une dizaine de voitures taxi qui ne s'arrêtent pas, et le témoignage de la jeune femme caucasienne américaine renforcent et corroborent son jugement d'avoir vécu une expérience de racisme au cœur de la capitale économique américaine. Si un professeur d'université de sa prestance et de son niveau de réussite sociale – sa voiture et ses vêtements constituent des signes extérieurs de richesse – est victime de racisme flagrant, qu'en sera-t-il des autres Africains Américains aux revenus modestes ou ceux qui sont vraiment pauvres ? En définitive, l'allégorie du taxi renvoie à un signe qui transmet un double message : la voiture est en service pour les passagers (blancs) choisis par le conducteur, et elle est hors-service pour ceux (noirs) qui ne rentrent pas dans cette catégorie.

En outre, l'allégorie de la race se manifeste à travers le surnom du protagoniste. En effet, Mark Spitz n'est pas son vrai nom ; le nom du protagoniste n'est jamais révélé dans le récit. Ce surnom a été donné du temps où il travaillait avec les déblayeurs (« wreckers »), au tout début de la mission de reconstruction : « They started calling him Mark Spitz after they finally found their way back to the camp after the incident on I-95 » (21). Plus loin, le texte raconte cet incident en détail. L'équipe des déblayeurs est composée, comme toutes les autres équipes de ratisseurs ou nettoyeurs, de trois membres : Mark Spitz, the Quiet Storm<sup>220</sup> et Richie. Un jour, les déblayeurs ont pour mission de nettoyer un tronçon de l'autoroute 95 ; deux équipes sont sur place : « The wreckers split up. Martha, Jimmy, and Mel, the other half of the crew, took the southern end of the line of stillborn escape craft, and Mark Spitz's contingent nabbed the viaduc » (144). Le viaduc permet la traversée d'un cours d'eau. À un moment donné de leur mission, Mark Spitz et ses acolytes sont attaqués et submergés par une horde de zombies : « He obliterated their faces and everything beneath their faces, but there was no way his team was going to get them all. The wreckers couldn't qualify the horde's numbers. 'We're not getting through this bunch,' the Quiet Storm said » (147). Debout sur un pont au dessus de l'eau, d'une hauteur de huit mètres, le trio de déblayeurs n'a autre choix que de plonger dans l'eau : « Richie shouted from the shore. The gunfire would have alerted the other three wreckers; they'd have backup soon. Instinct should have plucked Mark Spitz from the bridge and dropped him into the current by now. But he did not move » (*Ibid.*). Richie comptait sur l'aide de l'autre trio (Martha, Jimmy et Mel) mais personne n'est accouru à leur secours. Ainsi, tout le monde a fini par plonger dans l'eau, sauf Mark Spitz. Après coup, les déblayeurs ont demandé au protagoniste pourquoi il n'avait pas plongé comme les autres ; il leur a répondu que c'était parce qu'il ne savait pas nager : « When he told them later that he couldn't swim, they laughed. It was perfect: from now on he was Mark Spitz. [...] He knew a few strokes » (*Ibid.*). Le surnom n'est pas anodin, Mark Andrew Spitz (1950–) est blanc, neuf fois champion olympique, et il était détenteur mondial du record du nageur le plus rapide dans sept compétitions différentes. Au moment où on lui donne ce surnom, le protagoniste ne connaît pas le champion blanc. Il a finalement découvert la biographie de ce personnage connu dans une

---

<sup>220</sup> Dans sa traduction, Serge Chauvin rend ce nom par l'Œil du Cyclone (194).

encyclopédie trouvée dans une maison en ruines. Le choix de ce surnom révèle une plaisanterie raciale. Selon le stéréotype, les Noirs ne savent pas nager.

La connotation de ce stéréotype apparaît plus explicitement dans le dialogue entre Mark Spitz et son collègue ratisseur, Gary. À plusieurs reprises, lors de leurs nombreuses missions, constatant sa noirceur et la blancheur du champion américain, Gary demande au protagoniste d'où vient son surnom : « 'Why do they call you Mark Spitz?' he asked » (230). Le protagoniste répond finalement à sa question :

He told him about the wreckers, the Northeast Corridor, and the jokes when they got back to Fort Golden Gate from the viaduct. He'd laughed along with everyone else, but later he had to look up Mark Spitz, in a surreptitious mission for an old paper encyclopedia. First he had to find one, which took time. Finally he was saved by movie night at the bungalow of one of the infrastructure guys; the previous inhabitants owned a big fat dictionary, old school, with pictures, even. His nicknamesake had been an Olympic swimmer in the previous century, a real thoroughbred who'd held the world record for the most gold medals in one game: freestyle, butterfly. The Munich Games. (230)

La version de l'encyclopédie fournit même des photographies de Mark Spitz, une façon de montrer le personnage historique en image et donc de souligner son appartenance raciale. Également, le fait que le protagoniste trouve l'explication de son surnom dans une vieille encyclopédie signifie que la question raciale appartient au passé du récit. Car c'est dans ce passé que le protagoniste, noir, manque de culture sportive (ou nationale), car il ne sait pas ce qu'a accompli le champion de natation américain, alors que Gary et les autres déblayeurs blancs le connaissent très bien. Cependant, dans le présent du récit, Gary ne semble pas connaître ces blagues racistes. Quand Mark Spitz lui explique ce qui a motivé son surnom : « Mark Spitz explained the reference of his sobriquet to Gary, adding 'plus the black-people-can't-swim thing' » (231), Gary répond avec étonnement : « 'They can't? You can't?' » (*Ibid.*). Mark Spitz continue son explication : « 'I can. A lot of us can. Could. It's a stereotype' ». Mais, étrangement, Gary ignore l'existence d'un tel stéréotype ; il conseille d'ailleurs gentiment à son ami d'apprendre à nager : « 'I hadn't heard that. But you have to learn how to swim sometime' » (*Ibid.*). La question de ce stéréotype que Gary ignore visiblement est présente cependant dans l'esthétique

afrofuturiste. En effet, dans « Further Considerations on Afrofuturism », Kodzo Eshun analyse la portée du stéréotype qui veut que les Noirs ne sachent pas nager :

[In 1997] Drexciya, the group of enigmatic producers published their CD *The Quest* [in which they] proposed a science-fiction retelling of the Middle Passage. [In that retelling] ‘Drexciyans’ are water-breathing, aquatically mutated descendants of ‘pregnant American-bound African slaves thrown overboard by the thousands during labor for being sick and disruptive cargo’. (Eshun 2003, 300)

La vie aquatique des Drexciyans que note Eshun met en scène le renversement du stéréotype du Noir qui ne sait pas nager, produisant ce que l’auteur appelle l’esthétique de l’aliénation (« estrangement aesthetic »). En d’autres termes, le milieu aquatique favorise une vie en dehors de la société humaine sur la terre ferme dans le but d’échapper au système esclavagiste.

Contrairement à la stratégie d’aliénation des Drexciyans, dans *Zone One*, le stéréotype (« the black-people-can’t-swim thing ») renvoie à un changement dans les relations interraciales. La bienveillance et l’innocence de Gary en ce qui concerne les stéréotypes raciaux, contribuent à mettre en exergue les signes d’une disparition temporaire du racisme. Mark Spitz en fait la remarque :

He found it unlikely that Gary was not in ownership of a master list of racial, gender, and religious stereotypes, cross-indexed with corresponding punch lines as well as meta-textual dissection of those punch lines, but he did not press his friend. Chalk it up to morphine. There was a single Us now, reviling a single Them. (231)

À cause de l’usage ou l’abus de la morphine, les marqueurs de discrimination appartenant au monde ancien tendent à disparaître. Au-delà de l’euphorie générale l’absence de racisme dans le comportement de Gary ne relève pas uniquement d’une attitude individuelle, mais plutôt d’une réaction collective. Maintenant que le fléau a causé la fin du monde, le racisme et l’intolérance qui appartiennent au passé ont disparu. Dans la société post-apocalyptique de *Zone One*, l’humanité est considérée dans sa totalité, les divisions et les rivalités ont presque disparu ; d’où le pronom personnel « nous » en référence à la collectivité humaine. Ironiquement, « us/them » renvoie à une division

comme celle du racisme. Cependant, en principe, après l'apocalypse, toute pensée sectaire est à abolir. Tandis que le « nous » du monde défunt était souvent utilisé par les différentes communautés pour signifier leur particularité par rapport aux autres groupes. Symboliquement, les parents de Gary ont mis au monde un triplet. Selon le récit, même si Gary a perdu ses deux jumeaux après l'avènement du fléau, il a gardé de l'ancien monde l'habitude de s'exprimer en utilisant le pronom « nous » :

Everyone who worked with Gary quickly adjusted to the man's habit of referring to himself with the first-person plural. He was a triplet, one of the three brothers. The other two perished on Last Night, but Gary continued to speak for their collective, maintaining what Mark Spitz assumed was a lifelong practice of presenting a united fraternal front to all who did not share their precise genetic makeup. (38)

La génétique lie les membres d'une famille, mais en lisant ce passage nous pouvons également penser que le lien familial s'étend à d'autres membres de la société dont l'apparence physique rappelle ceux de sa propre famille. Cette forme de pensée a mené à la discrimination et au racisme envers ceux qui ne partagent pas les mêmes caractéristiques physiques que sa « fraternité ». Dans *Against Race* (2000), le pronom « nous » enclenche une opération d'inclusion et d'exclusion : « [Identity] has been a core component in the scholarly vocabulary designed to promote critical reflection upon who we are and what we want. [It] helps us to comprehend the formation of that perilous pronoun 'we' and to reckon with the patterns of inclusion and exclusion that it cannot help create » (99). L'usage de ce pronom spécifique introduit la notion d'identité ; la personne qui s'y réfère s'identifie par similarité ou par opposition par rapport aux autres. Mais au fur et à mesure que progresse la reconstruction, Gary tend à laisser tomber cette forme d'identification discriminatoire. Suivant la logique de la reconstruction, Gary va désertier la pensée « fraternelle » et finira par abandonner l'usage du pronom « nous » en référence à ses frères. Nous pouvons affirmer que dans *Zone One*, aucune scène de discrimination ou de racisme n'est explicitement représentée, il est possible même d'affirmer que le texte présente une société potentiellement postraciale, c'est-à-dire que l'appartenance raciale des personnages ne conduit guère à une politique discriminatoire.



En dépit de ces transformations sociales, le texte demeure ambigu en bien des endroits. D'abord nous lisons que la réaction des institutions ne discrimine personne à cause de ses origines ethniques et sociales ou à cause de sa couleur de peau, puisque le fléau n'opère point de discrimination :

All the misery of the world channeled through this concrete canyon, the lament into which the human race was being transformed person by person. Every race, color, and creed was represented in this congregation that funneled down the avenue. As it had been before, per the myth of this melting-pot city. The city did not care for your story, the particular narrative of your reinvention; it took them all in, every immigrant in their strivings, regardless of bloodline, the identity of their homeland, the number of coins in their pocket. Nor did this plague discriminate; your blood fell instantly or your blood held out longer, but your blood always failed in the end. They had been young and old, natives and newcomers. No matter the hue of their skins, dark or light, no matter the names of their gods or the absences they countenanced, they had all strived, struggled, and loved in their small, human fashion. (243)

Il ne s'agit pas là d'une idéologie à concrétiser dans le futur ou d'une intention politique à réaliser : toutes les formes de discrimination du passé ont disparu avec le monde disparu. Sans doute, ce passage « signifie sur » le débat du postracialisme qui occupe actuellement la société américaine. Il faut pourtant distinguer le caractère postracial de cette représentation du terme de « *colorblindness* », d'autant plus que la différence raciale est notable et jamais niée<sup>221</sup>. Le postracialisme n'ignore pas la différence, mais cette différence ne conduit pas à une balkanisation de la société selon ce principe. Il est probable qu'après la reconstruction, le racisme revienne, mais dans cette situation temporaire de la post-apocalypse, le racisme a disparu, comme l'analogie avec le mode de fonctionnement de la « peste » l'indique : elle ne discrimine pas, donc la réaction des humains ne doit pas discriminer. Par contre, le récit fait par ailleurs état d'une

---

<sup>221</sup> Tim Wise, *Colorblind: The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat from Racial Equity* (San Francisco: City Lights Books, 2010). L'auteur ne distingue pas entre *colorblindness* et postracialisme, au contraire, il fait de ces deux termes des synonymes ; il utilise alternativement le concept de « colorblind universalism » (30) et de « post-racial liberalism » (33), c'est-à-dire que l'ouverture vers l'universel conduit nécessairement à une politique qui ignore le racisme et les disparités sociales liées à la race : « As whites became increasingly agitated about urban riots during the middle and latter part of the sixties, these voices began to argue that in order for the nation to move forward on an agenda of opportunity for all, it would be necessary to de-emphasize the issue of racism and discrimination, and focus instead on other concerns » (27).

observation qui contredit ce principe d'universalisme. Le narrateur décrit la pérennité des systèmes qui survivent très longtemps après la mort de leur fondateur : « Now the world was muck. But systems die hard – they outlive their creators and unlike the plagues do not require individual hosts – and thus it was a well-organized muck with a hierarchy, accountability, and, increasingly, paperwork » (161). En d'autres termes, même si le fléau a causé la fin du monde, l'existence d'un gouvernement temporaire à Buffalo prouve en quelque sorte la continuité d'une hiérarchie, de la responsabilité et de la bureaucratie, garantissant le fonctionnement du système. Puisque le racisme était un phénomène socio-politique porté par un système, il est aisé d'en déduire qu'il ne va pas disparaître aussi facilement. Il est fort probable, pense Mark Spitz, qu'après la reconstruction, le racisme revienne :

Would the old bigotries be reborn as well, when they cleared out this Zone, and the next, and so on, and they were packed together again, tight and suffocating on top of each other? Or was that particular bramble of animosities, fears, and envies impossible to recreate? If they could bring back paperwork, Mark Spitz thought, they could certainly reanimate prejudice, parking tickets, and reruns. (231)

Ce passage fait allusion aux conditions de vie dans le navire négrier durant la traversée de l'Atlantique (« tight and suffocating on top of each other »). En outre, nous notons que le texte met sur le même plan les procès verbaux et le racisme. Selon le protagoniste, la proximité et la rareté des biens seraient la cause du racisme et les autres formes de rivalité dans les sociétés. Le désastre du fléau a élargi l'horizon des survivants et il a également fait disparaître l'échange économique. Dans une telle situation, la compétition entre humains s'est transformée en collaboration dans l'optique de combattre les zombies et de restaurer la civilisation humaine. Nous considérons cette forme de pensée problématique dans la mesure où, quand l'humanité est prise dans sa globalité, la formation identitaire de l'individu ne favorise pas l'identification à une appartenance raciale, surtout si la communauté à laquelle on se réfère est minoritaire. En principe, la somme des identités individuelles forment les différences raciales, ethniques ou nationales, et ces dernières participent à la construction de la civilisation humaine. Sans ce processus, nous ne pouvons prétendre à une civilisation humaine, considérée comme un résultat auquel il

faut aboutir, et non une donnée préétablie. Nous croyons, comme Paul Gilroy le remarque avec raison, que jamais personne ne parle d'une identité humaine. Dans *Against Race*, l'auteur écrit : « Nobody ever speaks of a human identity » (98). L'enjeu de la pensée universaliste est bien la question identitaire : est-il possible de nous considérer uniquement à travers notre appartenance à la race humaine ? Qui sommes-nous au delà de notre humanité commune ? Nos petites différences signifient-elles quelque chose dans la manière dont les autres nous regardent ?

### **La représentation d'un univers (post) apocalyptique : Mark Spitz, un héros médiocre**

Un changement de condition de vie implique inéluctablement un changement de perception de la vie. Avec l'avènement du fléau, il s'opère une modification dans la manière dont les survivants établissent leur échelle de priorités. Dès lors, émerge un nouveau système de valeurs qui gouverne chacun des choix des personnages. Ce système est pourtant déterminé par la condition temporaire de la société post-apocalyptique. Dans cette société post-apocalyptique que présente *Zone One*, nous observons un renversement des valeurs, dans le sens où la médiocrité devient une qualité nécessaire à la préservation de la cause humaine. La construction de chaque personnage se fait selon des convictions et des principes universels qui dépassent toute forme de pensée sectaire. Nous l'évoquons plus haut, le surnom du protagoniste connote un stéréotype racial, mais ce dernier ne s'en offusque pas : « The name stuck, No harm. Affront was a luxury, like shampoo and affection » (21). Il convient désormais de s'adapter au monde postracial de la reconstruction dans lequel ce qui était considéré comme un affront dans le passé n'a plus la même signification dans le présent de l'univers post-apocalyptique des survivants. Dans l'économie du récit, la transformation structurelle provoquée par le fléau conduit étrangement et ironiquement à la valorisation de la médiocrité, qui est contraire au système de valeurs dans le monde défunt.

L'analyse de la construction de trois personnages du roman nous permettra de mettre en exergue la contradiction inhérente dans la construction du héros médiocre : Gary, Gina Spens et Mark Spitz. En effet, cela peut paraître troublant de rapprocher le

nom de « héros » et l'adjectif « médiocre ». Il y a bien sûr contradiction entre les valeurs sémantiques de l'héroïsme et de la médiocrité, mais *Zone One* étant une dystopie, l'oxymore sert de support aux revers de fortune qui se sont produits dans la réalité des personnages. Commençons d'abord par l'analyse du personnage de Gina Spens que le texte présente en ces termes : « Gina Spens was Italy's emissary to the summit. Before the catastrophe, she had been a pornographic-film star of nimble and well-documented prowess, a Top 25 search string on adult sites across three hemispheres. She had her fans » (42)<sup>222</sup>. L'adverbe de temps « avant » introduit un énoncé qui appartient à un temps révolu et également à un changement de décor. L'époque et l'endroit où Gina exerçait son métier d'actrice de cinéma pornographique ne subsistent plus ; dans le présent du récit, elle est déléguée par l'Italie pour représenter son pays au sommet international pour le mouvement de la reconstruction et la protection de la civilisation humaine. Gina était une célébrité à cause de sa profession, donc si le gouvernement italien l'envoie comme émissaire, cela suppose qu'elle continue d'inspirer l'admiration du public qui regarde son spectacle d'extermination des zombies. Sa nouvelle mission est de galvaniser les troupes fatiguées par la résistance contre les attaques des zombies : « Her comeback as it were, for she had retired from the business, was occasioned by the End of the World As We Know It, that epic saga to which all were audience and supporting cast » (*Ibid.*). La saga épique qu'évoque le texte fait référence au monde de la reconstruction dans lequel les survivants se comportent comme des spectateurs et des acteurs secondaires, c'est-à-dire que les rapports sont désormais basés sur la collaboration et l'entraide. Dans un tel contexte, le quotidien tend à amoindrir les exigences de l'héroïsme, plutôt que de les renforcer. Gina acquiert ainsi le statut de héros de la reconstruction. Le narrateur observe, avec ironie : « A society manufactures the heroes it requires. Gina was that new species of celebrity emerging from the calamity, elevated by the altered definitions of valor and ingenuity » (42-43). Tout en confortant le statut héroïque de Gina, le narrateur présente deux définitions opposées de l'héroïsme : dans le

---

<sup>222</sup> Le sexe combiné à la politique semble être une pratique courante. Berlusconi a nommé comme ministre de l'Égalité des chances une femme posant souvent en tenue légère sur les couvertures de magazines masculins. Dans les années 1980-90, La Cicciolina, ancienne actrice star du porno, s'est présentée aux législatives. Voir Sébastien Courtin, « Italie : deux stars du porno s'engagent en politique » (27 janvier 2012). < [http://www.gentside.com/insolite/italie-deux-stars-du-porno-s-039-engagent-en-politique\\_art34563.html](http://www.gentside.com/insolite/italie-deux-stars-du-porno-s-039-engagent-en-politique_art34563.html) >. Consulté le 30 septembre 2015.

passé, un héros incarnait les valeurs du courage, de la perspicacité et de l'ingénuité, tandis qu'après l'apocalypse une ancienne actrice « porno » est célébrée comme un héros, sans qu'elle n'ait accompli rien d'extraordinaire.

Le récit semble tout de même accorder à Gina Spens une certaine prestance en surévaluant ses efforts de résistante. Elle est reconnue partout comme un élément essentiel à la reconstruction ; les gens l'admirent. Ses films pour adultes étaient recherchés sur Internet, de la même manière, ses exploits pendant la lutte contre les zombies en Italie sont racontés partout, suscitant une ferveur internationale :

Across the ocean, Gina Spens masterminded search-and-destroy missions in southern Italy and became a worldwide sensation, whispered about in the dancing glow of scavenged antimosquito candles. The more unlikely the tale of survival, the absurd extremity of one's circumstances in a world of extreme circumstance, the greater one's fame. Gina had made some spectacular kills. Yes, she had her fans. (43)

La comparaison est explicite : comme elle avait ses admirateurs dans l'ancien monde, dans le monde de la reconstruction, elle a de nouveaux adorateurs. Ce passage justifie la reconnaissance de l'héroïsme de Gina par le principe de cause à effet, c'est-à-dire qu'à un monde absurde, convient un héros absurde. Au monde médiocre, conviendra un héros médiocre. En outre, dans l'ancien monde, Gina exerçait un métier qui relevait de l'entreprise du spectacle. Après l'avènement de l'apocalypse, les survivants ont besoin de sensations fortes et de spectaculaire, donc Gina, grâce à son ancien métier, satisfait ce désir avec professionnalisme. L'expérience de Kaitlyn en tant que chef d'équipe s'interprète comme le contraire de celle de Gina. Cette dernière suscite l'espoir, alors que la première provoque « un épisode de dissonance cognitive :

No one at Fort Wonton, man or woman, failed to experience an episode of cognitive dissonance on meeting Kaitlyn, being subjected to her buoyant giggle. But she had done the same things they all had been forced to do. She had been hunted, and she had escaped. She had killed and had watched as the cast of her anecdotes was cut down, her former fellow pledges and debate partners. (47-48)

À l'image du sourire de cinglé qu'affiche Gary (« His crazy grin » [12]), présentée comme une responsable d'équipe, à cheval sur le règlement (« Kaitlyn was a stickler » [23]), l'attitude joyeuse de Kaitlyn (« buoyant giggle ») pourrait être considérée comme un symptôme du SPAC. Par contre, le passé du personnage en tant que secrétaire du Conseil des étudiants dans son université – élue à deux reprises (46) – de nature enthousiaste et dotée d'un bon esprit d'équipe, Kaitlyn n'entraîne pas ses compagnons dans son optimisme. Dans ce passage, il est établi qu'habituellement dans la Zone, les survivants ressentent plus profondément le désespoir après avoir discuté avec Kaitlyn. Ce trait de caractère chez Kaitlyn, que le narrateur exagère légèrement, a pour effet de faire du personnage un anti-héros, le contraire de Gina Spens. Par conséquent, les efforts de Kaitlyn pour aider à la reconstruction sont banalisés et comptés parmi les gestes ordinaires de n'importe quel autre survivant. Pourtant, chez Gina, ses mêmes efforts « ordinaires » sont magnifiés et érigés en actes spectaculairement sensationnels. Le passé sulfureux de Gina rend sa contribution héroïque, un héroïsme qui tient du renversement du système de valeurs.

Le personnage de Gary offre un autre aspect de la mise en scène de la médiocrité comme qualité essentielle dans le contexte du monde de la reconstruction. Dans le monde qui a disparu, la réussite scolaire était un signe d'intelligence du personnage qui finit par occuper un métier à la hauteur de ses ambitions. Selon le récit, la « peste » aurait presque choisi ses premières victimes : des cadres et des intellectuels supposés aptes et préparés à faire face aux défis de la compétition dans la vie : « The dead had graduated with admirable GPAs [...] In short, they had been honed and trained so thoroughly by that extinguished world that they were doomed in this new one » (25). En d'autres termes, ils seraient bien préparés pour un monde connu, mais le danger du fléau qui était inconnu aurait conduit à leur perte. En un sens, l'expérience de Gary avant le fléau le prédestinait à une vie de travailleur manuel employé par son propre père, parce qu'il avait connu un échec scolaire : « Before the world broke, he'd dropped out of school to crank bolts full-time in his father's garage with his brothers » (23). Gary et d'autres personnages dans la même situation réussiront à s'adapter merveilleusement bien au désastre de la « peste » : « Then came Last Night, transforming them all. Gary's case, latent talents announced themselves. He prided himself on how effortlessly he had grasped and mastered the new

rules, as if he had waited for the introduction of hell his whole life » (25-26). Les règles et mesures de réussite sociale avant l'avènement du fléau condamnaient Gary à évoluer à la marge de la société, avec des qualités sous-évaluées. L'apocalypse permettra enfin à ce personnage de transformer ses anciens défauts en qualités requises pour survivre. En un mot, dans l'univers post-apocalyptique, Gary atteint son vrai potentiel et son identité s'affirme de plus en plus jusqu'à faire de lui un exemple pour les autres recrues civiles (22).

La parfaite adaptation de Gary à la médiocrité du monde de la reconstruction poussera Mark Spitz à le comparer aux zombies. Sa démarche titubante, ses joues creusées, son teint de granit et son apparence mal soignée étonnent Mark Spitz au point qu'il ne voit pas beaucoup de différence entre son collègue et les créatures monstrueuses qu'ils sont chargés d'exterminer : « Each morning when they woke, Mark Spitz marveled anew at how his comrade was scarcely in better shape than the creatures they were sent to eradicate. (Discounting the ones missing body parts, of course) » (22). La rectification, qui note une exception au caractère générique de la comparaison entre Gary et les zombies, renforce l'argument de Mark Spitz sur l'état physique et mental de son camarade. Les zombies se nourrissent normalement de chair fraîche humaine, donc s'ils n'ont pas de nouvelles victimes, ils peuvent rester affamés pendant très longtemps. Ceci explique leur maigreur. Cependant, pour Gary qui leur ressemble sur ce point, Mark Spitz ne trouve pas d'explication. Depuis son jeune âge, il aurait été affligé d'une maladie qui l'aurait préparé à la survie de l'apocalypse :

[W]hen Gary showed him a picture taken at his sixth birthday party, the same ill demeanor evident even then. Whatever the sickness, whether it was biological or metaphysical, its discharge leaked out of his hands, more specifically his fingernails, which were seemingly constructed of grime. As if he has clawed out of a coffin. (22)

Son adaptation à une cohabitation avec les zombies ne saurait surprendre puisque lui aussi serait un mort-vivant, ou devrait être considéré comme tel. Cette description physique et morphologique assimile Gary à un être humain en descente aux enfers ; il devient presque moins humain. Néanmoins, c'est à partir de cette nouvelle disposition que Gary gagne du pouvoir et se sent plus capable que les gens qu'il estime être ses

anciens oppresseurs. Il va chercher à se venger sur les morts (les anciens favorisés du système éducatif). L'extermination de zombies s'accompagne d'une forme de représentation qui prête une identité (humaine, parfois) au mort-vivant exécuté. Chacun se construit une image de ce que représente la *chose* qu'il est en train d'exterminer :

They each saw something different as they dropped the creatures. Mark Spitz knew Gary's appraisal of the dead. They were the proper citizens who had stymied and condemned him and his brothers all his life, excluding them from the festivities – the homeroom teachers and assistant principals, the neighbors across the street who called the cops to bitch about the noise, their judgments, condescending smiles? Gary rid the squares of their heads with gusto, perforated them redundantly to emphasize his contempt. (213)

Bref, on pourrait résumer en disant que Gary prend sa revanche sur ceux qui l'ont brimé. Il vivait comme un paria ; son heure de gloire est finalement venue, il se venge. En réalité, la vengeance de Gary décrite dans ce passage relève du jugement de Mark Spitz. Le point de vue de Mark Spitz sur les motivations de Gary pourrait être erroné, mais l'expression de son avis s'intègre dans les motifs relevés dans le récit. Ce personnage prédestiné à l'échec dans un monde ordonné se découvre en réussite totale dans le désordre du nouveau monde. Dans l'ancien monde, il avait échoué à cause de sa médiocrité ; dans la phase post-apocalypse, ce défaut devient une qualité qui lui assure un succès incontestable.

Enfin, à côté de l'adaptation de Gina Spens et de Gary au nouveau système de valeurs, le protagoniste, Mark Spitz, incarne le héros médiocre par excellence. Avec constance, depuis son plus jeune âge, Mark Spitz oscille entre les portes de l'excellence et la limite de la médiocrité. L'oscillation permanente entre ces deux régions contraires semble être le destin du protagoniste : « Over the years, Mark Spitz reconciled himself to his condition. It took the pressure off. A force from above held him down, and a counterforce from below bore him aloft. He hovered on unexceptionality » (56). Ce n'est pas qu'il alterne entre le bon et le moins bon ; sa condition l'enferme à vivre uniquement entre le bon et le mauvais. Il ne dépasse jamais la frontière qui lui permettrait d'accéder à l'excellence et de gagner la récompense destinée aux victorieux, mais il ne descend pas non plus trop bas pour mériter les blâmes réservés aux perdants. Mark Spitz est



véritablement convaincu de son destin dès ses débuts à l'école. Dans le cours d'anglais de Miss Alcott, Mark Spitz ne réussit à obtenir qu'une seule note convenable ; il est un élève quelconque, ni trop faible, ni trop fort. Durant tout le trimestre, Miss Alcott leur donne le même format d'évaluation du vocabulaire appris dans un texte lu en classe, et Mark Spitz finit par obtenir la même note, une note fétiche : son éternel « B » :

She gave Mark Spitz and his classmates a vocab test every Thursday – ‘Use this word from the assigned reading in a sentence’ – and by December it was hard not to notice the pattern. He was a thorough, inveterated B. It was his road. He studied for hours and there it waited for him, circled in red ink, oddly welcoming, silently forgiving. Or he refused to open his books and gorged instead on a prime-time platter of sitcoms: he'd still get a B. It was a little play he performed each week and he hit his marks instinctively, stalking the boards of mediocrity. (*Ibid.*)

Le terme est utilisé : c'est seulement dans la situation particulière du protagoniste que le narrateur transcrit explicitement le mot « médiocrité » qui convient au contexte de l'après apocalypse. La constance dans ses notes tient presque du miracle. Il est étrange que Mark Spitz obtienne tout le temps la même note, qu'il redouble ou diminue ses efforts. Comme si une force mystérieuse le préparait à l'exigence de la société post-apocalyptique. Il se convainc que sa bonne étoile veille sur lui, et quoi qu'il advienne, il s'en sortira.

Par un concours de circonstances, Mark Spitz n'a pas pu montrer le meilleur de lui-même qu'avec l'avènement du fléau. Ce désastre est son milieu naturel. Se posant des questions sur la future organisation sociale après la reconstruction, Gary, Kaitlyn et Mark Spitz discutent les modalités de désignation des gens qui auront le privilège de résider à Manhattan. Gary soutient que les riches seront prioritaires ; Kaitlyn pense que Buffalo organisera une loterie pour choisir les plus chanceux ; quant à lui, Mark Spitz reprend l'hypothèse de Trevor, un ratisseur qui prétend avoir entendu les autorités de Buffalo parler d'une sélection génétique : « [H]e'd heard that Buffalo was working on a system of screening settlers according to their genetic desirability » (72). Le protagoniste rapporte cette hypothèse sans en proposer une ou réfuter ce que ses camarades ont avancé. Il se croit néanmoins être avantagé par ses prédispositions adaptées à la médiocrité imposée par le fléau : « Mark Spitz didn't believe [Trevor] but rationalized that he had a decent chance of getting a nice spot somewhere. Surely many of the high-functioning members

of society had been killed off, allowing mediocre specimens such as himself to move up a notch » (*Ibid.*). En un mot, quelle que soit la modalité de la sélection, le protagoniste affiche une confiance absolue en son destin de héros médiocre de la reconstruction. Cependant, chacune des modalités évoquées fait écho à un moyen de discrimination ou une raison de racisme envers les Noirs dans la vie réelle. Les Noirs sont souvent les plus défavorisés, donc si le principe de choix favorise les plus riches, la population noire pourrait être laissée en rade en grand nombre. Concernant l'argument de Trevor, même si la génétique n'implique pas directement une dimension raciale (voir Allen 2012)<sup>223</sup>, la possibilité d'une sélection basée sur les gènes peut faire allusion aux dérives de la théorie de la sélection naturelle utilisée par certains pour établir une hiérarchie raciale dans laquelle les Noirs occupent le bas de l'échelle. Toutes ces considérations ont peu de sens dans la situation où se trouve Mark Spitz : il a certes peur qu'après la reconstruction le racisme réapparaisse dans la vie sociale mais, en ce qui le concerne, il est persuadé d'incarner à la perfection toutes les valeurs requises pour triompher dans le nouveau monde à construire.

Mark Spitz se sent tellement en phase avec la médiocrité imposée par le désastre qu'il a tendance à croire qu'il ne peut pas mourir : il est devenu parfait. Le héros médiocre se satisfait de la situation et est fier de la médiocrité qui le pousse vers la réussite, contrairement, par exemple, à un John Henry. Dans *John Henry Days*, les personnages célèbrent un siècle plus tard l'héroïsme d'un personnage mythique (dont l'existence même est mise en doute). Son exploit était extraordinaire pour son époque. Ce fut un dépassement de soi et une transcendance des limites de la nature humaine. Pour la génération du présent du récit, cependant, ce fait est rendu banal au point que John Henry est représenté dans ce roman de Whitehead comme un héros inutile. Dans *Zone One*, le personnage ne révèle aucun signe de transformation. Du début à la fin de l'histoire, il reste le même : un homme ordinaire qui accomplit des actes ordinaires. Son attitude ne varie jamais. C'est un personnage médiocre dans une période médiocre. Tout le monde combat pour survivre, mais Mark Spitz y arrive sans effort : « He had suspicions, and

---

<sup>223</sup> À proprement parler, il n'existe pas de gènes pour les Noirs et d'autres pour les Blancs ; Theodore Allen cite l'ouvrage de Theodosius Dobzhansky pour insister sur l'impact de la culture sur la différence raciale : « In *Mankind Evolving*, Dobzhansky insists on the cultural significance of 'race differences,' but condemns any and all attempts to find in the human genetic make-up any justification for racism; there is no gene for a 'white' attitude » (22).

every day in this wasteland supplied more evidence: He could not die. This was his world now, in all its sublime crumminess, where intellect and ingenuity and talent were as equally meaningless as stubbornness, cowardice, and stupidity » (148). L'opposition entre les valeurs positives du passé (démodées) et les valeurs négatives du monde après l'apocalypse (en vigueur) souligne la transformation qui s'est opérée au niveau des priorités des survivants. En raison de ce changement de système de valeurs, Mark Spitz ne connaîtra plus aucune « dissonance cognitive ». Il atteint la complétude de sa personnalité : « He was a mediocre man. He had led a mediocre life exceptional only in the magnitude of its unexceptionality. Now the world was mediocre, rendering him perfect. He said [to] himself: How can I die? I was always like this. Now I am more me » (*Ibid.*). Il s'établit ainsi une forme de symbiose entre le héros et son univers. Sans émerveiller ses camarades survivants, Mark Spitz est en parfait accord avec les circonstances qu'impose la reconstruction : la civilisation humaine est en phase de disparition, l'existence perd son sens d'avant l'apocalypse. À présent, il ne s'agit plus de faire des plans ingénieux pour l'avenir de l'humanité ou de construire un projet personnel pour s'assurer un futur radieux, il suffit seulement de se maintenir en vie, de vivre toujours dans l'ici et maintenant, sans rêve, de s'adapter à la médiocrité.

La thématique de la médiocrité dans *Zone One* renvoie à une image négative de l'humain dont le génie est rendu nul par sa bêtise. Il est capable de réaliser les projets futuristes les plus incroyables en bâtissant une métropole merveilleuse et puis la détruire avec toute sa population par l'explosion d'une bombe atomique. L'imaginaire de la science-fiction nourrit cette vision pessimiste de l'avenir angoissant de l'humanité. Au vu de l'horreur dont l'homme est capable et de ce qu'il a effectivement accompli sur la planète terre, les auteurs de science-fiction imaginent que, même si on arrive à transplanter l'humain sur d'autres planètes pour le sauver, l'homme trouvera toujours les moyens de corrompre et compromettre la survie de son nouveau cadre de vie. La représentation de cette vision pessimiste dans un récit post-apocalyptique (*dystopique*) s'intègre dans une démarche globale chez Whitehead. Chacun de ses cinq romans explore un genre littéraire particulier : de son premier à son dernier roman, nous observons la même préoccupation qui consiste à utiliser un genre différent du précédent. Ceci nous

amène à considérer dans le chapitre qui va suivre la question du genre dans l'écriture de Whitehead.

## **Chapitre 9 : Responsabilité, audience et réception**

## Whitehead, un auteur de genre

La réputation de Whitehead en tant qu'auteur de genre n'est pas à prouver ; chacun des ses cinq romans est écrit dans un genre narratif spécifique. Le premier roman de Whitehead est une imbrication du roman policier et du roman dit de « *passing* » ; son second un roman qui intègre une réflexion sur l'histoire ; son quatrième est un roman semi-autobiographique et son tout dernier est un roman de science-fiction. En d'autres termes, chaque livre recherche systématiquement une certaine finalité esthétique en développant une thématique explorée à travers une allégorie de la race et du racisme. Cependant, l'aventure esthétique dont témoigne l'œuvre de Whitehead rend plus complexe les thèmes de la ville, de la race et du progrès abordés dans ses romans car le jeu littéraire donne la priorité à l'autonomie de la création artistique par rapport à une politique de l'engagement. Dans son écriture, l'auteur utilise humour, satire, ambiguïté et ambivalence pour accomplir un vrai tour de force en bousculant ses lecteurs et en les extirpant de leur confort par rapport aux questions de la race, du racisme et de l'identité. Clairement, la notion de jeu littéraire chez Whitehead le libère de la prison de « l'écrivain porte-parole de sa communauté » et inscrit son écriture dans une aventure esthétique.

Cette démarche traduit une certaine conception de la littérature. Dans un court article, « What to Write Next » (2009), Whitehead partage avec ses compagnons de métier quelques ficelles qui ont, supposément, bien marché pour lui. Ces astuces pour choisir un genre narratif pour écrire un roman sont données à l'intention d'un auteur en panne d'inspiration ou à la recherche d'un sujet « original ». Dans tous ses romans, Whitehead considère la littérature comme un jeu dont les règles et les conditions changent grâce à la collaboration fructueuse entre l'auteur et le lecteur. Le premier conseil que Whitehead donne à son collègue imaginaire, c'est de fabriquer une cible de jeu de fléchettes : « To make things easier, I modified my dartboard a few years ago. Now, when I'm overwhelmed by the untold stories out there, I head down to the basement, throw a dart and see where it lands. Try it for yourself! » (Whitehead 2009). En effet, le jeu de fléchettes est à la fois une activité de hasard et d'adresse : il est utile d'être suffisamment adroit pour bien viser, mais la chance guide ou accompagne votre lancée pour vous apporter la réussite. Le diamètre de la cible de fléchettes présente

naturellement vingt secteurs et une bulle (le centre), mais dans le croquis représenté dans l'article de Whitehead, il existe en tout six secteurs, avec un point d'interrogation à l'endroit de la bulle. Au niveau des secteurs, nous pouvons lire, de la bulle vers le haut du cercle : « War, Horror, Spy, Historical, Romance, Fiction ». De la bulle, où est marqué un point d'interrogation, vers le bas, les mêmes termes sont reproduits exactement comme en sens inverse. Du côté droit et du côté gauche vers la bulle, une flèche pointe en direction du centre, et sur ces deux flèches, il est inscrit : « Try your luck! » (*Ibid.*)<sup>224</sup>. Voici une copie des cercles concentriques de Whitehead ci-dessous.



Au total, dans son article, Whitehead énonce sur un mode ludique douze options parmi tant d'autres pour permettre à n'importe quel auteur qui le désire de rédiger le genre de roman jamais écrit. Tout d'abord, l'auteur évoque le roman encyclopédique :

**Encyclopedic** Have you ever thought, There is a system that rules our culture, and this system also determines interaction on the individual level, and I have come up with a metaphor that

<sup>224</sup> Toutes les autres références à cet article de Whitehead sont tirées de la même version parue en ligne dans le site Internet de *The New York Times* et seront indiquées dans le texte.

describes both manifestations, and can provide many examples? If so, you may be postmodern, or postmodern-curious. E. M. Foster said, 'Only connect,' and Lauryn Hill seconded him, maintaining that 'everything is everything.' They aren't postmodernists, but that's the beauty of the postmodern — it's not what it is, it's what you say it is.

L'injonction est d'identifier le système macrostructural de la société qui détermine les relations interpersonnelles et d'utiliser une figure de type microstructural, la métaphore qui permettra d'y faire allusion sans le montrer explicitement. On trouve là un matériau intéressant pour écrire ce que Whitehead appelle un roman postmoderne. Tel que Whitehead le décrit, ironiquement, le roman postmoderne correspond vaguement au roman encyclopédique. Le savoir encyclopédique englobe toutes les connaissances humaines, donc cette prétention appartient difficilement à l'univers du roman. La citation d'Edward Morgan Foster (1879–1970) – l'auteur est connu pour son travail de critique et son roman *A Passage to India* (1924)<sup>225</sup> – souligne la nécessité d'avoir recours à la technique de la métaphore filée, de fabriquer et de suggérer un réseau de significations que le lecteur interprétera. Et ces propos sont soutenus par la chanson pop de Lauryn Hill (1975–), « Everything is Everything » (1998). Comme l'indique le titre autotélique, le texte de la chanson est à la fois explicite et implicite, clair et énigmatique. Citons le premier refrain pour en donner un exemple :

Everything is everything.  
What is meant to be, will be  
After winter, must come spring  
Change, it comes eventually<sup>226</sup>.

Il se dégage de ce refrain une impression de banalité combinée avec une touche de profondeur philosophique et une pointe d'humour. C'est évident, ce qui doit arriver arrivera ; le printemps arrive après l'hiver, etc. L'évidence de ces propos n'empêche pas un sens caché, la présence d'une métaphore de l'essence de la vie. Ainsi, ces mots ne sont pas uniquement écrits pour l'auteur de la chanson, mais aussi pour tous ceux qui veulent

---

<sup>225</sup> < <http://global.britannica.com/biography/E-M-Foster> >. Consulté le 08 août 2015.

<sup>226</sup> < <http://www.azlyrics.com/lyrics/laurynhill/everythingiseverything.html> >. Consulté le 08 août 2015.



s'y identifier, ils tissent une toile qui englobe l'humanité entière. Mais n'est-ce pas un faux conseil ?

Le genre encyclopédique est mis en pratique dans *John Henry Days*. Le capitalisme y est présenté comme le système qui gouverne la culture américaine, et c'est ceci qui détermine les relations interpersonnelles. La métaphore qui met en exergue l'impact du capitalisme sur les rapports sociaux se fonde sur la définition de l'acte héroïque. Avec le passage du temps et le changement d'époque, le roman explore la question de l'héroïsme dans une perspective globale : à l'aube de la révolution industrielle, la résistance d'un travailleur noir face à la machine supposée le remplacer était considérée comme un acte héroïque, tandis qu'à l'époque des nouvelles techniques de l'information et de la communication, le progrès est accepté, et la machine ne constitue plus de rival pour l'homme ; au contraire, la machine sert l'homme. Dans une certaine mesure, l'homme devient machine. Résister au progrès ne peut plus être considéré comme de l'héroïsme, mais plutôt de l'absurdité, un acte insensé. En outre, les citations de Foster et de Hill (culture livresque et culture populaire) trouvent leur résonance dans la similitude de destin entre le mythique John Henry et chacun des personnages : chaque personnage a vécu une expérience qui peut se comparer à l'histoire de John Henry. Le héros de la ballade est une métaphore qui renvoie à la vie de tous les personnages du roman. Le patron du journal qui emploie le protagoniste J. Sutter et d'autres journalistes-parasites pour couvrir le festival de commémoration de l'héroïsme de John Henry, Lucien, ne connaissait pas l'histoire du héros. Après avoir effectué des recherches, il a découvert que c'est une histoire familière, une partie de l'inconscient collectif américain : « It was a familiar, but he couldn't place where he'd first heard it. It was one of those stories that seems like it has always been a part of you » (JHD, 296). Cette description de la familiarité de l'histoire de John Henry traduit la portée universelle et totalisante du récit, ce qui fait écho à l'injonction de Foster (« only connect »). L'expérience de chaque personnage présente sous un angle particulier l'histoire de John Henry, et le récit de la vie de John Henry imprègne le parcours des personnages.

*John Henry Days* est également une mise en œuvre d'un autre genre que Whitehead mentionne dans son article : le genre du roman historique. Selon l'auteur, le

roman historique est un mélange de genres, une gymnastique entre présent et passé, une variation entre fiction et réalité :

**Historical Novel** Sweeping. ... Meticulously researched. ... Something about verandas. Welcome to the world of the historical novel. This is different from a book About a Little Known Historical Fact in that you're taking a recognizable event or milieu, familiar from PBS documentaries and Oscar-winning movies, and putting your own spin on it. If you get sick of those tedious period details (gas-lamp, chamber-pot, chandler — oy!), consider cutting between the past and the present, where the narrator discovers information about some ancestor's role in things. Throw in a real-life famous person —Jimmy Hoffa, Emma Goldman, the Lindbergh baby — and watch the sparks fly.

Le roman historique est la sixième proposition de l'article. L'auteur le distingue du roman de l'histoire romancée (quatrième proposition). La différence principale entre ces deux genres se trouve dans leur rapport au réel. Le roman historique est basé essentiellement sur un fait historique et un lieu reconnaissable et fidèle à l'Histoire établie par les historiens. *John Henry Days* en est un exemple typique parce que passé et présent cohabitent et l'auteur a incontestablement effectué des recherches en bibliothèque pour en savoir plus sur l'existence probable de John Henry, proposition soutenue par certains chercheurs (John Inscoc 2004, 85-86). Les cas d'Eleanor Bumpurs et de Paul Robeson que nous avons analysés rappellent la présence de personnages historiques en rapport avec des personnages fictifs.

Ensuite, la quatrième option fait état d'un genre comparable au roman historique. Il s'agit d'une version romancée d'un événement historique. Selon Whitehead, le romancier doit choisir un point de l'histoire peu connu par le public pour le transformer en fiction :

**About A Little Known Historical Fact** Possession is nine-tenths of the law. Find a little-known atrocity and claim squatter's rights. Get in there so no one can take your lynching, massacre or overlooked genocide away from you. People like to be educated about tragedies that they've never shaken their heads sadly over before. Getting them to say 'I didn't know about that' is a surprisingly effective marketing tool. Practice speaking mellifluously — you're going to be doing a lot of NPR.

Ce passage démontre que l'auteur se moque des romanciers qui font leur carrière littéraire en ne regardant que le succès commercial. La fiction est considérée ainsi comme un jeu dans lequel le maître de la partie est le romancier qui tire les ficelles et traite des faits dans le sens qu'il souhaite pour gagner l'émotion du lecteur. L'indignation des lecteurs (« 'I didn't know about' ») est un affect qui souligne le bon choix de l'auteur de l'événement historique raconté dans le roman. Car l'idée principale n'est pas de raconter un point de l'histoire qui suscite et renforce l'indignation du lecteur face à l'horreur du passé (un génocide), mais plutôt pour se garantir une complicité avec son lectorat, qui assurera un succès en librairie.

Nous retrouvons cette recherche systématique du succès en librairie qui relègue au second plan le fait historique raconté. Les dixième et onzième propositions présentent deux types de roman antagonistes : le roman sudiste montrant la misère des Noirs et celui faisant état de la misère des Blancs. Le roman du Sud se caractérise par sa préoccupation première à la question raciale. Pour écrire l'expérience des Noirs dans le Sud, il convient d'identifier un aspect de l'esclavage encore d'actualité dans notre réalité contemporaine :

**Southern Novel of Black Misery** Africans in America, cut your teeth on this literary staple. Slip on your sepia-tinted goggles and investigate the legacy of slavery that still reverberates to this day, the legacy of Reconstruction that still reverberates to this day, and crackers. Invent nutty transliterations of what you think slaves talked like. But hurry up — the hounds are a-gittin' closer!

L'argot de la dernière phrase imite le discours de l'esclave fugitif qui a peur de la patrouille de chiens et de contremaîtres lancés à sa poursuite. Le dialecte noir du Sud et la présentation de l'héritage de l'esclavage font partie des ingrédients de la recette pour un bon roman sur la situation des Noirs dans le Sud. Dans le second chapitre, notre analyse du parler noir dans la version de John Henry de Roak Bradford, que Whitehead cite explicitement dans *John Henry Days*, permet de comprendre la critique de cet usage abusif du dialecte des Noirs dans le Sud. Par la réécriture, Whitehead montre que l'expression argotique est un phénomène social qui n'est pas spécifique aux Noirs. La conversation entre Moses, un musicien noir de Chicago et son producteur blanc du Sud Goodman en donne l'exemple : « 'Let's do this, Moses Says' » (JHD, 260), « I'll be just

a second' » a répondu Goodman. « 'Don't got all day' » dit Moses (*Ibid.*). Ce dialogue révèle une exagération de l'anglais oral ; le milieu social auquel appartiennent les personnages laisse supposer une compétence linguistique et une bonne maîtrise de la langue qui devait leur permettre de s'exprimer correctement en anglais standard. Dans cette situation particulière le personnage noir a commencé à s'exprimer en anglais dialectal après que son interlocuteur blanc a commencé. Ce procédé banalise le soi-disant parler noir et le rend populaire. D'un autre côté, le roman du Sud, selon la perspective blanche, a tendance à nier le problème racial. Whitehead présente l'alternative au récit de l'esclavage en une phrase : « **Southern Novel of White Misery, OR Southern Novel** What race problem? ». Le récit de la misère blanche tend à romancer le passé perdu où le sudiste, en particulier le maître d'esclave, représentait, dans l'imaginaire de certains, l'image d'un homme d'honneur, courtois, galant, un vrai gentleman. C'est donc cette autre perspective qui complète le point de vue du récit de l'esclavage.

Finalement, le dernier conseil que Whitehead donne à son camarade romancier imaginaire, c'est d'écrire le grand roman du réalisme social. Pour ce genre spécifique, Whitehead identifie deux composantes essentielles : le romancier et son objet d'étude : « Social Realism You: A canny observer in a white suit and a fine cravat. The Culture: Just waiting for someone to explain it to itself. When these two crazy kidz get together, its zeitgeist! Dig in and tell people how they really live today ». Ce passage sarcastique présente le romancier réaliste faisant acte d'une écriture sans origine : la conception qui est donnée de son métier le présente comme un observateur « privilégié ». Son vêtement blanc et sa cravate connotent une position de confort, à partir de laquelle le romancier ne se salit pas en faisant son travail, qui consiste à tendre la bonne oreille pour enregistrer et transcrire exactement la manière de parler des gens : « Convince your reader that your ear is attuned to the modern vernacular, that your nose sniffs the tang of changing mores, and that your fingers are on the pulse of our time, somewhere around the neck, to better choke the life out of it ». En un mot, le peuple écrit son propre récit, et le rôle du romancier est celui d'un scribe (Roland Barthes). Whitehead précisera son propos par ironie : « Hold up a mirror to our society, or at least to the lives of book critics who will write that your book 'holds up a mirror to our society' ». L'auteur « signifie sur » la fameuse citation tirée du roman de Stendhal, *Le Rouge et le noir* (1830) : « Un roman : c'est un miroir

qu'on promène le long d'un chemin » (in Meininger 2000, 134). En d'autres termes, le rôle du romancier est de retranscrire la réalité ; son texte doit refléter la société comme une photographie. Cette allusion à cette conception de la littérature est ironique dans la mesure où le passage indique clairement que le roman ne reflète pas vraiment la société mais la construction qu'en fait le critique, contrairement au propos de Stendhal qui ne requiert pas la médiation du critique.

La création littéraire de Whitehead démontre que la représentation de la réalité est problématique car la réalité dépend de la perception que nous en avons. L'esthétique de la théâtralité dans *The Intuitionist* met en scène le jeu de masques qui prouve que la perception des personnages se révèle fausse, différente de la réalité. Et à chaque fois qu'une réalité est déterminée, elle change immédiatement pour céder la place à une autre construction. Un personnage qui « passe » pour autre chose que ce qu'il est défie la notion d'une vérité fixe et figée. Selon la perspective adoptée, la réalité change constamment. Nous remarquons également le même procédé dans *John Henry Days*. Les différentes versions de l'identité de John Henry déconstruisent l'illusion d'une réalité sans médiation. John Henry est un discours, et non une réalité. À propos du monument dédié à la mémoire de John Henry, le narrateur observe :

If the professors who came here to study the legend couldn't get people to agree on what he looked like, what chance did this sculptor? The artist footprint left in his psyche by the steeldriver's great strides and tried to reconstruct what such a man might look like. [...] All the people who have heard the song on radio or had the story read to them from a children's book, they all have their own John Henry. (262)

Le monument à l'effigie de John Henry est réalisé selon l'approximation du sculpteur : ce n'est pas un portrait authentique. La personne représentée sera donc le fruit de l'imagination de l'artiste, une construction au lieu d'une reproduction. Dans un geste similaire à la création du sculpteur, chacun se construit son propre John Henry. Un autre exemple du roman qui souligne la construction de la réalité à partir de la perception est le comportement du protagoniste durant son séjour en Virginie occidentale. Depuis son arrivée dans le Sud, le protagoniste J. Sutter appréhende la mort ; tout le temps, son angoisse est que les racistes blancs vont l'assassiner : « Forget the South. The South will

kill you », se dit J. Sutter (14). Mais quelques lignes plus loin, le narrateur met un terme à ce sensationnalisme par une remarque entre parenthèses : « (None of this is true, of course, but perception is all; to and fro each his own dark continent) » (14-15). La seule réalité qui existe est celle que perçoivent les sens et l'imaginaire. Dans l'imaginaire de Whitehead, la fiction construit un univers qui est susceptible de nous rappeler notre monde, mais elle n'est en aucun cas une imitation de notre réalité. L'ensemble de son œuvre remet en question la notion de réalité.

Dans son essai *The Colossus of New York* (2003), Whitehead adopte la voix du soupçon comme dans sa fiction. La vérité des faits ne confirme pas le statut indiscutable du réel. Dès les premières pages de son texte, nous lisons : « History books and public television documentaries are always trying to tell you all sorts of 'facts' about New York. That Canal Street used to be a canal. That Bryant Park used to be a reservoir. It's all hokum » (5). L'auteur ne nie pas le passé de la ville, mais il le met en perspective par rapport au présent ; le passé n'a pas plus de valeur que le présent, donc le résident newyorkais, qu'il y soit installé depuis très longtemps ou depuis peu, construit sa ville selon ce dont il est témoin. Le New York que tu vois sous tes yeux a autant de valeur que le New York que tu n'as pas connu. Voire même, la ville qui est décrite dans les livres d'histoires ou les documentaires télévisuels n'appartient pas à ta réalité si tu n'en es pas témoin. En un mot : crois en ce que tes sens perçoivent, seule cette réalité compte. Tout ce qu'on te raconte et tes sens ne perçoivent pas peut être considéré comme mensonge. Le terme argotique qu'utilise Whitehead, « hokum », rappelle le titre de l'article de George Schuyler « Negro Art Hokum » (1926). Au cœur de la Renaissance Harlem, Schuyler a osé qualifier la littérature noire américaine de mensonge, une construction sans appui dans le réel. En effet, Schuyler affirme :

Negro art 'made in America' is as non-existent as the widely advertised profundity of Cal Coolidge, the 'seven years of progress' of Mayor Hylan, or the reported sophistication of New Yorkers. Negro art there has been, is, and will be among the numerous black nations of Africa; but to suggest the possibility of such development among the ten million colored people in this republic is self-evident foolishness. (662)

La vision de Schuyler est celle d'un anti-séparatiste et anti-essentialiste, c'est-à-dire qu'il ne considérait pas la différence de pigmentation comme ayant un impact sur l'identité culturelle de l'individu. Le Noir né en Amérique, selon lui, est éduqué et formé dans cette culture qu'il partage avec ses compatriotes blancs. Cette réfutation par Schuyler de « l'art nègre » en Amérique contestait l'existence d'une réalité que des anthologies dédiées au sujet établissaient comme une vérité reconnue, et que d'éminents penseurs tels que Du Bois et Alain Locke ont défendue toutes leurs vies. Il existe une forme de résonance entre la contestation d'une réalité avérée et soutenue dans les livres d'histoire et le fait de nier l'existence d'une littérature produite et consommée comme telle. Les deux démarches proposent une conception de la réalité selon la perspective personnelle de l'auteur, indépendamment de la solidité et l'autorité de la thèse réfutée.

### ***The Colossus of New York***

Soulignons d'abord que tous les romans de Whitehead ont pour cadre la ville de New York. Ou du moins une partie du roman s'y passe, comme dans *Apex Hides the Hurt*, où l'essentiel du récit se déroule dans une ville imaginaire supposée se trouver non loin du Sud, et le protagoniste anonyme vit à New York. Ce premier essai de Whitehead, *The Colossus of New York*, est divisé en treize chapitres. Rédigé et publié après *John Henry Days*, *The Colossus of New York: A City in Thirteen Parts* poursuit la même forme d'écriture consistant en une série de vignettes. Les vignettes sont des chapitres, et chaque chapitre est nommé d'après un lieu ou un aspect essentiel de la ville ; nous avons en l'occurrence le chapitre intitulé « City Limits », qui évoque sa proximité avec New Jersey, mais la différence doit être notée. Il faut donc dès le départ définir les contours de la ville. Ensuite le second chapitre est intitulé « The Port Authority », puis « Times Square » le douzième et « JFK » le dernier<sup>227</sup>. Le titre de l'essai en soi fut celui du film de science-fiction d'Eugène Lourié, *The Colossus of New York* (1958). L'intrigue du film suit la dichotomie classique de nombreux récits de science-fiction entre corps et esprit (évoquée également dans *Zone One*) : William Spensser, un brillant chirurgien

---

<sup>227</sup> Les chapitres trois, six et dix sont intitulés respectivement « Morning », « Rain » et « Rush Hour ». Mis à part ces titres, tous les autres sont des symboles de la ville de New York.

newyorkais en neurologie, suite à la mort de son fils Jeremy dans un accident, ne voulait pas que les capacités intellectuelles hors-normes de ce dernier soient perdues pour l'humanité. Il décide alors de sauvegarder, raviver et transplanter son cerveau dans le corps d'un cyborg, le colosse. Le cyborg doté d'un corps de machine et d'un cerveau humain continue, en secret, le travail de scientifique du fils du chirurgien qui cherchait une source alternative de nourriture pour les humains. Mais au bout d'un an, le cyborg ne juge plus utile de nourrir des humains paresseux et fragiles (ils ont faim, et ils se fatiguent, contrairement à lui qui ne connaît pas ces émotions). Il arrête ses recherches et décide de se débarrasser des « déchets humains » en commençant à tuer les « scientifiques humanitaires ». Il se rend au siège des Nations Unies à New York où il tue plusieurs cibles. Puis face à son fils, qu'il reconnaît malgré sa transformation, il regagne le contrôle de ses émotions et montre à son enfant comment détruire le corps du colosse pour tuer le monstre qu'il était devenu.

De ce film, nous retenons la fusion entre le cerveau humain et le corps de la machine, malgré l'échec. Car l'essai de Whitehead fait le portrait de la ville, que l'on peut considérer comme une machine ou un colosse et de la vie humaine qui l'entretient, le nourrit. Le rapport entre les deux entités est très complexe dans la mesure où le corps permet au cerveau de continuer une vie dans le sens d'une individualité avec une identité qui lui est propre. Sans le cerveau, le corps n'a pas la même forme de vie. Dans *The Colossus of New York* de Whitehead, une voix à la première personne raconte le récit des habitants par évocation, allusion ou identification à sa propre expérience : « I'm here because I was born here and thus ruined for anywhere else, but I don't know about you » (3). Ces mots composent la première phrase du texte. Dans le reste du texte, le narrateur utilise rarement le pronom personnel sujet « je », parfois même il renvoie à un autre énonciateur que le narrateur qui s'exprime dans tout le récit. Nous relevons qu'en général l'auteur s'exprime directement à son lecteur qui habite comme lui à New York. Il existe mille raisons d'expliquer pourquoi quelqu'un décide de vivre à New York, mais dès cette première phrase le narrateur semble affirmer que, dans son cas précis, sa ville de naissance rend impossible pour lui de vivre ailleurs. En réalité, en 1996, Whitehead et son épouse avaient tenté l'aventure californienne. Mais au bout d'un an et demi, ils ne pouvaient plus supporter la vie dans l'Ouest, ils ont décidé donc de retourner à New



York<sup>228</sup>. En d'autres termes, la ville de New York offre tellement de bonheur et de raisons suffisantes à ses habitants qu'ils croient la vie impossible dans une autre ville. Quelqu'un peut choisir de quitter sa ville natale pour venir s'installer dans la ville de New York, mais le sens inverse serait une folie, une anomalie inexplicable.

La ville magique acquiert plusieurs visages et aucun n'est plus valable ou véridique que l'autre ; chacun est libre de construire sa vision de la ville. New York est en transformation permanente, un jour un résident achète son médicament dans une pharmacie, et le mois suivant cette pharmacie se transforme en magasin électronique. Ces changements rapides contribuent à la manière dont les résidents conçoivent la ville et s'adaptent à la nouvelle réalité : « Thousands of people pass that storefront every day, each one haunting the streets of his or her own New York, not one of them seeing the same thing » (7). Les visiteurs, les immigrants arrivés récemment, les résidents de longue date ou l'enfant de parents issus d'une famille habitant à New York depuis des générations, ils deviennent de vrais newyorkais au moment où ils commencent à avoir des souvenirs de la ville et à être témoin de changements dans la cité : « You are a New Yorker when what was there before is more real and solid than what is here now » (4). Cette dernière affirmation semble contredire un propos déjà énoncé qui conseillait au nouveau résident de ne pas se laisser intimider par l'historien de la ville qui lui parle des choses qui appartiennent au passé et qui ne sont plus là devant ses yeux. Ici, le narrateur enjoint aux résidents de donner plus d'importance au passé disparu dont il est encore témoin qu'au présent fraîchement instauré. Ainsi, la nostalgie caractérise le quotidien du résident car cette ville change de visage en permanence, mais personne ne doit regretter ou même reconnaître le passé des historiens, puisque le présent vécu a plus de valeur.

La ville étant un cadre de vie, il est prévisible que ces différents changements jouent un rôle déterminant dans l'organisation sociale des habitants. Comme le résident qui est témoin de la transformation du bureau de poste en supermarché, la ville aussi est témoin des premiers baisers de ses jeunes habitants, de leur joie après avoir signé leur premier contrat d'embauche et de leurs moments de malheur ou de tristesse : « Our streets are calendars containing who we were and who we will be next » (9). De la

---

<sup>228</sup> Colson Whitehead, *The Colossus of New York: A City in 13 Parts*, WGBH Forum Network (Mar. 19, 2014). YouTube. < <https://www.youtube.com/watch?v=A1TlqDKMjHQ> >. Consulté le 10 août 2015.

référence un peu vague à la rue, le narrateur passe à plus de précision, tout en continuant la personnification de la ville-témoin : « It saw you half-running up the street after you got the keys to your first apartment. The city saw all that. Remembers, too. Consider what all your old apartments would say if they got together to swap stories » (*Ibid.*). Ces événements se déroulent forcément en des lieux tels que la demeure du résident, son bureau ou un terrain de jeu, etc. Chacun de ces lieux, selon l'expérience que le résident y a vécue, évoque des souvenirs chéris appartenant à une tranche de vie. Toutes les fois que ce même résident se retrouve devant ces lieux où il/elle a vécu des moments inoubliables, l'endroit pourrait susciter en lui des émotions fortes. Le narrateur personnifie le lieu au point de suggérer aux résidents de rendre hommage à la demeure qui renferme de grands moments de leur passé : « Cherish your old apartments and pause for a moment when you pass them. Pay tribute, for they are the caretakers of your reinventions » (*Ibid.*). Cette suggestion propose un rapport de témoignage et de reconnaissance envers un lieu, mais dans une ville où le changement est la norme, comment entretenir une telle relation ? Malgré cette relation de symbiose évoquée, il se dégage une impression de dépaysement due aux multiples changements d'identité de la ville. Le résident vit une sorte d'aliénation dans une ville-témoin de ses bonheurs et de ses malheurs mais tout change rapidement sans lui accorder le temps de s'y préparer. Le narrateur remarque que souvent à cause de changements rapides, le résident n'a pas l'occasion de dire au-revoir à son restaurant favori avant sa démolition :

We can never make proper good-byes. It was your last ride in Checker cab and you had no warning. It was the last time you were going to have Lake Tung Ting shrimp in that kinda shady Chinese restaurant and you had no idea. If you had known, perhaps you would have stepped behind the counter and shaken everyone's hand, pulled out the camera and issued posing instructions. But you had no idea. (7-8)

La surprise d'apprendre après coup la transformation de son endroit préféré traduit la difficulté que ressent le résident à porter une grande valeur sentimentale aux lieux. La relation nouée ne peut parfois pas être durable, puisque les nouveaux chantiers de la ville s'attaquent, sans préavis ni précaution, à votre capital émotionnel construit à travers les années vécues dans la ville.

Ce problème se fait ressentir au niveau des relations interhumaines et particulièrement dans leurs relations amoureuses. Dans une ville dans laquelle seul le changement est vérité, il est difficile de construire des liens durables avec d'autres personnes. Tout va vite, tout change, et rien ne dure longtemps. Les couples se font et se défont comme les immeubles se construisent et se démolissent. Dans le chapitre « Rain », sans donner un contexte précis, le narrateur décrit vaguement la rupture d'un couple :

A man of liberal convictions, he got his umbrella by pledging money to public radio. It sends the message that he supports public radio. Has a matching tote bag. Now no one will suspect she has been crying. After a block it is evident that they both will not fit under the compact umbrella and one must make do with a dry shoulder. Is this the end of their love. (65)

Le lien entre le moyen d'obtenir le parapluie et son usage insatisfaisant qui symbolise une probable rupture du couple n'est pas clairement établi dans ce passage. L'imprécision, le style décousu et l'humour caustique caractérisent l'esprit de cet essai et l'écriture de Whitehead en général. L'expression « one must do with a dry shoulder » est ironique ; cela signifie que l'autre épaule va être mouillée. Cette situation connote la fin ou du moins rupture d'un moment de complicité entre les partenaires, puisque leur humour ne leur permet plus de s'abriter gaiement sous le même parapluie après quelques minutes de marche. La pluie indique, par un signe extérieur, le sentiment de tristesse et de désolation qu'éprouvent les partenaires à ce moment précis. La pluie efface les larmes de la jeune femme, triste du sort de sa relation amoureuse qui vient de se terminer.

Le narrateur abandonne ce couple, puis observe un homme qui vient de sortir sous la pluie, couvert d'un imperméable pour se protéger des gouttes d'eau qui tombent. L'homme plonge ses mains dans les poches de son imperméable et y retrouve un ticket de cinéma déjà utilisé : « What's this in the raincoat pocket. Apparently the last time it rained he saw a romantic comedy » (67). On ne sait pas s'il était accompagné ou pas, mais le choix du genre du film n'est pas anodin. Les stéréotypes annoncent souvent que les femmes aiment les comédies romantiques et les hommes les films d'action ou d'aventure. On imagine que comme tous les stéréotypes, cette information précisant le genre du film ne prouve en rien si l'homme est hétérosexuel ou en couple avec un autre homme ou qu'il était allé seul au cinéma ce jour-là. Ensuite le narrateur quitte cet homme

à l'imperméable pour regarder sortir un groupe du cinéma après la pluie. À leur sortie, ils s'étonnent : « They walk out of the movie theater and say to each other, Did it rain, pointing at puddles. Yes, they are sure of it, something happened and they missed » (69). Ils ont « manqué » la pluie, les pleurs d'une jeune femme et quelques autres menus événements survenus pendant l'intervalle du temps où ils s'étaient dans la salle de cinéma. La vie dehors ne vous attend pas, elle suit son cours normal. À peine une réalité commence-t-elle à être perçue que déjà elle a disparu. La transition se prolonge, et la routine n'a pas le temps de s'installer : « This place multiplies when you are not looking » (6). Dans le chapitre « Broadway », métaphoriquement, les rues tiennent lieu d'exposition en images des expériences que le résident a vécu dans cet endroit de la ville. Les choses changent vite, mais les souvenirs restent : « Walk until your heart grows heavy with freight. He has fraught corners – some places give him the creeps. Their first date in this restaurant, their last date in that restaurant. His ex used to live upstairs. They made out on that stoop and passerby heckled his technique » (79). Bougez, pressez le pas, allez vers le nouveau, les images que renvoient ces rues ne sont pas toujours des souvenirs agréables ; les relations amoureuses ne durent pas longtemps, en conséquence il ne serait pas souhaitable de vivre dans la nostalgie de ce moment éphémère.

La présentation que *The Colossus of New York* fait du caractère transitoire des relations amoureuses dans la ville suppose que New York ne pourrait pas être considérée comme une ville romantique à l'image de Venise, Florence ou Paris, selon la mythologie publicitaire. Le New York de Whitehead ne raconte pas l'amour durable des mariés ou le romantisme des amants de longue date. Le sentiment amoureux que décrit *The Colossus of New York* est sujet au passage du temps ; le partenaire d'un soir peut être vite remplacé par un autre avant la fin de la semaine, du mois ou de l'année. Dans le chapitre « Coney Island », le texte peint l'excitation et l'amusement que les visiteurs vont chercher dans ce site balnéaire avec ses parcs, ses toboggans, ses manèges et autres attractions. Parmi les nombreux visiteurs qui attendent longtemps dans la queue avant de pouvoir utiliser le loisir de leur choix, le narrateur observe attentivement les couples en sortie galante : « Couples on dates queue up nervously » (95). Ces couples seraient-ils plus nerveux que les autres visiteurs ? Peut-être que oui, peut-être que non ; par ailleurs, le mot « date » (rendez-vous amoureux), utilisé au pluriel exprime un sens ambigu car nous ne savons

pas s'il s'agit de la première sortie pour mieux se connaître et envisager la possibilité de former un couple (temporaire) ou bien de partenaires qui sont ensemble depuis quelque temps et qui sont venus à Coney Island pour mieux se rapprocher. Nous croyons en définitive qu'il s'agit bien de couples temporaires, transitoires, à l'image des autres couples déjà évoqués dans notre analyse.

En outre, dans tous les romans de Whitehead, les protagonistes sont célibataires, ils vivent tous des aventures sans avenir : dans *The Intuitionist*, Lila Mae Watson connaît une brève aventure amoureuse avec Raymond Coombs qui l'a séduite pour l'espionner (248) ; dans *Apex Hides the Hurt*, Bridget et le protagoniste anonyme se fréquentent régulièrement sans vraiment être ensemble. Lors d'une cérémonie organisée par son employeur, le protagoniste présente Bridget à ses collègues, ces derniers ne retiennent même pas son prénom car ils savent qu'elle est la « copine temporaire » (167-168). Puis le protagoniste arrive à Winthrop où il fait des clins d'œil à la bibliothécaire (95) et est tenté par une aventure avec Regina Goode. Dans *Zone One*, chaque mois Mark Spitz et ses parents rendent visite à son oncle Lloyd, et il leur présente une nouvelle petite amie (4). Enfin dans *John Henry Days*, le narrateur explore la question des relations amoureuses ou interpersonnelles comme étant un des problèmes de la société postmoderne. J. Sutter et Monica vivent une relation amoureuse, mais le texte fait tout le temps allusion à la jeune femme sous le nom « Monica la Publiciste », signifiant le détachement du protagoniste envers son compagnon du moment. Le texte décrit ainsi leur relation :

After the first few times J. entered Monica the Publicist's apartment building, the doorman began to say hi to him. Hey, my man, he said, winking, white gloves quick to tug the burnished handles of the doors. He had witnessed J.'s arrival and probably had a few theories; he had seen the other men Monica brought home, he saw her on the nights she came home alone and he probably had a few theories. Then he was replaced by a man who knew nothing of J.'s arrival to the complex, and this new doorman said nothing. (222-223)

La théorie à laquelle le narrateur fait allusion constitue parfois le jeu auquel jouent les témoins de la naissance d'une relation amoureuse de quelqu'un qui a l'habitude de changer de partenaire en permanence : on parie sur combien de temps va durer la

nouvelle aventure. Le changement de portier est peut être anodin, mais il aide aussi à préserver la vie privée des locataires. La relation entre Monica et J. est purement charnelle, aucun des deux ne parle de sentiments ; dans cette société de consommation, même le corps devient un produit à consommer. Au début du chapitre racontant la relation entre les deux, le texte utilise un langage cru et brutal pour l'exprimer : « J. and Monica the Publicist were fucking biweekly, or not » (JHD, 221). Puis à la fin du chapitre, le narrateur explique que la précarité des relations et la pure consommation, qui est le soubassement des relations entre les deux personnages, sont les conséquences de la décadence de la société constituée de professionnels sans morale. Si dans *The Colossus of New York*, il est uniquement question de l'espace, de la ville qui étouffe les sentiments à cause de ses changements brusques et permanents, dans *John Henry Days*, le narrateur adopte le point de vue de J. et explique la superficialité des relations par le changement des époques, une fusion du temps et de l'espace créant un monde nouveau, une société différente :

In a different world perhaps. If he were a soldier instead of a mercenary, and she a healer instead of a handler. Circumstances had thrown them together, life under pop had forced them to find solace wherever they could. He was a soldier in the French village, he brought her chocolates and stockings, real treasures in these times of scarcity. She was a nurse tending the wounds of our boys, she taught him that it is enough to make it alive to the end of the day, that it was okay for a man to cry. (225)

Rien de ce qui est décrit ici ne s'est réalisé, c'est la vie idéale de J. : il serait différent de ce qu'il représente, et Monica aurait eu une autre expérience avec les hommes si les contes de fée pouvaient devenir réalité. Remarquons tout de même que, dans son récit imaginaire, il réactive le mythe de la femme infirmière (image du phantasme sexuel de certains) et l'homme soldat (image des armes de guerre comme extension du phallus). L'homme représente la volonté de domination et la femme s'occupe des corps en les soignant et les éduquant. Autant dire, oublions le passé : « bygone times ». Ces représentations ne s'accordent pas avec la réalité du monde postmoderne dans lequel évoluent J. Sutter et Monica la publicitaire.

Pour aller plus loin, dans *The Colossus of New York*, en outre le caractère éphémère des relations amoureuses dans la ville de New York, l'amitié ne dure pas longtemps. Les gens déménagent, changent, se déplacent constamment. Il semble alors difficile pour les habitants de garder pendant longtemps le même groupe d'amis. Les photographies immortalisent les moments prouvant votre amitié avec une personne, mais si vous vous décidez d'envoyer cette photographie à la personne en question, l'envoi arrivera à destination trop tard, parce que vous ne serez plus amis à ce moment-là :

Stand and pose. Click and shudder. Preserving more than sunsets. From now on this place will remind him of their last vacation together whenever he looks at the photographs. Grandchildren look at the photographs later and are unable to marry those images to the drooling elders they know and fear. Mail the photographs you take this day to a friend to maintain the illusion you are still friends. (106-107)

Le temps passe, les gens changent. Les amis de l'année dernière ne s'ajoutent pas à ceux de cette année ; les amis de Brooklyn ne rencontreront pas ceux de Broadway. L'amitié passagère ne peut résister à l'épreuve du temps et des déplacements. À la fin du programme qui a fini par rapprocher deux amis, à la fin du contrat d'un collègue de travail devenu un ami, et au prochain déménagement dans un autre quartier ou dans une autre ville, qu'importe la raison du changement, celui-ci conduira à la fin de cette amitié fruit des circonstances. Dans le chapitre « Downtown », le narrateur fixe le regard sur deux amis qui déjeunent ensemble peut-être pour la dernière fois. Le narrateur capture le moment où ils se disent au revoir : « Something in the way they say, See you soon, crystallizes that their friendship changed months before and in fact they will not see each other for a long time » (136). La majuscule au milieu de la phrase « See » indique le discours rapporté, sans les guillemets ; ce procédé est fréquent dans cet essai. Les deux amis se séparent sur ce propos vague, « bientôt » ne fixe pas une date pour le prochain rendez-vous. Ces adieux coutumiers marquent la fin de leurs rencontres amicales ; il est temps de passer à autre chose, de nouer de nouveaux liens d'amitié. Cependant, *The Colossus of New York*, est dédié à Kevin Young (1970–), le poète africain américain ami de Whitehead. Les deux amis ont dû se rencontrer à Harvard où Whitehead, qui a un an de plus que Young, a obtenu son diplôme en 1991, tandis que son ami suivra un an après,

en 1992. Des années 1990 à la publication de cette collection d'essais (2003), leur amitié a pu résister au passage du temps. D'un autre côté, si les deux amis n'étaient pas devenus des auteurs couronnés de succès, peut-être ce témoignage, la dédicace – qui maintient l'illusion de leur amitié – ne figurerait-il pas dans le monde de la publication. Cet élément biographique maintient une distance entre fiction et réalité qui sous-tend l'écriture de Whitehead. Dans sa fiction, comme dans ses essais, l'écriture est pour l'auteur un jeu sur la représentation. Il incorpore de nombreux aspects fictionnels dans le but de construire un univers pessimiste, voire nihiliste, mais il intègre également des aspects biographiques pour brouiller les pistes. C'est d'ailleurs ce qui justifie notre usage du concept de narrateur quand nous faisons allusion à la voix de celui qui parle dans *The Colossus of New York*. Le livre est une collection d'essais (« nonfiction »), mais le style d'écriture revêt toutes les caractéristiques d'une fiction.

Le narrateur quitte ces anciens amis qui se séparent et raconte la vie des gens sur qui pèse le poids de la solitude malgré la présence de leurs « amis » et proches. Ils noient dans l'alcool leur tristesse et le vide qui les entoure. C'est ainsi que le texte décrit les soirées malheureuses de certaines femmes mariées ou célibataires :

Drunken ladies are crammed into taxicabs by quick-witted friends, out of reach of predators. He won't wake up. This is the last hand. Bet it all on this. Few of them profess to be actors and yet they are naturals for these curbside improvs, the whole clumsy theater of Which way are you going, Do you want to share a cab. They don't want to go home. Someone is waiting for them. Or no one. (136-137)

Nous retrouvons le procédé des propos rapportés marqués par la majuscule. La scène représente la tristesse affligeante de ces personnages, car elle met sur le même plan les célibataires que personne n'attend à la maison au bout de la nuit et les personnes mariées dont le conjoint devrait s'inquiéter de leurs sorties nocturnes. Ce nivellement traduit un problème social profond, l'impossibilité de connaître le bonheur simple de la relation à l'Autre. Préférer la tournée des bars, tard le soir, aux retrouvailles de son conjoint est le symptôme d'une vie conjugale en échec total. Également, faire le tour des bars pour ne pas rentrer chez soi, même pour fuir la solitude, exprime avec éloquence le mal-être de ces individus. L'ivresse les fait oublier leur sort, mais dès le lendemain ils doivent se



retrouver face à eux-mêmes, sans une goutte d'alcool. Il faudra encore boire pour oublier. Cette image correspond à la vision qui se dégage de l'écriture de Whitehead, les humains perdent leur humanité, les gens deviennent des zombies, et la vie perd son sens ou du moins, elle se résume à la médiocrité de l'instinct de survie, c'est-à-dire vivre pour ne pas mourir pour ses idées. Dans sa deuxième publication d'essais, nous retrouvons ce même univers triste, lugubre et hostile.

### ***The Noble Hustle***

Dans *The Noble Hustle: Poker, Beef Jerky, and Death* (2014), Whitehead continue son portrait désabusé de la société américaine contemporaine à travers le jeu de poker dans les Casinos de Las Vegas. Les articles rédigés après avoir participé à une compétition internationale de poker ont conduit à la publication de ce livre, divisé en sept chapitres et dédié à Alison Rich, (« *who made people pick up a book about elevator inspectors* »). Elle a organisé la campagne de promotion de *The Intuitionist*<sup>229</sup>. Le livre raconte l'immersion de l'auteur dans ce milieu où il doit apprendre les règles de survie, la manière de tromper les attentes de ses adversaires, l'agressivité et l'hostilité nécessaires pour devenir le grand champion d'une compétition de poker. Le poker est « à la fois un jeu de hasard et de stratégie où il faut tirer le meilleur parti des cinq cartes de sa main en calculant les risques et en anticipant les réactions des adversaires »<sup>230</sup>. Le but du jeu se résume essentiellement à gagner l'argent misé, mais si les joueurs y consentent, ils peuvent jouer sans argent, en utilisant une valeur symbolique. La participation de Whitehead au tournoi international de poker en tant que joueur pour le compte d'un magazine est une expérience qui permet à l'auteur d'observer de près les tenants et les aboutissants de la culture du jeu. Le titre du livre, *The Noble Hustle: Poker, Beef Jerky,*

---

<sup>229</sup> Travaillant pour la maison de publication Doubleday, une division de Random House où les romans de Whitehead, Alice Rich occupe le poste de directrice de promotion des auteurs publiés chez eux : « Alison Rich is a twenty year veteran of the Manhattan publishing business and launched Worldreader's first chapter in New York. She is a Vice President, Executive Director of publicity for Doubleday, a division of Random House, Inc. and has orchestrated campaigns for such bestselling and acclaimed authors as John Grisham, Margaret Atwood, Ian McEwan, Tina Brown, Pat Conroy, Jane Hamilton, Thomas Kenneally, Gore Vidal, Jonathan Lethem, Colson Whitehead, and countless others ».

Voir < <http://www.worldreader.org/about-us/team/volunteers/> >. Consulté le 13 septembre 2015.

<sup>230</sup> < <http://www.poker-regles.com/> >. Consulté le 12 août 2015.

*and Death*, annonce le regard critique que l'auteur porte sur la société américaine : le sous-titre signale le caractère stratégique du jeu, souligne la culture consumériste du casino et insiste sur le principe cynique du jeu : écraser l'adversaire. Le titre que nous traduisons par « la noble arnaque »<sup>231</sup> a la résonance d'un oxymore, car l'escroquerie ou la tricherie s'accorde mal avec ce qui est noble. La collection d'essais présentés dans ce livre a pour cadre la vie de l'auteur dans la ville de New York et son expérience dans les casinos d'Atlantic City et Las Vegas.

Le texte fait du casino un microcosme de la société, avec un mode de fonctionnement propre. Par humour, Whitehead écrit d'ailleurs qu'il avait envie de tenter l'expérience au moins pour pouvoir se permettre de porter des lunettes noires en salle, dans le noir : « Plus, I've always wanted to wear sunglasses indoors » (21). Cette phrase signale la logique particulière qui prévaut à l'intérieur du casino. Les lunettes noires cachent le regard du joueur, de cette manière, ses adversaires ne pourront pas lire ou deviner ses émotions sur son visage. Suivant le système de fonctionnement dans un casino, les notions de vérité, de réalité, de bien ou de mal sont susceptibles de signifier autre chose que les définitions données dans la société en général. En plus, le goût du jeu entraîne parfois un isolement dans le sens où le joueur est absorbé et obsédé par l'appât du gain. Dans une pareille situation, le joueur a tendance à passer plus de temps dans les casinos qu'en dehors où ses amis, sa famille et ses proches l'attendent. L'auteur fait de son cas un exemple pour attirer l'attention sur l'isolement et l'aliénation des gens qui fréquentent régulièrement les casinos :

My ex-wife and the kid were upstate, engaged in holiday-weekend goodness. Here I was acting as if I had nobody. One of the overlooked benefits of joint custody is that you're going to go max thirty-six hours until someone discovers your decomposing body. 'Anyone seen him? He was supposed to pick her up after school.' (19)

---

<sup>231</sup> Dans l'argot américain, le « hustler » convoque l'image d'une personne aux mœurs légères telle qu'une prostituée, un tricheur ou bien un proxénète (« pimp »). Nous retrouvons la représentation de ce personnage dans *Invisible Man* à travers le personnage de Rinehart. Le rappeur africain américain Rick Ross a publié une chanson, « Hustlin' » (2006), dans laquelle il raconte sa vie de gangster. Il incarne le personnage du « hustler » qui terrorise ses ennemis. Dans toutes ces manifestations, le « hustler » évoque la figure du « trickster », à laquelle le joueur de poker a recours pour afficher une attitude résolue et courageuse en feignant l'assurance.

Nous commenterons plus loin les autres points mentionnés dans ce passage, mais pour l'instant retenons le regret de l'auteur, « Here I was acting as if I had nobody ». En d'autres termes, les gens préfèrent les jeux au casino au temps passé avec leurs familles. Cependant, l'énoncé ne critique pas directement les joueurs habitués. L'indécision est la marque du style de Whitehead, l'ambiguïté de son texte suggère des idées sans les formuler explicitement. La solitude n'est pas la raison de sa présence au casino. Pourtant, ce passage évoque cette probabilité pour d'autres joueurs. Le divorce et la garde partagée des enfants sont deux informations en toile de fond dans ce livre. L'humour noir, le style mordant et l'atmosphère sombre qui caractérisent l'écriture de *The Noble Hustle* sont démontrés dans ce passage en relation avec l'ex-femme de l'auteur et sa fille, à qui l'auteur se réfère par la désignation neutre « the kid ». Dans le texte, l'auteur transforme son divorce en moment de solitude et de basculement conduisant à la rédaction de *The Noble Hustle*.

Le second chapitre, « Making the Nature Scene », explique en détail le contexte dans lequel intervient la participation à cet événement à Las Vegas et l'écriture du livre. L'éditeur d'un nouveau magazine avait contacté Whitehead pour lui demander de publier chez eux des articles sur le sport. N'étant pas sportif ou intéressé par le sport, il avait refusé : « In the spring of 2011, I received an e-mail from the editor of a new magazine. He asked me if I wanted to write something about sports. No, I said. I didn't follow sports » (25). Au courant de quelques parties de poker que Whitehead fait souvent avec ses amis ou en famille, l'éditeur lui propose alors de rédiger pour eux un article sur le jeu : « The editor had heard I liked poker – what if they sent me to cover the World Series of Poker? » (26). Cette deuxième tentative de l'envoyer couvrir pour leur magazine la compétition internationale de poker à Las Vegas n'a pas non plus abouti. Ces sollicitations coïncident avec le divorce de Whitehead et la responsabilité exclusive de son enfance. De plus, Whitehead vient de publier *Zone One*. Alors, un roman sur les zombies et un divorce : les circonstances ne favorisent pas la gaité pour envisager un travail aussi terne que de s'enfermer dans un casino. Il avait besoin de repos, de passer du temps avec sa fille, donc il refuse une fois encore :

No, I said. I did indeed like poker, and although there was no way he could know it, was very fond of Las Vegas. But ten days in the desert, in the middle of July? I chap easy. And again, I wanted to give myself a break. In the past year I had devoted myself to the novel and to figuring out the rules of solo parenthood. If I wasn't writing, I was hitting the 'Activities for Kids' sites in search of stuff for the kid and I to do on the weekends. It was a hard job, tracing a safe route through the minefield of face-painting, peanut-free caroling, and assorted pony bullshit that would get us safely to dinnertime and the organic hot dogs. A trip to Las Vegas would cut into our summer hang, which I'd come to idealize. It's complicated, raising a kid who is half dead Anhedonian. There's always the question of assimilation in this country: How much of your native culture do you keep, and how much do you give up? I wanted her to respect both sides of her heritage, so in the summer I'd teach her how to be a carefree American. We'd sip plus-size colas, watch TV on sunny days, be the lazy assholes the Founders intended. (26)

Ce passage expose les raisons de son refus : profiter de l'été avec sa fille et apprendre à jouer le rôle du père célibataire. Le concept de la culture « *Anhedonian* » provient des théories des psychologues pour désigner la condition psychologique d'un individu incapable de ressentir du plaisir par l'exercice d'une action qui en procure à bien d'autres<sup>232</sup>. D'origine grecque, le préfixe du terme « *a* » est un privatif et le radical « *hedonia* » ou l'hédonisme est la recherche du plaisir que des philosophes considéraient comme l'objectif de l'existence humaine. Dans le paratexte, à la page qui suit la dédicace, Whitehead donne cette définition : « an-he-do-nia: the inability to experience pleasure ». L'auteur associe ce concept à la question identitaire. L'identité de l'anti-hédoniste se compare dans une certaine mesure au zombie, un mort-vivant. L'anti-hédonisme traduit l'insensibilité au plaisir, ce qu'exprime précisément la toute première phrase au début du livre : « I have a good poker face because I am half dead inside » (3). Être mort à moitié de l'intérieur signifie le fonctionnement réduit des deux éléments qui constituent l'humain : le cœur et le cerveau. Posséder un cœur et un cerveau à moitié morts symbolise un manque ou un déficit d'émotion : la compassion, la joie, l'excitation ou la peur que ressentent les autres sont exprimées par leurs visages, tandis que le joueur anti-hédoniste ne laisse rien transparaître parce qu'il n'est pas capable de les ressentir, dit-il.

---

<sup>232</sup> Voir le dictionnaire Merriam-Webster. < <http://www.merriam-webster.com/dictionary/anhedonia> >. Consulté le 12 août 2015.

La participation à ce tournoi international de poker se fait dans le cadre d'une délégation nationale. Chaque nation choisit ses représentants. L'auteur revendique de représenter non pas les Etats-Unis, mais son pays imaginaire « the Republic of Anhedonia ». Cette république ne partage pas de frontière avec les autres nations, mais elle possède une population grandissante et une terre ancienne :

I was gonna play in the Big Game and give it my best shot. It was not the National Series of Poker, it was the World Series of Poker, and I would represent my country, the Republic of Anhedonia. We have no borders, but the population teems. No one has designed to write down our history, but we are an ancient land, founded during the original disappointments, when the first person met another person. I would do it for my countrymen, the shut-ins, the doom-struck, the morbid of temperament, for all those who walk through life with poker faces 24/7 because they never learned any other way. (20)

La république imaginaire est constituée par des gens de même acabit : déçus par le monde, dépressifs, introvertis, ce sont des aliénés qui souffrent d'une insensibilité au plaisir et cherchent refuge dans le jeu. Cette identité bricolée pour les besoins de la couverture du tournoi, qu'il entend transmettre à sa fille pour qu'elle puisse s'identifier en tant qu'américaine et qu'anti-hédoniste, met en perspective la double culture des Africains Américains. Cette culture se forge et s'exprime dans le contexte du casino, renvoyant à la société en général. L'anti-hédonisme qu'incarne le narrateur refuse l'assimilation, la tendance à s'identifier à la culture dominante et à renier la culture minoritaire de ses parents. Il éduque sa fille dans l'optique d'embrasser sa double culture. Symboliquement, l'auteur « signifie sur » l'éloge et la fierté de la double culture, s'opposant à la politique d'assimilation. Malgré ce long discours idéologique (sur la paternité et l'identité) pour exprimer une deuxième fois son refus, l'auteur finit par accepter la proposition. Participer pendant dix jours aux « Championnats mondiaux de Poker » à Las Vegas – gracieusement rémunéré et tous frais payés par le magazine, après un divorce et la publication d'un roman sur l'apocalypse – ne semblait plus être une mauvaise aventure. Il accepte donc pour se changer les idées : « Then the editor of the magazine asked, What if we staked you to play in the World Series and you wrote about that? I had no choice. The only problem was that I had no casino tournament

experience » (26-27). Plus tôt, l'auteur évoquait la garde de sa fille comme ce qui l'empêcherait de participer à ce tournoi, à cause des vacances prévues avec elle, mais l'enjeu de l'immersion et le goût l'emportent. Il va s'entraîner pour corriger son inexpérience et assister à la compétition internationale de poker.

Dans le premier chapitre, « The Republic of Anhedonia », l'auteur raconte ses entraînements à Atlantic City, dans le New Jersey, pour pouvoir se mettre au niveau des autres participants : « This thing draped over my skull and fastened by muscle is also a not-too-bad public-transportation face, a kind of wretched camouflage, which would come in handy on my trip to Atlantic City » (3). La contrainte de prendre les transports en commun lui impose de masquer son visage par un camouflage, ce qui est rendu possible par son pouvoir d'anti-hédoniste. Par ailleurs, cette contrainte de voyager en bus est également une conséquence de son divorce. Ayant toujours vécu à New York, Whitehead affirme n'avoir jamais passé son permis. De ce fait, après son mariage, ses déplacements s'ajustaient et s'adaptaient à l'emploi du temps de son épouse Natacha Stovall<sup>233</sup> : « There was no question about taking the bus. I'm of that subset of native New Yorkers who can't drive. [...] My wife and I owned a car, and she drove us everywhere, which came to be a hassle » (4). Il est évident qu'après son divorce, son ex-épouse a gardé la voiture : « My wife had the car now. We got divorced four days prior » (*Ibid.*). Cette conjoncture affecte ses humeurs : « I'd been looking forward to a descent into some primo degradation to start my trip, a little atmosphere to match my mood, but of course the Port Authority was cleaned up now, like the rest of the city » (*Ibid.*). Ces changements d'humeur sont légèrement exagérés dans le texte, puisque la descente aux enfers est un motif littéraire qui fait allusion au début d'une période tragique dans la vie d'un héros de fiction ou une étape dans le voyage périlleux du retour triomphant de l'enfant prodige. L'aller-retour de Port Authority, New York à Atlantic City, New Jersey pour jouer au casino constitue un motif de voyage banal dans des conditions confortables. L'auteur décrit ainsi le confort du bus qui l'amène à Atlantic City : « The bus was state of the art, like it had wi-fi, and even though I sat two rows up from the lav I did not smell it. It was two and a half hours to AC, plenty of time for me to graze on my

---

<sup>233</sup> Dans son article paru au New York Magazine, « Whitehead Revisited, » Logan Hill raconte la vie de couple entre le journaliste du *Village Voice* Colson Whitehead et sa collègue photographe Natasha Stovall bien avant leur mariage. < <http://nymag.com/nymetro/arts/features/4663/> >. Consulté le 12 août 2015.

inadequacies » (6). Ensuite, il établit un parallèle entre son voyage et les pérégrinations des héros de fiction :

In one of the fiction-writing manuals, it says that there are only two stories: a hero goes on a journey, and a stranger comes to town. I don't know. This being life, and not literature, we'll have to make do with this: A middle-aged man, already bowing and half broken under his psychic burdens, decides to take on the stress of being one of the most unqualified players in the history of the Big Game. A hapless loser goes on a journey, a strange man comes to gamble. (*Ibid.*)

La comparaison entre fiction et réalité enlève l'héroïsme comme option pour déterminer l'aventure entamée. La construction de l'héroïsme par le texte littéraire en marquant la distinction entre fiction et réalité, renvoient l'auteur à la banalité, la médiocrité de sa vie. Il endosse le manteau du perdant ou celui de l'anti-héros.

La vie imite-t-elle la fiction ? Ou bien est-ce que la fiction est une imitation de la vie ? Quelle que soit la position adoptée pour répondre à la question, la frontière entre les deux est poreuse. Dans les sciences humaines, la représentation de la réalité dans un texte littéraire a donné lieu à de nombreuses études sociologiques, et en psychanalyse Freud a élaboré la théorie du complexe d'Œdipe grâce à la pièce de Sophocle. Pour les femmes qui s'identifient à Emma Bovary, ce personnage de fiction aurait tout l'air d'une personne en chair et en os<sup>234</sup>. Selon quelques critiques de *Native Son*, Bigger Thomas, lui aussi un personnage de papier, rend une image fidèle et vraisemblable de l'expérience de beaucoup d'Africains Américains. Dans *The Noble Hustle*, Whitehead pratique une gymnastique entre fiction et réalité, récit autobiographique et travestissement de la réalité. Sa description de la nation qu'il représente au tournoi international de poker, « the Republic of Anhedonia », oppose la fiction (cet État imaginaire) à la réalité des États-Unis (20). Le récit raconte le voyage de New York au désert californien en redéployant le motif littéraire du voyage du héros ou de l'anti-héros grâce à la citation du poète et philosophe du transcendantalisme américain Ralph Waldo Emerson (1803–1882). Whitehead écrit : « As it often did when I thought about chicken wings and entropy, my mind turned to Emerson. 'Life is a journey, not a destination.' Now that was one stone-

---

<sup>234</sup> Plusieurs fois, des amies nous ont raconté que leur vie de jeune femme ressemblait à celle d'Emma Bovary, dans le sens que leur perception du monde s'est construite grâce à leurs lectures. Cette comparaison fait fi de la construction textuelle du personnage qu'elles considèrent comme un être vivant.

cold motherfucker who was not afraid to deliver the truth: After the torments of the journey, you have been well-prepared for the agonies of the destination » (19). Sachant que dans la société il existe le stéréotype des Noirs qui adorent le poulet, ici, les ailes de poulet sont utilisées à la manière de la fameuse madeleine de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1926). Par association d'idées, les ailes de poulet déclenchent le souvenir des écrits d'Emerson, que le narrateur considère comme un auteur sincère et préoccupé par la vérité. Cependant, il apparaît incongru de prétendre que penser aux ailes de poulets fait remonter systématiquement à la conscience la mémoire du poète transcendentaliste. De surcroît, l'interprétation des mots d'Emerson est biaisée par l'approche pessimiste et cynique de l'auteur qui peint tout en noir. Les propos d'Emerson mettent l'accent sur le chemin parcouru plutôt que la fin : peu importe ce qui nous attend à l'arrivée, l'intérêt de la vie réside dans le goût du voyage qui nous y amène. Rien dans cette citation ne soutient l'interprétation négative qu'en fait Whitehead. Cette lecture négative convient parfaitement à la vision pessimiste que nous n'avons cessé de souligner dans l'écriture de Whitehead.

Au regard lugubre porté sur le sens de la vie correspond le portrait sombre de personnages malheureux dans leur vie. Dans le texte, le séjour à Atlantic City prépare le joueur de poker à envisager le grand voyage à Las Vegas et il rend propice la description de la population qui fréquente régulièrement le casino : « Because I was in AC, Vegas's little cousin, the stakes – the highs and lows – were smaller scale » (18). Il apprend à améliorer son jeu grâce à la pratique qu'il en acquiert, aux conseils des autres joueurs et à la lecture des livres sur le poker. L'auteur décrit les autres joueurs qu'il rencontre au casino d'Atlantic City. D'abord, il rencontre le type de joueur qu'il appelle Big Mitch :

I sat down at a \$1/\$2 table with types I would encounter with some frequency during my training. Like Big Mitch. Big Mitch is a potbellied endomorph in fabric-softened khaki shorts and polo shirt, a middle-aged white guy here with his wife, who was off dropping chips on the roulette felt according to her patented system. Fully equipped with a mortgage, a decent job, and a disposable income. (10)

Parmi les habitués du casino, Big Mitch fait partie du groupe de joueurs qui viennent accompagnés de leur conjoint. La forte corpulence de Big Mitch – son corps est gras,



mou, rond et sans muscles – montre qu’il n’exerce pas beaucoup d’activités physiques, mais reste assis pendant des heures à jouer au poker, bien au frais. Selon la description qui est faite de son épouse – elle mange de bon cœur tout en laissant tomber des miettes de chips sur la roulette – le couple ne fait pas attention à son apparence physique. De toute évidence, ils forment tous les deux un couple parfait : le surpoids et le goût du jeu créent une complicité entre les conjoints ; ils ont également souscrit un prêt immobilier qui concrétise leur solidité financière et leur projet commun. Cependant, le texte pose, par insinuation, des questions sur leur vie de famille. Qui s’occupe de leurs enfants pendant qu’ils jouent ? Quelle relation pourront-ils nouer avec leurs enfants s’ils passent la soirée au casino ? Sous forme d’information sans importance, donnée en passant, l’auteur explique la difficulté que rencontre le couple à faire face aux crises d’adolescence de leur fille Kaitlyn :

What Big Mitch wants the most, apart from coming home to see that young Kaitlyn hasn’t had a party and wrecked the house while they were away (she’s really been acting out lately, but Pat says all girls go through that stage), is to brag to his home-game buddies and certain guys at the office of how much he won tonight, with a breakdown of a Really Big Hand or tow. He will be less vocal about his failures, as we all are. (10)

Le prédicat du sujet au début de la citation advient après une longue incise qui paraît secondaire par rapport au propos principal de l’énoncé. Mais c’est justement cette parenthèse qui est l’élément le plus important de ce passage. Quand les parents justifient le comportement de leur fille par le diagnostic imprécis de la crise d’adolescence, ils font la sourde oreille à la sonnette d’alarme qui annonce le besoin qu’a l’enfant d’une présence plus effective. Ne pas y répondre convenablement est une preuve de démission. Et cette démission, considérée comme un abandon par l’enfant, pourrait avoir des conséquences néfastes dans sa vie d’adulte.

En plus des joueurs au profil de Big Mitch, l’auteur rencontre également des habitués du genre Methy Mike. Utilisé comme un adjectif « methy »<sup>235</sup> caractérise l’apparence excessivement négligée d’un individu qui a l’air d’un drogué ; ce terme est le

---

<sup>235</sup> < <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=methy> >. Consulté le 13 août 2015.

diminutif de « méthamphétamine », une drogue stimulante. Mike a donc l'air d'un marginal :

Next to two Big Mitches was a Methy Mike, a harrowed man who had been tested in untold skirmishes, of which the poker table was only one. If Methy Mike had been hitched, the lady had packed her bags long ago, and if they had spawned, their parenting goals probably ended with making sure their kid didn't get a tatoo on her face, and they did not always succeed. Often locals, Methy Mikes are on a first-name basis with the bosses and dealers and cocktail waitresses, and you can count on hearing a little catching up. 'Haven't seen you in awhile.' 'I've been ... had some stuff come up.' So I see. (*Ibid.*)

Methy Mike se présente dans un piteux état. Toutes les suppositions qui accompagnent la description physique du profil de Methy Mike signifient une chose : seul le personnel du casino lui témoigne de l'intérêt, il est à la marge de la société. Sa familiarité avec le personnel n'est pas un signe de privilège ; le jour où il ne pourra plus miser d'argent, il sera interdit de casino. Methy Mike est en échec. Son profil représente le marginal qui vient chercher au casino le lien social qu'il ne peut plus avoir ailleurs.

Les profils d'un Big Mitch et d'un Methy Mike mettent en exergue une description physique qui fait état d'une apparence symptomatique de problèmes de comportement. Dans l'autre catégorie de population qui fréquente régulièrement les casinos, l'auteur identifie ce qu'il appelle les « Robotrons ». Ce type de joueur est décrit à la fois sous l'angle de leur *être* et de leur *paraître* :

And then there was Robotron, wedged in there, lean, and wiry and hunkered down, a young man with sunglasses and earbuds, his hoodie cinched tight around his face like a school shooter or a bathroom loiterer. Weaned on internet play, Robotron is only here tonight because the Feds shut down all the U.S. online poker sites a month ago. (11)

Contrairement au profil de Big Mitch ou de Methy Mike, le « Robotron » ne se distingue pas facilement des autres joueurs si on n'est pas un habitué, mis à part son relatif jeune âge. Son jeune âge explique d'ailleurs son nom. « Robotron » souligne la culture robotique des jeunes et leur addiction aux jeux sur Internet. Sa venue au casino serait motivée par la politique suivie par la police fédérale : fermer les sites de jeu sur Internet

dans le but de lutter contre le blanchiment d'argent. Suivant la description du texte, il suffirait d'une minute pour identifier un Big Mitch ou un Methy Mike dans un casino, mais la présentation du « Robotron » se complète d'un commentaire sur l'état psychologique de ces gens :

Here with the humans. Otherwise the Robotrons would be back in their childhood rooms, eight pixelated tables open on the screens; he can play eight games at once, zip zip. It's not so hard once you retrain those pathways in the brain, cramming decades of poker experience into eighteen months. Why leave the house at all, between the poker sites and the porn sites? What are other people for, but for robbing or fucking? (The goddamned Feds, breeding a new generation of libertarians in the subdivs.) Real people, talking, breathing, it must be so weird to them. (12)

L'auteur a recours au style indirect libre pour communiquer l'état d'esprit de ce profil de joueurs introvertis. À leur âge, l'expérience sociale des Robotrons se résume globalement à leur vie scolaire et familiale qui ne se révèle pas concluante, puisqu'ils se barricadent dans le petit jardin ludique de leur univers secret. Le texte leur prête une vision trop réductrice de l'humain. Dans le rapport à l'Autre, ils attendent peu : si ce n'est l'accomplissement du désir personnel ou l'exploitation pour satisfaire un besoin personnel. Dans l'un comme dans l'autre des cadres de l'échange, le moi occupe le centre de la transaction.

Pour terminer avec l'analyse de la population de joueurs qui fréquentent régulièrement les casinos que l'auteur a visités, le curseur social se déplace, s'éloignant des ces joueurs marginaux pour mettre en évidence la catégorie raciale. La rencontre avec la joueuse professionnelle Helen Ellis constitue un moment de basculement dans le récit. Avant et après cette rencontre, le texte ne fait presque jamais référence à la question raciale. À Las Vegas, Helen et l'auteur se sont donnés rendez-vous à Union Square : « And so, Coach. I met Helen in a restaurant off Union Square » (58). Cette rencontre consiste en une forme de cours particulier qu'un entraîneur donne à un débutant pour lui apprendre quelques ficelles du jeu. Selon l'auteur, Helen Ellis est un enfant des casinos, elle aurait fêté sa majorité dans un casino :

Helen started playing in casinos on her twenty-first birthday. Her father met her in Vegas. At midnight he took her to the front of Caesars, with its soaring plaster temples and gargantuan toga'd figures, den of Roman kitsch. Up and down Las Vegas Boulevard, the huge casinos beckoned. 'Sit down and look around,' Papa Ellis instructed. 'This is the Center of the Universe.'

Ce passage ironique exagère l'enthousiasme de la famille Ellis qui font du casino le centre de l'univers. Il est difficile de souscrire à une telle exagération et de savoir ce qui ne relève pas de la vérité. Visiblement, la passion pour le casino est transmise de père en fille. La fête d'anniversaire au casino est une célébration atypique et surprenante, mais elle est le symbole d'une longue complicité, renforcée par le goût du jeu et l'univers de ce milieu en dehors de la vie sociale traditionnelle. Le casino est un univers à part ; la réalité au sein de cet endroit ne fonctionne pas selon la logique qui gouverne la société à l'extérieur des salles de jeu. Le récit établit également plus loin la biographie d'Helen Ellis :

Helen came in forty-second place, winning twelve grand. It was her first pilgrimage to the World Series after stepping up her presence on the professional poker circuit the last few years. Poker and housewifery aside, she was also a writer. She left Tuscaloosa to come to New York to study fiction writing at NYU. I picked up her second book, *The Turning*, thinking it might provide insight into her poker persona. It's about a teenage girl in NYC who discovered she has the power to turn into a cat, indeed belongs to a larger, secret community of people who can turn into cats. (62-63)

Le texte ne fait aucune mention de la mère d'Helen, mais son mari l'accompagne souvent au casino. Les informations sur la vie d'Helen sont exactement celles décrites sur le site Wikipédia. En effet, son premier roman est intitulé *Eating the Cheshire Cat* (2001) et son second, *The Turning Book: What Curiosity Kills* (2010). Le fait qu'elle soit aussi une romancière renforce l'idée de liberté de création qui permet à l'auteur d'embellir son récit de la manière qu'il l'entend. Si nous arrivons à suivre le principe d'identification des profils des joueurs présentés jusqu'ici, la description d'Ellis semble comporter le plus d'éléments fictionnels, malgré la véracité de quelques informations biographiques et le fait que son nom et son prénom soient effectivement les siens. Le fait que le récit aborde

la question raciale uniquement grâce à sa présence signifie que le texte réserve un traitement particulier à cette thématique.

Le rapport entre l'auteur et Helen Ellis est basé sur un échange à sens unique, c'est-à-dire que la joueuse professionnelle, blanche, instruit le novice, noir, pour qu'il devienne un meilleur joueur de poker. L'auteur présente clairement le déséquilibre de leur relation et insiste particulièrement sur leur différence raciale :

She'd teach me things. About poker. About life. It'd be like one of those racial harmony movies I never go to see, like *The Blind Side*, where a Southern white lady instructs a weirdo black guy in how to use a fork. Broken barriers. Montage sequences. Golden Globes. But instead of forking up food, I'd be forking up poker knowledge. The way I understood it, from trailers and Oscar telecast montages, the black person teaches the white person something in return. I had no idea what that would be. (65)

Le narrateur fait référence à l'univers fictif à travers le scénario du film *The Blind Side* (Hancock 2009). Ce film retrace le parcours d'un jeune adolescent noir, Michael Oher – surnommé « Big Mike » (rôle joué par Quinton Aaron), issu de la banlieue de Hurt Village à Memphis, Tennessee. Michael a été adopté par plusieurs familles, mais il n'est jamais resté assez longtemps pour se sentir vraiment intégré dans l'une de ces familles adoptives. Leigh Anne Tuohy, mère de deux enfants (rôle joué par Sandra Bullock), adopte Michael et l'inscrit au lycée Wingate Christian School pour ses capacités sportives exceptionnelles en dépit de ses piètres résultats scolaires. Il finit par attirer les offres de toutes les universités du pays qui souhaitent le recruter pour leur équipe. Dans *The Noble Hustle*, Whitehead fait allusion à ce film en indiquant qu'il ne l'avait jamais regardé. En d'autres termes, l'idée qu'évoque ce film réactualise le cliché du rapport Blanc/Noir. Les critiques s'enthousiasment pour la belle histoire de la femme blanche qui transcende la différence raciale et vole au secours d'un jeune noir en détresse. Comme le raconte ce passage, le film a gagné le prix de Golden Globe et a été nommé pour les Oscars. Ironiquement, l'auteur compare la relation entre Michael Oher et Leigh Anne Tuohy à celle qu'il entretient avec Helen Ellis : Michael a démontré un don rare en jouant au football américain, donc l'auteur se demande ce qu'il pourra accomplir pour respecter le scénario qui requiert un acte magique de la part du personnage noir. En effet, Whitehead

critique ce stéréotype raciste demandant au noir de posséder des qualités exceptionnelles, surhumaines pour pouvoir réussir. Dans le dernier chapitre du livre, « M », il écrit : « I am not Will Smith. Or Michael Clarke Duncan. I cannot heal your limp, and even if I could, I wouldn't » (232). Les acteurs noirs américains Smith et Duncan ont joué des films dans lesquels ils ont fait preuve d'actes hautement héroïques ou magiques : dans *Men In Black* (1997), le premier joue le rôle du super héros noir, et dans *The Green Mile* (1999), le second joue le rôle d'un noir, John Coffey, condamné à mort, par erreur judiciaire, pour avoir violé et assassiné deux jeunes filles blanches. En attendant son exécution dans la prison de Green Mile, grâce à la confiance que lui accorde un garde blanc, Paul Edgecomb – joué par Tom Hanks – Michael guérit miraculeusement l'infection urinaire dont souffrait Paul. Il ressuscite également une souris morte par une simple caresse et sauve une femme malade en phase terminale.

Ce passage du texte de Whitehead se soustrait de cette construction idéaliste, naïve et trompeuse du Noir magique. Claudine Raynaud explique que l'image du Noir Magique donne accès à la vision des Blancs :

It relies on attributing to the black character a mystical dimension, thereby erasing his own subjectivity: he is the white man's helper and savior. He contributes to greater self-awareness for the latter and reveals him to himself. He is usually cut off from his community, a loner, an orphan, de-historized. (Raynaud 2015, 10-11)

On y verrait même une forme de racisme, car pour plaider l'humanité du Noir, on lui accorde des pouvoirs surhumains. Ce qui est qualifié de magique, de miraculeux et d'extraordinaire traduit un sentiment d'un accomplissement qui ne relève pas du commun des mortels. Si le système raciste prédestinait les Michael Oher ou John Coffey à un destin d'échec social et que leurs dons exceptionnels ont pu les sauver, qu'en sera-t-il des milliers d'autres Africains Américains qui sont prédestinés au même destin, mais dépourvus de pouvoir magique ? Le texte de Whitehead ne pose certes pas cette question en ces termes, néanmoins l'auteur déclare son refus de jouer ce rôle de magicien si toutefois il en avait le don. Basée sur une hypothèse irréaliste, cette réflexion vise à montrer que la question raciale est plus complexe qu'on peut l'imaginer : la représentation du « Magical Negro » met en scène un personnage type, utilisé comme

subversion du portrait raciste du Noir violent, violeur et vagabond. Cependant, cette technique de subversion perd l'effet d'image positive du Noir qu'elle visait à susciter, puisque, de nos jours, comme l'affirme DJ Darky dans *Slumberland* (2008) : « The Negro is now officially human. We are as mediocre and mundane as the rest of the species. The revolutionaries among us can lay down the guns. The war is over » (3). En un mot, que l'image soit positive ou négative, elle n'est pas celle du Noir mais de l'être humain. Pour combattre les nouvelles formes de racisme, nul besoin de représenter une image du Noir plus positive que la réalité, il convient uniquement de le considérer dans sa dimension humaine. En tant qu'espèce, l'humain est capable du meilleur comme du pire. Et jusqu'ici, sur la planète terre, l'humanité a accompli le pire et le meilleur.

### **Conclusion partielle**

La thématique du post-humain, la déshumanisation des victimes du fléau et la représentation du héros médiocre dans *Zone One* sont des éléments à mettre en perspective par rapport aux débats sur le concept de postracialisme dans une société qui continue à se déterminer et à distinguer sa population selon l'appartenance raciale. Les plus sceptiques reconnaîtront que la race est une construction sociale, une fiction. Cependant, au moment même où nous faisons ce constat, il est clair que le racisme n'est pas une fiction. Ce cinquième roman de Whitehead a imaginé jusqu'au bout dans quelle mesure le racisme pourrait disparaître de la société américaine en imaginant une apocalypse qui emporterait avec elle toutes formes de discrimination. Mais le récit observe au final qu'après la reconstruction, quand les individus regagneront le quotidien d'une vie normale, rythmée par la concurrence et la rivalité, toutes les vieilles intolérances, temporairement évincées, pourront surgir à nouveau (ZO, 231).

Après l'hypothèse d'une société postraciale, telle qu'elle est formulée dans *Zone One*, nous avons analysé la collection d'essais de *Colossus of New York: A City in Thirteen Parts* dans laquelle la question raciale n'est pas évoquée. Les treize chapitres portent des noms de lieux mythiques de la ville New York, tels que Broadway, Coney Island, Brooklyn Bridge ou Central Park. Harlem, que James Weldon Johnson appelait la Mecque des Noirs (in Locke 1992, 301-311), ne figure pas dans la liste. Fidèle au projet,

l'auteur peint le portrait de la ville qu'il a connue : « Never listen to what people tell you about old New York, because if you didn't witness it, it is not a part of your New York and might as well be Jersey » (5). Ne serait-ce que pour honorer la mémoire des artistes et auteurs réunis à Harlem dans les années 1920 pour lancer le plus grand mouvement culturel noir de l'histoire du monde, l'auteur aurait pu faire une exception. Pendant la promotion de *Zone One*, un journaliste a demandé à Whitehead la place de la race dans *The Colossus of New York*, il a répondu en expliquant qu'une telle question est inappropriée ; il cite le titre de son chapitre « Rush Hour » pour le démontrer : « There is no black rush hour or white rush hours, it's just rush hour ». Sa réponse signifie que la question raciale ne détermine pas tout dans la vie humaine. C'est précisément ce que nous remarquons dans l'écriture de Whitehead. L'allégorie de la race et du racisme est présente partout dans tous les textes sans vraiment ressortir comme un problème politique à résoudre immédiatement.

Le dernier chapitre de cette partie a proposé, surtout vers la fin, une analyse sur l'identité raciale des personnages qui n'entraîne pas un rapport conflictuel ou raciste entre l'auteur de *The Noble Hustle* et sa tutrice Helen Ellis. Le texte s'applique plus à expliquer l'image que leur relation renvoie à la société qu'à montrer une scène de racisme. La description du racisme que critique le texte se fait à partir des films auxquels l'auteur fait allusion, par exemple *The Blind Side* et *The Green Mile*. Helen Ellis a parfaitement joué son rôle d'institutrice d'un joueur débutant ; l'auteur complimente son aide : « Helen was the perfect teacher, hippping me to the right books (Dan Harrington and Phil Gordon), dispensing the Poker Truths so that they finally penetrated my brain » (64). Si en réalité les conseils de Helen lui ont été bénéfiques et qu'elle n'a rien demandé en échange et que l'auteur ne lui fait aucun reproche, alors pourquoi toutes ces références aux scénarii de films qui subvertissent un stéréotype raciste en le remplaçant par un autre stéréotype ? Nous pensons qu'avec la rencontre d'Helen Ellis, Whitehead est en train d'agiter le drapeau blanc pour dire que le jeu peut continuer, mais nous avons besoin de nous rappeler qu'il ne s'agit que d'un jeu. Après tout, cette référence doit être comprise dans son aspect ironique plutôt qu'être lue dans le sérieux de la citation : habitués des scénarii hollywoodiens, les lecteurs regardent Whitehead et Ellis occuper respectivement la place de Michael Oher et Leigh Anne Tuohy, chacun respectant son rôle. En considérant *The*



*Noble Hustle* dans son intégralité, ce commentaire sur la relation entre Whitehead et Ellis suscite un sourire dans la mesure où le texte montre clairement que le parallèle tenté n'est pas soutenu par un fait concret dans le récit de leur collaboration.

## **Conclusion**

Dans ses différents chapitres, cette thèse répond clairement à la question posée : Whitehead est bien un auteur postracial. Les choix esthétiques opérés dont témoignent les romans mettent en scène l'aventure de l'écriture en tant que jeu, contrairement à l'engagement politique qui la considère comme un moyen de propagande au service de la communauté. Dans *Sag Harbor*, le narrateur homodiégétique Benji Cooper fait souvent allusion à Du Bois, en le citant parfois dans le texte, mais, de ce penseur nous retenons principalement la vision d'un auteur engagé et porte-parole de sa communauté : « I stand in utter shameless and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy. I do not care a damn for any art that is not used for propaganda » (in Mitchell 1994, 66). Sans porter de jugement sur cette forme d'engagement, il faut noter que Du Bois est plus connu en tant qu'essayiste ou sociologue que romancier. Avec un succès littéraire plus grand, un engagement politique du même ordre peut être retrouvé dans les romans de Toni Morrison<sup>236</sup> ou de Richard Wright, qui sont cités à plusieurs reprises dans cette étude. Contrairement à ces romanciers devenus classiques, Whitehead défie et conteste la pratique de catégorisation des auteurs en fonction de leur appartenance raciale. Il s'identifie à la communauté africaine américaine, mais son écriture ne contribue nullement à la cause noire. Dans des entretiens accordés aux journalistes ou critiques, il ironise souvent sur ses ambitions littéraires : devenir le Stephen King noir : « Until I was in college, I wanted the black *Shining* or the black *Salem's Lot*. If you took any Stephen King novel and put 'the black' in front of it, that's what I wanted to do » (in Andersen 2015). Autrement dit, il garderait les mêmes thèmes, les mêmes choix esthétiques et le même style d'écriture, en changeant seulement la couleur de peau de l'écrivain. Comme le dit ironiquement Whitehead : « Take any Stephen King book and place black in front of it, that's the kind of book I wanted to write ». L'humour de cette affirmation met en évidence le goût ou la passion de Whitehead pour l'univers fictif de King. Par ailleurs, comme c'est un auteur africain américain, la critique et la réception des romans de Whitehead s'intéressent largement à la perspective raciale.

---

<sup>236</sup> Morrison a débuté sa carrière dans le monde des Lettres en tant qu'éditrice d'auteurs et penseurs de la diaspora africaine à Random House. Elle a édité Alexandre Dumas, Toni Cade Bambara, Angela Davis et Muhammad Ali.

Soulignant la particularité de l'écriture de Whitehead, dans un entretien avec Henry Louis Gates, Jr., suite à la publication de *What Was African American Literature?* (2011), Warren note le changement paradigmatique dans la littérature africaine américaine au lendemain de la lutte pour les Droits Civiques pour les Noirs que reflètent les romans de Whitehead : « Colson Whitehead was certainly influenced by Ellison. But *Sag Harbor* may owe something to Salinger as well » (in Kafta 2011). Warren répond à la remarque de Gates qui signale le rapport parodique entre *Invisible Man* dans *The Intuitionist* que le premier reconnaît, mais essaye de mettre cette ressemblance en perspective par rapport à l'influence d'un auteur blanc (J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* [1951]), ce qui rééquilibre alors la balance raciale. Warren pointe le doigt sur le caractère postracial de la littérature produite dans cette nouvelle ère, en alléguant que l'écriture raciale est passée. Dans un article intitulé « The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative », Ramón Saldívar présente une analyse de l'esthétique postraciale dans les romans de Whitehead. Saldívar identifie une cohorte de romanciers faisant partie dans la même catégorie que Whitehead, comme par exemple Percival Everett, Dexter Palmer et Darieck Scott (Saldívar 2013, 3). Récemment, Kimberly Fain a consacré un ouvrage entier à la lecture et la critique de l'écriture postraciale du romancier dans *Colson Whitehead: The Postracial Voice of Contemporary Literature* (2015). Comme l'analyse de notre cinquième chapitre, dans le chapitre « Wright and Whitehead: Black Hunger in the South and Black Faces in the Hamptons », Fain signale que Whitehead, dans *Sag Harbor*, « signifie sur » Richard Wright (127). Au-delà de la similarité entre le projet de cette thèse et les travaux menés par Fain et Saldívar, notre entreprise gagne son originalité par une lecture centrée sur la construction des personnages et une analyse d'une thématique liée finalement à la transcendance de la race.

L'étude développée a recensé globalement quatre grandes thématiques dans l'œuvre de Whitehead : la ville, le progrès, la race et la société de consommation. L'analyse de ces thèmes ont fait émerger essentiellement trois catégories de personnages : le consommateur désenchanté, le solitaire sceptique, le professionnel cynique, appartenant presque tous à la classe moyenne supérieure. Le thème de la race est central aux romans de Whitehead, tout en permettant la transcendance de cette question.

La thématique de la race repose sur l'exploration de l'idée de progrès racial dans la mesure où cette idée de progrès permet le déploiement d'une temporalité à trois dimensions : le texte n'enferme pas les personnages dans un passé traumatisant, ni dans un présent caractérisé par un conflit interracial, encore moins dans un futur hanté par le problème racial. Au contraire, dans *The Intuitionist*, la perspective historique garde une distance par rapport au passé raciste des pratiques discriminatoires, mais le présent offre des signes d'espoir quant à l'évolution positive des relations interraciales. La différence générationnelle suscite une différence de traitement, Pompey tente d'expliquer à sa jeune collègue Lila Mae : « They made shit of what I wanted and made me eat it. You had it easy, snot-nose kid that you are, because of me. Because of what I did for you » (I, 195). De Fulton à Lila Mae, en passant par Pompey et M. Watson, le roman peint la diminution des pratiques racistes au sein de l'ITV. Selon Sumi Cho (2009), l'une des caractéristiques du postracialisme est de mettre l'accent plus sur le progrès des relations interraciales que sur la persistance du racisme sous d'autres formes. En référence au parcours politique de Barack Obama, Cho écrit : « However, those that fail to acknowledge racial progress in the United States risk suffering the fate of his former Reverend Wright—cast out of the circle of racial reason » (1601). Le révérend Jeremiah Wright, pasteur de l'église que fréquentait Obama à Chicago, a tenu des propos qui critiquent le racisme aux États-Unis au point de maudire l'Amérique raciste. L'absence de scène dans laquelle un personnage noir affronte ouvertement le racisme d'un personnage blanc montre que *The Intuitionist*, en situant ses personnages dans ce contexte de changement de politique raciale, place au premier plan le progrès racial (« racial progress and transcendence » [Cho]).

La transcendance de la question raciale se concrétise par la représentation d'un univers post-apocalyptique et postracial dans *Zone One*. La question raciale demeure, puisque Mark Spitz doit son surnom au stéréotype selon lequel les Noirs ne savent pas nager. Mais l'urgence de sauver l'humanité de l'invasion des zombies empêche toute pensée sectaire. Le narrateur décrit la réaction humaniste à l'avènement de la « peste » :

No matter the hue of their skin, dark or light, no matter the names of their gods or the absences they countenanced, they had all strived, struggled, and loved in their small, human fashion. Now they were mostly mouths and fingers for extracting entrails from soft cavities, and mouths to rend

and devour in pieces the distinct human faces they captured, that these faces might become less distinct, de-individuated flaps of masticated flesh, rendered anonymous like them, the dead. (244)

La différence raciale, de classes ou de genre est ainsi transcendée pour ne considérer les survivants que sur le point de vue de leur humanité. La remarque du protagoniste Mark Spitz confirme la disparition temporaire du racisme dans le contexte de l'après apocalypse : « If they could bring back paperwork, Mark Spitz thought, they could certainly reanimate prejudice, parking tickets, and reruns » (231). Pour rappel, la distance ironique que prend l'auteur en plaçant sur le même plan l'éventualité du retour du racisme et celui des tickets de parking, n'engage pas une discussion sérieuse et directe des problèmes de société qui restent latents pendant l'interrègne. La gravité de la situation excède la considération de choses tacites, car la survie de la civilisation est menacée. Mark Spitz adopte une vision pessimiste : « In his mind, the matter of existence is to limit the consequences » (85). Dans de telles circonstances, la vie repose sur la capacité, non pas de construire un avenir meilleur, mais de ne pas mourir. En outre, parfois, les survivants sont tenus de faire le mort pour ne pas périr dans l'attaque des zombies. Le futurisme dans ce roman décrit un univers post-humain en ne limitant pas la définition de l'humain à la dichotomie corps/esprit. Cette description garde en toile de fond la transcendance de la catégorie raciale.

Nous avons noté également l'absence de référence à la question raciale dans *The Colossus of New York*. Dans la collection d'essais, l'auteur rend compte des changements rapides et les bouleversements qui s'effectuent dans la ville de New York qui affectent le comportement et le mode de vie des habitants. À peine s'habituent-ils, portent-ils de l'affection, ou gardent-ils un souvenir positif d'un bâtiment ou d'un lieu que, vite, il va être démoli et transformé en quelque chose d'autre. Ce changement fréquent du paysage impose aux habitants de ne pas attacher des sentiments forts au monde extérieur, y compris aux autres êtres humains (voisins, amis ou amoureux) passagers dans leur vie. Le passage du temps ne favorise pas la consolidation du sentiment de solidarité. Il provoque, au contraire, un sentiment de vide inavouable que décrit avec précision *The Noble Hustle*. Le fidèle visiteur du casino est un consommateur désenchanté, à la marge de la société,

qui tente de noyer son échec social dans les nuits alcoolisées et dans sa dépendance au jeu de hasard.

L'analyse sur *John Henry Days* a montré qu'au consommateur désenchanté s'ajoute le solitaire sceptique qu'incarne Pamela Street. Malgré la connotation de son patronyme qui renvoie au musée de rue que son père a installé dans sa maison et qui est dédié à John Henry, Pamela se désolidarise de l'effort de son père et ne se rapproche jamais d'aucune communauté ou d'un groupe de personnes. Elle est à la fois solitaire et sceptique : elle vit seule dans son appartement à Harlem, ne fréquente aucune amie et, quand son père était encore vivant, Pamela s'enfermait dans sa chambre. Elle résiste également à la tentation d'avoir une aventure amoureuse avec J. Sutter, les seuls personnages africains américains présents au festival organisé à Talcott pour célébrer le héros légendaire. Cette vie de solitude est accompagnée d'un scepticisme frappant quant à l'existence de John Henry et ce qu'elle représente pour la question raciale. Le dialogue entre J. Sutter et Pamela Street révèle la position de la jeune femme à l'égard du mythe : « 'The drills were so unreliable,' Pamela continues, 'that a really strong steeldriver probably could beat one of them under the right conditions—comparing the speeds of great steeldrivers and the speed of the first drills. If the contest wasn't too long. It was a timed contest. It's the real of physical possibility' » (188). Le point de vue de Pamela soutient que nul ne peut prouver irréfutablement l'existence ou l'inexistence de John Henry. Elle explique à J. « 'It's all speculation. But no proof he didn't do it' » ; explication à laquelle il lui répond : « 'Or that he did' ». Puis Pamela marque sa complicité avec son interlocuteur : « Not sure if you want to say that too loud around here, if you know what I mean' » (*Ibid.*). Évoluant dans la société de consommation correspondant à l'époque postmoderne, Pamela Street et J. Sutter partagent le scepticisme qu'ils affichent par rapport à l'exploit de John Henry. Sutter est présenté comme un professionnel cynique. Nous avons évoqué les débuts du journaliste-parasite au sein du journal où il effectue un stage. Il s'approprie, à la manière d'un vautour, l'article racontant la mort brutale d'Eleanor Bumpers paru dans la presse, comme s'il était la principale source de l'information.

Malgré le crime racial, J. s'indigne uniquement pour mieux attirer l'attention sur sa présence en tant que jeune stagiaire africain américain dans un journal dont l'équipe

éditoriale est composée que de Blancs. Le cynisme, surtout à l'égard du combat racial, est un trait de caractère que J. Sutter a en commun avec le protagoniste d'AHH. Le consultant en nomenclature ne prend pas position dans la dispute impliquant Regina Good, Lucky Aberdeen et Albert Winthrop même s'il sait que la maire de la bourgade défend le nom que les pères fondateurs noirs avaient choisi. Il considère la désignation « Freedom » non pertinente, insensée et hors de propos (83). Le consultant utilise un langage grossier et vulgaire pour revendiquer son indépendance vis-à-vis de l'histoire, de la race et de la communauté africaine américaine : « He bebopped his head to the beat. Was he supposed to honor the old ways because they were tried and true? Fuck all Winthrop, and let their spotted hands twist on their chests in agony. And forget the lovers of Freedom. Was he supposed to right historical wrongs? He was a consultant, for Christ's sake. He had no special powers » (177). Ce désaveu porte tous les signes de la désolidarisation et de l'aspiration à une pensée postraciale que nous n'avons eu de cesse de mettre en exergue dans cette étude. La description du comportement du personnage évoque la musique noire, en particulier le jazz. La référence à la culture africaine américaine à travers la musique, la danse et le redéploiement de la figure du Noir Magique, n'implique pas une volonté politique d'identification à la cause de la communauté. Les mots grossiers (« fuck ») attestent du manque de considération, de l'incompréhension et de l'écœurement du consultant qui constate que les Africains Américains continuent à croire à l'idéologie de la fraternité raciale et l'éternelle lutte pour les droits des Noirs. Dans la conception du consultant, sa colère se justifie par le fait que, si dans le présent la communauté noire ne s'attache pas à dénoncer le racisme ambiant, elle revisite l'histoire du pays pour chercher réparation contre le crime racial remontant à l'origine. Whitehead redéfinit ainsi incontestablement la nature et la fonction de la littérature africaine américaine. Son écriture explore la réalité des professionnels noirs qui appartiennent à la classe moyenne supérieure en rendant plus complexe l'expérience du personnage africain américain.



## Index

**A**

Adichie, 265  
 Alexander, 473  
     Jeffrey, 122  
     Michele, 386  
 Allen, 380, 459, 473  
     Theodore, 12  
 Appiah, 12, 456, 460  
 Asante, 295

**B**

Badmington, 354  
 Baker, 286, 293, 294, 308, 314  
     Houston, 293, 294  
 Baldwin, 132, 133, 135, 136, 143, 172, 460  
 Baraka, 193, 286, 456  
 Barth, 73, 104, 105, 471  
 Barthes, 15, 51, 60, 62, 67, 69, 70, 100, 103, 105, 112,  
     166, 235, 246, 411, 464, 470  
 Baudrillard, 73, 151, 465  
 Bauer, 84, 456  
 Beatty, 198, 200, 268, 269, 277  
 Beckett, 236, 237  
 Bell  
     Bernard, 211, 251, 461, 465  
     Michael, 251  
     Michael David, 251  
 Benedetti, 9  
 Benston, 144  
 Bhabha, 258, 465  
 Blackmon, 278  
 Blanchot, 204  
 Booth, 465  
 Bouveresse, 136, 465, 471  
 Bozzetto, 317, 371, 372, 373, 380, 469  
     Roger, 326  
 Bradford, 17, 70, 74, 99, 103, 105, 106, 107, 108, 109,  
     110, 111, 112, 114, 115, 121, 279, 410, 459  
 Brown, 50, 70, 130, 456, 460, 461, 473, 479  
     Sterling, 13, 196, 214  
     Wells, 26, 38, 49, 192  
 Butler, 368, 459, 481

**C**

Cardinal, 318, 364  
 Cassou-Noguès, 354  
     Pierre, 469  
 Chamberlin, 455  
 Chauvin, 145, 325, 335, 342, 388, 454  
     Serge, 454  
 Cho, 23, 53, 444, 467

Sumi, 444  
 Cochoy, 29, 456  
 Cohn, 171, 456  
     Jesse, 171, 172  
 Coleridge, 9  
 Craven, 33, 474  
 Crom  
     Natalie, 456

**D**

Defoe, 142  
 Delany, 457, 476  
     Martin, 210  
     Samuel, 368, 374, 376  
     Samuel R., 211  
 Deleuze, 69  
 Depardieu, 172  
     Benoît, 172  
 Derrida, 62, 63, 99, 100, 101, 118, 120, 167, 347, 354,  
     355, 470, 471  
     Jean, 349  
 Dery, 19, 320, 374, 469  
     Mark, 374  
 Descartes, 350, 355  
     René, 350  
 Dickerson, 280, 461  
 Douglass, 193, 459  
 Du Bois, 11, 12, 13, 26, 175, 181, 184, 195, 211, 228,  
     229, 231, 232, 233, 234, 235, 245, 261, 295, 383,  
     387, 414, 442, 456, 461  
     W. E. B., 12, 14, 242, 460  
 Dubey, 64, 461

**E**

Eco, 104, 250, 471  
 Elam, 59, 60, 457  
 Ellis, 198, 259, 262, 295, 296, 461, 468, 480  
     Trey, 439  
 Ellison, 13, 29, 44, 46, 102, 172, 190, 248, 249, 252,  
     443, 456, 457, 459, 462  
 Emerson, 430, 431  
 Equiano, 192, 193  
 Eshun, 390  
 Everett, 18, 198, 200, 277, 443, 459

**F**

Fain, 443  
     Kimberly, 467  
 Fanon, 61, 103, 228, 233, 235, 320, 465  
 Faulkner, 69, 111  
     William, 459, 474  
 Fauset, 38, 40

Fiedler, 69  
Fontaine  
    Dick, 480  
Foster  
    Frances Smith, 39  
Foucault, 44, 354, 355, 465, 470, 472, 474  
Freud, 474  
Fullwiley  
    Duana, 477

## G

Garvey, 26, 181, 209, 211  
    Marcus, 181, 474  
Gates, 10, 15, 25, 49, 54, 55, 71, 104, 105, 250, 252,  
    261, 443, 457, 458, 462, 475  
    David, 163  
Gayle, 14, 266  
Gilroy, 367, 394  
Glissant, 111  
    Édouard, 474  
Golden, 195, 198, 258, 259, 260, 269, 468  
Goodnough, 10, 477  
Graham, 263  
Grassian, 282, 455, 462  
Greimas, 75

## H

Habermas, 95, 101, 472  
Hamon, 179, 180  
    Philippe, 466  
Hansberry, 132, 133, 136  
Harris, 74, 129, 137, 455, 456, 457, 471, 474  
    Trudier, 132  
Hassan, 73, 472  
Hayles, 374  
Henderson, 287, 474  
Hill  
    Logan, 429  
Himes, 54  
Hine, 34  
hooks, 73, 137, 193, 472  
Hopkinson, 368  
Hughes, 18, 27, 124, 275, 277, 279, 459  
    Langston, 14  
Hume, 367  
Hurston, 297, 462  
    Zora Neal, 195  
Hurtado, 96  
    Albert L., 477  
Hutcheon, 73, 471

## I

Ida B. Wells, 244  
Insoe, 126, 409, 457, 466

## J

Jackson  
    Jesse, 249  
Jameson, 73, 472  
Johnson, 278, 458, 460, 462, 468, *See* Charles, *See*  
    Nathan  
    Charles, 277  
    E. Patrick, 15, 195, 240, 241  
    Weldon, 38, 40, 60, 306  
Johnson  
    Weldon, 307  
Jones  
    Camara Phyllis, 145, 477

## K

Kant, 278, 367  
Karenga, 296, 455  
Kekewich, 349, 352, 470  
Kennedy, 273, 274  
Killens, 17, 70, 74, 98, 99, 106, 107, 108, 114, 115,  
    116, 127, 128, 460  
King, 54, 67, 181, 185, 294, 320, 455, 462  
    Stephen, 442  
Kjelle, 54  
Klein, 149, 150  
Knight, 158, 466, 478

## L

Lacan, 172  
Larsen, 38, 40, 60  
Larson, 32, 460  
Latouche, 167  
Lavender, 37, 457  
Le Maitre, 338  
Lejeune, 205, 217, 223, 466  
Levine, 247  
Lévi-Strauss, 166  
Lewis, 93  
Liggins, 28, 32, 35, 455, 457  
Locke, 9, 153, 217, 460, 462  
    Alain, 414, 438  
Lott  
    Tommy, 12, 462, 468  
Louricé, 414  
Lyotard, 72, 73, 74, 78, 80, 81, 83, 92, 100, 136, 258,  
    354, 471, 472

## M

Malcolm X, 185  
Malcom X, 54, 96, 181, 193, 211, 294  
Marshall  
    Harvey, 475

Maslin, 263, 271, 457  
Mathis, 54  
    Ayana, 141, 460  
McHale, 92  
Melville, 229, 230, 231  
Miskolcze, 39  
Molinié, 174  
Morrison, 11, 36, 60, 74, 102, 112, 193, 296, 442, 458,  
    462, 463, 476  
    Toni, 296  
Mosley, 54, 58

## N

Neal, 14  
    Larry, 463  
Neely, 45  
Nordmann, 53

## O

Obama, 10, 23, 53, 55, 275, 278, 320, 327, 444, 468,  
    479  
    Barack, 267  
Olson, 70, 71, 126, 456

## P

Pavis, 15, 42, 43  
Pepper, 54, 58, 458  
Phyllis Jones, 386  
Piégay-Gros, 235, 237  
    Nathalie, 466  
Plotin, 349, 350, 351, 355  
Proust, 204, 431

## R

Rambsy, 313  
Raynaud, 190, 219, 246, 463  
    Claudine, 5  
Raynaud, 437  
Reed, 64, 295, 457, 460  
Rollefson, 376, 470  
Ross, 26

## S

Saldívar, 443  
    Rámon, 458  
Sartre, 142, 186, 467  
Saussure, 100, 146, 166, 471  
Schmidt, 104  
Scholes, 368

Schuyler, 174, 175, 198, 259, 295, 413, 414, 456, 458,  
    460  
Senghor, 299  
Sollors  
    Werner, 476  
Sophocle, 171, 476  
Steinbeck, 135  
Stendhal, 411, 466  
Stimpson, 122  
Stowe, 248  
Sylvanise, 75, 82, 96  
    Frédéric, 5

## T

Taylor, 259  
Thurston, 241, 243  
Todorov, 31, 100, 167  
    Tzevetan, 467, 470  
Toomer, 124, 198, 259  
Touré, 195, 198, 262, 263, 300, 458, 463, 469  
Tracy, 103  
    Steven C., 459  
Twain, 13

## V

Veroni-Paccher, 9

## W

Washington, 181, 182, 184, 193, 195, 211, 478, 480,  
    481  
Wells, 479  
    H. G., 244, 317  
West, 55, 73, 74, 136, 137, 180, 387, 457, 466, 473,  
    479  
Wheatley, 175  
White, 79, 456, 460, 461, 464, 467, 473  
    Hayden, 14  
Whitney, 143  
Wilkerson, 132  
William  
    Sherley Anne, 455, 456, 458, 459, 460, 469, 471,  
    474, 475, 479  
Williams, 464  
    Sherley Anne, 302  
Winant, 189, 213, 215, 218, 475  
Wise, 392  
Wrigh, 271  
Wright, 14, 18, 98, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251,  
    252, 256, 258, 262, 273, 442, 443, 457, 460, 464  
    Richard, 248, 249

Y

Young, 422, 458, 464

Z

Zabel, 106, 459

## **Bibliographie**

## I. Sources primaires:

### I.1. Romans

- Whitehead, Colson. *The Intuitionist*. London: Granta Books, 1999. [I]  
-----, *John Henry Day*. 2001. New York: Anchor Books, 2002. [JHD]  
-----, *Apex Hides The Hurt*. New York: Anchor Books, 2006. [AHH]  
-----, *Sag Harbor*. New York: Doubleday, 2009. [SH]  
-----, *Zone One*. New York: Doubleday, 2011. [ZO]

### I.2. Traductions françaises des romans de Whitehead

- Whitehead, Colson. *L'Intuitionniste*. Trans. Catherine Gibert. Paris : Gallimard, 2003.  
Print.  
-----, *Ballades pour John Henry*. Trans. Serge Chauvin. Paris : Gallimard, 2005.  
Print.  
-----, *Apex ou le cache-blessure*. Trans. Serge Chauvin. Paris: Gallimard, 2008.  
Print.  
-----, *Zone 1*. Trans. Serge Chauvin. Paris: Gallimard, 2014. Print.

### I. 3. Articles et recueils d'essais

- Whitehead, Colson. « The Year of Living Post-rationally ». *The New York Times*, 4 Nov. 2009. Consulté le 12 janvier 2012.  
-----, « What to Write Next ». *The New York Times*, 29 Oct. 2009. Consulté le 12 janvier 2012.  
-----, *The Colossus of New York: A City in Thirteen Parts*. New York: Anchor Books, 2003. Print.  
-----, *The Noble Hustle: Poker, Beef Jerry, and Death*. New York : Doubleday, 2014. Print.

### I.4. Interviews

- Ashbrook, Tom. « What's in a name? ». Onpoint.wbur.org, April 26, 2006. Consulté le 22 juillet 2013.  
Andersen, Kurt. « Colson Whitehead Goes Zombie ». Studio360.org.

< <http://www.studio360.org/story/171648-colson-whitehead-goes-zombie/> >. Consulté le 20 septembre 2015.

Chamberlin, Jeremiah. « Who Are We Now: A Conversation with Colson Whitehead ». *Fiction Writers Review* (May 30, 2009). Consulté le 31 août 2015.

Selzer, Linda. « New Eclecticism: An Interview with Colson Whitehead ». *Callaloo* 2 (Spring 2008): 393 - 401. Consulté le 30 octobre 2013.

Sherman, Suzan. « Colson Whitehead ». *Bomb* 76 (Summer 2001): 74 - 80. Consulté le 30 octobre 2013.

Shukla, Nikesh. « Colson Whitehead: Each Book An Antidote ». *Guernica* (April 2013). Consulté le 12 juin 2013.

Treisman, Deborah. « Fiction Q&A.: Colson Whitehead ». *The New Yorker Blog*, 15. Dec. 2008. Consulté le 17 novembre 2012.

Zalewski, Daniel. « Tunnel Vision: An Interview with Colson Whitehead ». *New York Times Book Review* (May 2001). Consulté le 29 octobre 2013.

## II. Sources secondaires

### II.1. Anthologies

Andrews, William L., Frances Smith Foster, and Trudier Harris, eds. *The Concise Oxford Companion to African American Literature*. New York: Oxford UP, 2001. Print.

Grassian, Daniel. *Writing the Future of Black America: Literature of the Hip Hop Generation*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2009. Print.

Hill, Patricia Liggins, ed. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. New York: Houghton Mifflin Company, 1997. Print.

Jarrett, Gene Andrew, ed. *A Companion to African American Literature*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

Karenga, Maulana. *Introduction to Black Studies*. 2<sup>nd</sup> ed. Los Angeles: The University of Sankore Press, 1993. Print.

King, Loyaliste and Shirley Moody-Turner, eds. *Contemporary African American Literature: The Living Canon*. Indianapolis: Indiana UP, 2013. Print.



Olson, Ted. « John Henry ». *The Concise Oxford Companion to African American Literature*. Ed. William L. Andrews, Frances S. Foster, and Trudier Harris Oxford: Oxford UP, 2001. 227. Print.

## II.2. Critiques et comptes rendus

Appiah, Anthony. « The Uncomplete Argument: Du Bois and the Illusion of Race ». *Critical Inquiry* 12.1 (Autumn 1985): 21–37. Consulté le 10 octobre 2010.

Baraka, Amiri. « Afro-American Literature and Class Struggle ». *Black American Literature Forum* 14.1 (Spring 1980): 5 – 14. Consulté le 12 février 2014.

Bauer, Sylvie. « Voix en suspens dans *John Henry Days* de Colson Whitehead. » *Revue française d'études américaine* 3.121 (2009): 50–60. Consulté le 13 octobre 2013.

Benston, Kimberly W. « Facing Tradition: Revisionary Scenes in African American Literature ». *PMLA* 105.1 (1990): 98–109. Consulté le 14 octobre 2014.

Brown, Sterling. « Negro Character as Seen by White Authors. » *The Journal of Negro Education* 2.2 (April 1933): 179–203. Consulté le 30 octobre 2013.

Carluccio, Dana. « The Evolutionary Invention of Race: W.E.B. Du Bois's 'Conservation' of Race and George Schuyler's 'Black No More' ». *Twentieth Century Literature* 55.4 (Winter 2009): 510 – 546. Consulté le 12 février 2014.

Clary, Françoise. « Jean Toomer : *Cane* ». *Guide de la Littérature américaine des origines à nos jours*. Dir. Jean Pouvelle et Jean-Pierre Demarche. Paris : Ellipses, 2008. 175–178.

Cochoy, Nathalie. *Ralph Ellison : la musique de l'invisible*. Paris : Belin, 1998. Print.

Cohn, Jesse S. « Old Afflictions: Colson Whitehead's *Apex Hides the Hurt* and the 'Post-Soul' Condition. » *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 42.1 (2009): 15–24. Consulté le 4 novembre 2013.

Costello, Brannon. « Randall Kenan Beyond the Final Frontier: Science Fiction, Superheroes, and the South in a visitation of Spirits. » *Southern Literary Journal* XLIII.1 (Fall, 2010): 125 – 150. Consulté le 11 septembre 2012.

Crom, Nathalie. « Apex ou le cache-blessure ». *Telerama* 3027 (2008). Consulté le 5 novembre 2013.

- Elam, Michele. « *The Souls of Mixed Folk: Race, Politics, and Aesthetics in the New Millennium*. Stanford: Stanford University Press, 2011. Print.
- Ellison, Ralph. « Remembering Richard Wright ». *Going to the Territory*. New York: Vintage Books, 1987. Print.
- Everette, Mildred W. « The Death Of Richard Wright's American Dream: 'The Man Who Lived Underground' ». *College Language Association Journal* 17 (1974): 318-326. Consulté le 6 mars 2014.
- Gates, David. « Name That Town. » *The New York Times* (April 2, 2006). Consulté le 17 février 2015.
- Harris, Daryl B. « Postmodernist Diversions in African American Thought ». *Journal of Black Studies* 36 (2005): 209 – 228. Consulté le 16 février 2012.
- Henson, Michael. « Making a Voice ». *The Threepenny Review* 92 (Winter 2003): 9. Consulté le 29 octobre 2013.
- Inscoc, John C. « Race and Remembrance in West Virginia: John Henry for a Post-Modern Age ». *Journal of Appalachian Studies* 10 (2004): 85–94. Consulté le 16 février 2012.
- Jessee, Sharon. « Ismaël Reed's Multi-Culture: The Production of Cultural Perspective ». *Melus* 13.3/4 (Autumn – Winter 1986): 5–14. Consulté le 12 octobre 2014.
- Katz, Tamar. « City Memory, City History: Urban Nostalgia, 'The Colossus of New York,' and Late-Twentieth-Century Historical Fiction ». *Contemporary Literature* 51.4 (2010): 810-851. Print.
- Lavender, Isiah. « Ethnoscapes: Environment and Language in Ismael Reed's *Mumbo Jumbo*, Colson Whitehead's *The Intuitionist*, and Samuel R. Delany's *Babel-17* ». *Science Fiction Studies* 34 (2007): 187-200. Consulté le 7 juin 2012.
- Liggins, Sandra. « The Urban Gothic Visions of Colson Whitehead's *The Intuitionist* ». *African American Review* 40.2 (Summer 2006): 359 - 369. Consulté le 7 juin 2012.
- Maslin, Janet. « Black Teenage Memories, Under the Hamptons Sun ». *The New York Times*, 26 Apr. 2009. Consulté le 5 juin 2012.

Maus, Derek C. *Understanding Colson Whitehead (Understanding Contemporary American Literature)*. Columbia: University of South Carolina Press, 2014. Google Books.

<

[https://books.google.fr/books?id=kwlQBgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=kwlQBgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) >. Consulté le 10 octobre 2015.

Mills, Joseph. « The Absurdity of America: George S. Schuyler's Black No More ». *EnterText* 1.1 (2001): 127 - 148. Consulté le 26 octobre 2013.

Miskolcze, Robin. « Intertextual Links: Reading *Uncle Tom's Cabin* in James Weldon Johnson's *The Autobiography of an Ex-Colored Man* ». *College Literature* 40.1 (Winter 2013): 121 - 138. Consulté le 8 mars 2013.

Ness, Patrick. « Zone One by Colson Whitehead - review ». *The Guardian*, 13 October 2011. Consulté le 1 juillet 2015.

Olney, James. « 'I Was Born': Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature ». Eds. Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr., *The Slave's Narrative* (New York: Oxford UP, 1985): 146 - 175. Ebook.

Pepper, Andrew. *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. Print.

Ramsey, William. « An End of Southern History: The Down-Home Quest of Toni Morrison and Colson Whitehead ». *African American Review* 44.4 (Winter 2007): 769 - 785. Consulté le 29 octobre 2013.

Saldívar, Ramón. « The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative », *Narrative* 21.1 (January 2013): 1-19. Consulté le 12 octobre 2014.

Sanders, Eric, ed. *The Essential Writer's Guide: Spotlight on Colson Whitehead, Including his Education, Analysis of his Best Sellers, Awards and More*. Milton Keynes: Lightning Source, n.d. Print.

Touré. « Visible Young Man ». *The New York Times*, 1 May 2009. Consulté le 17 avril 2013.

Tucker, Jeffrey Allen. « ‘Verticality Is Such a Risky Enterprise’: The Literary and Paraliterary Antecedents of Colson Whitehead’s *The Intuitionist* ». *Novel* (Spring 2010): 148 – 156. Consulté le 3 novembre 2012.

Zabel, Darcy A. *The (Underground) Railroad in African American Literature*. New York: Peter Lang Publishing, 2004. Print.

### II.3. Romans africains américains et américains

Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. Ed. Joanne M. Braxton. New York: Oxford UP, 1999. Print.

Bradford, Roark. *John Henry*. Ed. Steven C. Tracy. Oxford: Oxford UP, 2008.

Brown, William Wells. *Clotel; or The President’s Daughter*. Ed. Ezra Greenspan. New York: Library of America, 2014. Print.

Butler, Octavia E. *Kindred*. 2<sup>nd</sup> ed. Boston: Beacon Press, 1988. Print.

DeLillo, Don. *Cosmopolis*. New York: Simon & Schuster, 2003. Print.

Díaz, Junot. *The brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007. Print.

Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass*. Ed. Philip Smith. New York: Dover Publications, 1995. Print.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Modern Library, 1992. Print.

Everett, Percival. *Erasure*. Minneapolis: Graywolf Press, 2001. Print.

----- . *I Am Not Sidney Poitier*. Saint Paul: Graywolf Press, 2009. Print.

Faulkner, William. *Go Down, Moses*. Ed. Joseph Blotner and Noel Polk. *William Faulkner: Novels 1942–1954*. New York: Penguin, 1994. Print.

Fauset, Jessie Redmon. *Plum Bun: A Novel Without a Moral*. 2<sup>nd</sup> ed. Boston: Beacon Press, 1990.

Haley, Alex. *Roots*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Vintage Books, 1991. Print.

Himes, Chester. *A Rage in Harlem*. 1957. New York: Vintage Crime/Black Lizard 1991. Print.

Hughes, Langston. *The Big Sea*. 1940. New York: Hill and Wang, 1993. Print.

----- . « Elevator Boy ». Ed. David Levering Lewis. *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York: Viking, 1994. Consulté le 10 novembre 2013.

- Killens, John Oliver. *A Man Ain't Nothing but a Man*. Boston: Little, Brown & Company, 1975. Print.
- Larson, Eric. *The Devil in the White City*. New York : Vintage Books, 2003. Print.
- Locke, Attica. *The Cutting Season*. New York: HarperCollins, 2012. Print.
- Mathis, Ayana. *The Twelve Tribes of Hattie*. London: Windmill Books, 2013. Print.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. Eds. Harrison Hayford and Hershel Parker. New York: Norton, 1967. Print.
- Mosley, Walter. *Little Green: An Easy Rawlins Mystery*. New York: Vintage Crime/Black Lizard, 2014. Print.
- . *Walking the Dog*. New York: Back Bay Books, 2000. Print.
- Neely, Barbara. *Blanche on the Lam*. New York: Penguin Books, 1992. Print.
- Reed, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Scribner Paperback Fiction, 1988. Print.
- Schuyler, George. *Black No More*. 1931. New York: Olympia Press, 2007. Kindle version.
- Toomer, Jean. *Cane*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Boni and Liveright, 1975. Print.
- . *Essentials*. Ed. Rudolph P. Byrd. Athens: Hill Street Press, 1999. Print.
- Ward, Jesmyn. *Salvage the Bones*. New York: Bloomsbury, 2011. Print.
- Wright, Richard. *Native Son*. New York: Harper & Brothers, 1940. Print.
- . *The Outsider*. New York: Harper and Row, 1953. Print.

#### **II.4. Théorie et critique de la littérature africaine américaine**

- Andrews, William L., ed. *James Weldon Johnson : Writings*. New York: The Library of America, 2004. Print.
- Appiah, Anthony. « The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race ». *Critical Inquiry* 12.1 (Autumn, 1985): 21-37. Consulté le 14 septembre 2015.
- Baldwin, James. « Nobody Knows My Name ». *Nobody Knows My Name*. New York: Vintage Books, 1961. 98-116. Print.
- Brogan, Kathleen. *Cultural Haunting: Ghost and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: UP of Virginia, 1998. Print.

- Brown, Sterling. « Negro Characters as Seen by White Authors ». *The Journal of Negro Education* 2.2 (April 1993): 179 – 203. Web. 30 Oct. 2013.
- Beck, Stefan. « Four Horsemen ». *New Criterion* 30.3 (2011): 33-38. Print.
- Bell, Bernard W. *The Contemporary African American Novel: Its Folk Roots and Modern Literary Branches*. Boston: University of Massachusetts Press, 2004.
- . *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: The Massachusetts Press, 1987. Print.
- Bell, Michael Davitt. « African-American Writing, ‘Protest,’ and the Burden of Naturalism: The Case of *Native Son* ». *Culture, Genre, and Literary Vocation: Selected Essays on American Literature*. Chicago: Chicago UP, 2000. 189 – 215. Print.
- Benston, Kimberly W. « ‘I Yam What I Am’: Naming and Unnaming in Afro-American Literature ». *Black American Literature Forum* 16.1 (Spring, 1982): 3-11. Consulté le 14 septembre 2015.
- Brown, Cecil. *Stagolee Shot Billy*. 2003. Cambridge: Harvard UP, 2004. Web. 31 Oct. 2013. Consulté le 17 mars 2014.
- Cook, Michael G. *Afro-American Literature in the Twentieth Century: The Achievement of Intimacy*. New Haven: Yale University Press, 1984. Print.
- Dickerson, Debra J. *The End of Blackness: Returning the Souls of Black Folk to their Rightful Owners*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Anchor, 2005.
- Dubey, Madhu. *Signs and Cities: Black Literary Postmodernism*. Chicago: Chicago UP, 2003. Print.
- Du Bois, W.E.B. « The Conservation of Races ». *The American Negro Academy Occasional Papers* 2 (1897). Web. May 2004. The Project Gutenberg Ebook. < <http://www.gutenberg.org/ebooks/5685> >. Consulté le 14 septembre 2015.
- . *The Souls of Black Folk*. 1905. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- . « Criteria of Negro Art. » *Crisis* 32 (Oct. 1926): 290 – 297. Consulté le 11 février. 2014.
- Ellis, Trey. « The New Black Aesthetics ». *Callaloo* 38 (1989): 233 – 243. Print.
- . « Response to NBA Critiques. » *Callaloo* 38 (1989): 250 – 251. Consulté le 14 décembre 2013.

- Gates, Henry Louis, Jr., and Cornel West. *The Future of the Race*. 1996. New York: Vintage Books, 1997. Print.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial' Self*. New York/Oxford: Oxford UP, 1987. Print.
- , *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York: Oxford UP, 1992. Print.
- , *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. 1988. New York: Oxford UP, 1989. Print.
- Gelfant, Blanche Housman. *The American City Novel*. 1954. Norman: Oklahoma UP, 1970. Print.
- Grassian, Daniel. *Writing the Future of Black America: Literature of the Hip-Hop Generation*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2009. Print.
- Hutchinson, George. « Mediating 'Race' and 'Nation': The Cultural Politics of the Messenger. » *African American Review* 28.4 (Winter 1994): 531 – 548. Consulté le 29 octobre 2013.
- Johnson, Charles. « The End of the Black American Narrative. » *Article* (Summer 2008): 1–7. Web. 1. June. 2008.
- Johnson, E. Patrick. *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- King, Lovalerie, and Linda F. Selzer, eds. *New Essays on the African American Novel: From Hurston and Ellison to Morrison and Whitehead*. New York: Macmillan Palgrave, 2008. Print.
- Locke, Alain LeRoy. *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*. 1925. New York: Touchstone, 1992. Print.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York/Oxford: Oxford UP, 1993.
- Lott, Tommy L. *The Invention of Race: Black Culture and the Politics of Representation*. Malden: Blackwell, 1999. Print.
- Mitchell, Angelyn. Ed. *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham: Duke UP, 1994. Print.

- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1992. Print.
- Moten, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Print.
- Neal, Larry. « The Black Arts Movement. » *The Drama Review* 12.4 (Summer 1968): 28–39.
- Petesch, Donald. *A Spy in the Enemy's Country: The Emergence of Modern Black Literature*, 1991. Print.
- Pryse, Marjorie and Hortense J. Spillers, eds. *Conjuring Black Women Fiction and Literary Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1985. Print.
- Raynaud, Claudine. *Toni Morrison : L'esthétique de la survie*. Paris : Belin, 1996. Print.
- . « Naming, Not Naming and Nonsense in *I am Not Sidney Poitier* ». *Lectures du Monde Anglophone / LMA* (janvier 2015) : 1-15.  
 < <file:///Users/souley313/Desktop/writings/Naming-Not-Naming-and-Nonsense-C-Raynaud1.pdf> >.
- . Ed. « Lettres noires : L'insistance de la lettre dans la culture afro-américaine ». *Profils américains*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012. Print.
- Soitos, Stephen F. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1996. Print.
- Sollers, Werner, ed. *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*. New York: NYU Press, 1996. Print.
- Stepto, Robert B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago: University of Illinois Press, 1991. Print.
- Stover, Johnnie M. *Rhetoric and Resistance in Black Women's Autobiography*. Florida: UP of Florida, 2003. Print.
- Touré. *Who's Afraid of Post-Blackness? What It Means to Be Black Now*. New York: Free Press, 2011.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Garland Publishing, Inc., 1999.



- Wade, Melvin and Margaret Wade. « The Black Aesthetic in the Black Novel. » *The Journal of Black Studies* 2.4 (June 1972): 391 – 408. Web. 29. Oct. 2013.
- Walker, Melissa. *Down from the Mountaintop: Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement, 1966 – 1989*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Warren, Kenneth. *What Was African American Literature?* Cambridge: Harvard UP, 2011. Print.
- Watkins, Mel. *On The Real Side: Laughing, Lying and Signifying – The Underground Tradition of African – American Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*. New York: Simon & Schuster, 1994. Print.
- Williams, Dana A. *August Wilson and Black Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.
- Wright, Richard. *The Outsider*. New York: Harper and Row, 1953. Print.
- . *White Man, Listen!* 1957. New York: Anchor Books, 1964. Print.
- . « Blueprint for Negro Writing ». *African American Literary Criticism, 1773 to 2000*. Ed. Hazel Arnett Ervin (New York: Twayne Publishers, 1999): 82–90. Print.
- Young, Kevin, ed. *Giant Steps: The New Generation of African American Writers*. New York: Perennial, 2000. Print.
- Young, John Kevin. *Black Writers, White Publishers: Marketplace Politics in 20th Century African American Literature*. Jackson: UP of Mississippi, 2006. Print.

## II.5. Théorie littéraire

- Adichie, Chimamanda Ngozi. « The Danger of a Single Story ». *TED Talks* (Oct. 2009). < <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Consulté le 25 janvier 2013.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 1973. Print.
- . « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968): 84 – 89.  
< <http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/l-effet-de-reel-article-n-1-vol-11-pg-84-89-956904> >. Consulté le 7 décembre 2013.
- . *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1980. Print.
- . *Mythologies*. Ed. Jacqueline Guittard. Paris : Seuil, 2010. Print.

- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968. Print.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981. Print.
- . *Amérique*. Paris : Grasset, 1986. Print.
- . *La Société de consommation*. Paris : Denoël, 1970. Print.
- . *Illusion, désillusion esthétiques*. Paris : Sens & Tonka, 1997. Print.
- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959. Print.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2nd. London: Routledge, 2002. Print.
- Behler, Ernst. *Ironie et modernité*. Trad. Olivier Mannoni (Paris: Presses Universitaires de France, 1996. Print.
- Bell, Michael Davitt. *Culture, Genre, and Literature Vocation*. Chicago: Chicago UP, 2001. Print.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago/London: Chicago UP, 1974.
- Bouveresse, Renée. *L'Expérience esthétique*. Paris : Armand Colin, 1998. Print.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York : Oxford UP, 1992. Print.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley: UCP, 1962. Print.
- Clair, Jean. *La Responsabilité de l'artiste*. Paris : Gallimard, 1997. Print.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998. Print.
- Connery, Brian A., and Kirk Combe, eds. *Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism*. 2<sup>nd</sup> ed. New York, Palgrave Macmillan, 2002. Print.
- Duval, Sophie, and Marc Martinez, eds. *La Satire : Littérature française et anglaise*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Duval, Sophie, and Jean-Pierre Saïdah, eds. *Mauvais Genre : La satire littéraire moderne*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. Print.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952. Print.
- Foucault, Michel. *Le Corps Utopique, Les Hétérotopies*. 1966. Paris : Lignes, 2009. Print.
- Gelfant, Blanche Houston. *The American City Novel*. Norman: Oklahoma UP, 1954. Print.
- Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004. Print.
- Ginsberg, Elaine K., ed. *Passing and the Fictions of Identity*. London: Duke UP, 1996. Print.

- Gregson, Ian. *Character and Satire in Postwar Fiction*. New York: Continuum, 2006. Print.
- Hamon, Philippe. *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996. Print.
- Hilfer, Tony. *American Fiction Since 1940*. London/New York: Longman, 1992.
- Inscoc, John C. « Race and Remembrance in West Virginia: John Henry for a Post Modernist Age ». *Journal of Appalachian Studies* 10 (Spring/Fall 2004): 85-95. Web. 14 Oct. 2013.
- Jimenez, Marc. *L'Esthétique contemporaine*. 2<sup>nd</sup> ed. Paris : Klincksieck, 2004. Print.
- Knight, Charles A. *The Literature of Satire*. Cambridge : Cambridge UP, 2004. Print.
- Krzywkowski, Isabelle. *Machines à écrire : Littérature et technologies du XIX au XXI siècle*. Grenoble: Ellug Université Stendhal, 2010. Print.
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997. Print.
- Latouche, Serge. *Sortir de la société de consommation*. Paris : Les Liens Qui Libèrent, 2010. Print.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. Print.
- . *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980. Print.
- Lestocart. Louis-José. *Entendre l'esthétique dans ses complexités*. Paris : L'Harmattan, 2008. Print.
- Mailer, Norman. *Existential Errands*. 1963. New York: Signet Book, 1973. Print.
- Millard, Kenneth. *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction Since 1970*. New York : Oxford UP, 2000.
- Otayek, René. *Identité et démocratie dans un monde global*. Paris : Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2000. Print.
- Paulson, Ronald. Ed. *Satire: Modern Essays in Criticism*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971. Print.
- Perrin-Chenour, Marie-Claude, dir. *Les Littératures des minorités aux Etats-Unis*. Paris : Les Editions du Temps, 2003. Print.
- Piégay-Gros, Nathalie. Ed. *Le Lecteur*. Paris : Flammarion, 2002. Print.

- Rabaté, Jean-Michel. *The Future of Theory*. Malden/Oxford: Blackwell, 2002.
- Redfield, Marc. *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca/London: Cornell UP, 1996.
- Sartre, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* [1948] Paris : Gallimard, 2008. Print.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001. Print.
- Scholes, Robert. *The Fabulators*. 1963. New York: Oxford UP, 1967. Print.
- Serre, Michel. *La Distribution*. Paris : Les Editions de Minuit, 1977. Print.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. 1961. London: Vintage, 1994. Print.
- Straub, Peter, ed. *American Fantastic Tales: Terror and the Uncanny from the 1940s to Now*. New York: The Library of America, 2009. Print.
- Test, George A. *Satire: Spirit and Art*. Tampa: UP of South Florida, 1991. Print.
- Todorov, Tzvetan. *La Notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil, 1987. Print.
- . *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970. Print.
- Trodd, Zoe. "A Negative Utopia: Protest Memory and the Spatio-Symbolism of Civil Rights Literature and Photography." *African American Review* 42.1 (2008): 25-40. Print.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Garland Publishing, Inc., 1999. Print.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978. Print.
- Winnberg, Jakob. *An Aesthetics of Vulnerability: The Sentimentum and the Novels of Graham Swift*. Göteborg: Göteborg University Press, 2003. Print.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. New York: Palgrave, 2002. Print.

## II.6. Post-racialisme

Cho, Sumi. « Post-Racialism ». *Iowa Law Review* (94) 2009: 1589 – 1649. Consulté le 20 mars 2013.

Fain, Kimberly. *Colson Whitehead: The Postracial Voice of Contemporary Literature*. Lanham : The Rowman & Littlefield, 2015. Google Books.

<

<https://books.google.fr/books?id=ONJbCQAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=ki>

[mberly+fain,+colson+whitehead:+the+postracial+voice+in+contemporary+literatu  
re&source=bl&ots=SJ\\_sOzLiKE&sig=Sj2wp25Z9QcZk0s9WUm91UB0R8M&hl  
=en&sa=X&ved=0CCwQ6AEwAmoVChMIq6Pp0sWVyAIVBLwaCh3tpAIM#v  
=onepage&q=kimberly%20fain%2C%20colson%20whitehead%3A%20the%20po  
stracial%20voice%20in%20contemporary%20literature&f=false](http://www.jstor.org/stable/2345678) >. Consulté le 26  
septembre 2015.

Li, Stephanie. *Signifying Without Specifying: Racial Discourse in the Age of Obama*.  
New Jersey: Rutgers UP, 2012. Print.

Payne, Richard J. *Getting Beyond Race: The Changing American Culture*. Boulder:  
Westview, 1998. PDF Book. Consulté le 10 juin 2013.

Peretz, Pauline. Ed. *L'Amérique post-raciale ?* Paris : La Vie des Idées, 2013. Print.

Salvidar, Ramon. « The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Postrace  
Aesthetic in Contemporary Narrative. » *Narrative* 21.1 (January 2013): 1 – 19.  
Consulté le 22 octobre 2013.

Savage, Charlie. « Obama Commutes Sentences for 8 in Crack Cocaine Cases ». *The  
New York Times* (Dec. 2013). Consulté le 19 décembre 2013.

## II.7. Post-Blackness

Copeland, Huey. « Post/Black/Atlantic: A Conversation with Thelma Golden and Glenn  
Ligon ». *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*, ed. Tanya Barson  
and Peter Gorschlüter (Liverpool, 2010). Web. Oct. 17. 2013.

Golden, Thelma. “Post-Blackness.” *Freestyle*, exh.cat. New York: Studio Museum in  
Harlem, 2001.

Johnson, Charles. « The End of the Black Narrative ». *Article* (Summer 2008): 1–7.  
Consulté le 17 juin 2011.

Lott, Eric. « Response to Trey Ellis’s: ‘The New Black Aesthetics’ ». *Callaloo* 38  
(Winter 1989): 244 – 246. Consulté le 14 décembre 2013.

Nielsen, Aldon Lynn. « Foreword: Preliminary Postings from a Neo-Soul Aesthetic ». *African American Review* 44.4 (Winter 2007): 601–608. Consulté le 3 juin 2013.

Schur, Richard. « Post-Soul Aesthetics in Contemporary African American Art. » *African  
American Review* 41.4 (Winter 2007): 641 – 654. Consulté le 15 juin 2013.

- Taylor, Paul C. « Post-Black, Old Black. » *African American Review* 41.4 (Winter 2007): 625–640. Consulté le 26 novembre 2013.
- Touré. *Who's Afraid of Post-Blackness? What it means to be Black now*. New York: Free Press, 2011. Print.
- Wilson, William Julius. *The Declining Significance of Race*. 1978. Chicago: University of Chicago, 1980. Print.

## II.8. Afrofuturisme / Post-humanisme

- Angenot, Marc. *Les Dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*. Paris : Honoré Champion, 2013.
- Badmington, Neil. *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. London/New York: Routledge, 2004. Print.
- Booker, Keith. Ed. *Critical Insight: Dystopia*. Ipswich: Salem Press, 2013. Print.
- Bozzetto, Roger. *La Science-fiction*. Paris : Armand Colin, 2007. Print.
- Boyer, Alain-Michel. *Les Paralittératures*. Paris : Armand Colin, 2008. Print.
- Cassou-Noguès, Pierre. *Mon Zombie et moi : la philosophie comme fiction*. Paris : Seuil, 2010. Print.
- Descartes, René. *Œuvres philosophiques*. Ed. Ferdinand Alquié. Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010. Print.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Editions de Minuit, 1985. Print.
- Derrida, Jean. *La Naissance du corps : Plotin, Proclus, Damascius*. Paris : Galilée, 2010. Print.
- Dery, Mark. « Black to the Future: Afro-futurism 1.0 ». *Afro-Future Females: Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory* (2002): 6-13. Consulté le 4 avril 2014.
- Evrard, Franck. *Michel Foucault et l'histoire du sujet en occident*. Paris : Bertrand Lacoste, 1995. Print.
- Eshun, Kodwo. « Further Considerations on Afrofuturism ». *CR: The New Centennial Review* 3.2 (2003): 287-302. *Project MUSE*. <<http://muse.jhu.edu/>>. Consulté le 4 avril 2014.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966. Print.

- Kekewich, Lucille. Ed. *The Impact of Humanism*. London: The Open University, 2000. Print.
- Le Maitre, Barbara. *Zombie, une fable anthropologique*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015. Print.
- Mazzocco, Angelo. Ed. *Interpretations of Renaissance Humanism*. Boston: Brill, 2006. Print.
- Métraux, Alfred. *Le Vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, 1958. Print.
- Rollefson, J. Griffith. « The ‘Robot Voodoo Power’ Thesis: Afrofuturism and Anti-Essentialism from Sun Ra to Kool Keith ». *Black Music research Journal* 28 (2008): 83–109. Consulté le 12 septembre 2013.
- Torres, Anita. *La Science-fiction française : auteurs et amateurs d’un genre littéraire*. Paris : L’Harmattan, 1997. Print.

## II.9. Post/structuralisme

- Barthes, Roland. « Introduction à l’analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Eds. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 1977. Print.
- . *Le Bruissement du langage*. Paris : Seuil, 1984. Print.
- Derrida, Jacques. *L’Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967. Print.
- Dubois, Jean. *Grammaire structurale du français : la phrase et les transformations*. Paris : Larousse, 1969. Print.
- Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972. Print.
- Freeman, Donald C. *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970. Print.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966. Print.
- Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977. Print.
- Genette, Gérard. « Structuralisme et critique littéraire ». *Figure I*. Paris : Seuil, 1966. 145-183. Print.
- Lacan, Jacques. « La Signification du phallus ». *Écrits II*. Paris : Seuil, 1971. 103-115. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. 2<sup>nd</sup> ed. Paris : Plon, 1974. Print.

- Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. (5<sup>th</sup> ed. Paris : Klincksieck, 2002). Print.
- Niel, André. *L'Analyse structurale des textes : Littérature, presse, publicité*. Paris : Mame. 1973. Print.
- Saussure, de Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye. Trans. Roy Harris. 1972. Chicago: Open Court, 1986. Print.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale UP, 1974. Print.
- . *Structural Fabulation: An essay on fiction of the future*. London: University of Notre Dame Press, 1975. Print.

## II.10. Postmodernisme

- Barth, John. « The Literature of Exhaustion », *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins UP, 1984. PDF. Consulté le 5 juin 2014.
- Bertens, Hans. « The Postmodern *Weltanschauung* and its relation to Modernism: an Introductory Survey », in *A Postmodern Reader*, eds. Joseph P. Natoli and Linda Hutcheon. Albany: SUNY Albany Press, 1993. Print.
- Best, Steven, and Douglas Kellner. *The Postmodern Turn*. London: The Guilford Press, 1997. Print.
- Bouveresse, Jean. *Rationalité et cynisme*. Paris : Minuit, 1984. Print.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993. Print.
- Docherty, Thomas. « Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity ». *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund J. Smyth. London: B. T. Batsford, 1991. 169–188. Print.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Massachusetts: Blackwell, 1996. Print.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyper-Reality*. Trans. William Weaver. London: Pan Books, 1986. Print.
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London : Sage Publications, 1991. Print.
- Geyh, Paula, Fred G. Leebron, and Andrew Levy. *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York: Norton & Company, 1998. Print.



- Habermas, Jürgen. *Le Discours philosophique de la modernité : Douze conférences*. Trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 1988. Print.
- Harris, Daryl B. « Postmodernist Diversions in African American Thought ». *Journal of Black Studies* 36.2 (Nov., 2005): 209-228. Consulté le 16 février 2012.
- Hassan, Ihab. « POSTmodernISM ». *New Literary History* 3.1 (Autumn 1971): 5–30. Consulté le 2 avril 2014.
- . « The Question of Postmodernism ». *Performing Arts Journal* 6.1 (1981): 30 – 37. Consulté le 1 avril 2014.
- . « On the Problem of Postmodernism ». *New Literary History* 20.1 (Autumn 1988): 21-22. Consulté 1 avril 2014.
- Hébert, Pierre. « Le Sacré et le postmoderne ». *Voix et Image* 19.2 (1994): 436–443. Consulté le 19 octobre 2013.
- Hicks, Stephen R. C. *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*. Tempe, New Berlin/Milwaukee: Scholargy Publishing, 2004. Kindle Edition, 2010. Ebook.
- hooks, bell. « Postmodern Blackness ». *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990. Ebook. Consulté le 18 novembre 2013.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Print.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Ebook. Consulté le 29 mai 2014.
- Jencks, Charles, ed. *The Post-Modern Reader*. New York: St Martin's Press, 1992. Print.
- Lacapa, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- . *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2001. Print.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979. Print.
- . *Le Différend*. Paris : Les Editions de Minuit, 1983. Print.
- Mepham, John. « Narratives of Postmodernism ». *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund J. Smyth. London: B. T. Batsford, 1991: 138–155. Print.

- McHale, Brian. *Postmodern Fiction*. London/New York: Routledge, 1987. Print.
- . *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Rabaté, Jean-Michel. *The Future of Theory*. Oxford: Blackwell, 2002. Print.
- . *Constructing Postmodernism*. London/New York: Routledge, 1992. Print.
- Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Print.
- Sim, Stuart. Ed. *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge, 1984. Print.
- West, Cornel. « The Dilemma of the Black Intellectual ». *The Journal of Blacks in Higher Education* 2 (Winter 1993 – 1994): 59–67. Consulté le 15 juillet 2014.

## II.11. Ouvrages divers

- Alexander, Jeffrey C. « Theorizing the ‘Modes of Incorporation’: Assimilation, Hyphenation, and Multiculturalism as Varieties of Civil Participation ». *Sociological Theory* 19.3 (Nov 2001): 237-249. Consulté le 09 septembre 2014.
- Allen, Theodore W. *The Invention of the White Race: Racial Oppression and Social Control*. New York: Verso, 2012. Print.
- Belfort, Jordan. *The Wolf of Wall Street*. New York: Bantam Books, 2007. Print.
- Bergson, Henri. *L’Evolution créatrice*. 2<sup>nd</sup> ed. Paris : Gallimard, 1983. Print.
- Blake, Herman J. « Black Nationalism ». *Annals of The American Academy of Political and Social Science* 382, Protest in the Sixties (Mar., 1969): 15–25. Consulté le 01 mai 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001.
- Bondor, George. « Nietzsche, le langage et le pouvoir ». *IDEI* 788 (2008) : 7–17. Consulté le 17 novembre 2013.
- Breitman, George. Ed. *Malcolm X Speaks*. New York: Grove Weidenfeld, 1965. Print.
- Brown, Robert A. and Todd C. Shaw. « Separate Nations: Two Attitudinal Dimensions of Black Nationalism ». *The Journal of Politics* 64.1 (Feb., 2002): 22-44. Consulté le 01 mai 2015.

- Bullock, Penelope. « The Mulatto in American Fiction ». *Phylon* 6.1 (1945): 78-82.  
Consulté le 8 avril 2015.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. 1942. Paris: Gallimard, 1985.
- Cardinal, Marie. *Les Mots pour le dire*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1975. Print.
- Chapman, Thandeka K. « Foundations of Multicultural Education: Marcus Garvey and the United Improvement Association ». *The Journal of Negro Education* 73.4 (Autumn 2004), 424–434. Consulté le 29 octobre 2013.
- Craven, Avery. *The Coming of the Civil War*. 1942. Chicago: Chicago UP, 1974). Print.
- Cox, Keynon. « L'Illusion du progrès dans les arts ». Trans. Marc Smith. *Art et utopie : Pensée anglo-américaines*. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2012. Print.
- Delgado, Richard and Jean Stefancic. *Critical Race Theory: An introduction*. New York/London: New York UP, 2001. Print.
- Foner, Eric. *The Story of American Freedom*. New York: Norton & Co., 1998. Print.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969. Print.
- Frazier, John W. and Florence M. Margai. Eds. *Multicultural Geographies : The Changing Racial/Ethnic Patterns of the United States*. Albany: SUNY Press, 2010. Google Book. Consulté le 09 septembre 2014.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Trans. David McLintock. London: Penguin Books, 2002. Print.
- Grampp, William D. « What did Smith Mean by the Invisible Hand? ». *Journal of Political Economy* 108.3 (June, 2000): 441-465. Consulté le 5 juillet 2015.
- Glissant, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Paris : Gallimard, 1996. Print.
- . *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London: Penguin Books, 2003. Print.
- Harris, Jessica C. « Revolutionary Black Nationalism: The Black Panther Party ». *The Journal of Negro History* 86.3 (Summer, 2001): 409-421. Consulté le 01 mai 2015.
- Henderson, Errol A. « Black Nationalism and Rap Music ». *Journal of Black Studies* 26.3 (Jan., 1996) : 308-339. Consulté le 01 mai 2015.
- Hervet, Céline. « Langage et pouvoir dans le *Traité politique* de Spinoza. » *Philonsorbonne* 1 (2007): 49–129. Consulté le 11 novembre 2013.

- Hickey, Georgina. « From Auburn Avenue to Buttermilk Bottom: Class and Community Dynamics among Atlanta's Blacks ». *Historical Roots of the Urban Crisis: African Americans in the Industrial City, 1900–1950*. Eds. Henry L. Taylor Jr., and Walter Hill. New York: Routledge, 2000. Ebook.
- Hine, Darlene Clark, William C. Hine, and Stanley Harrold, eds. *African Americans: A Concise History*. 3<sup>rd</sup> ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2009. Print.
- Kassarjian, Harold H. « The Negro and American Advertising, 1946–1965 ». *Journal of Marketing Research* 6.1 (Feb. 1969): 29–39. Consulté le 29 octobre 2013.
- Kjelle, Marylou Morano. *African-American Leaders: Henry Louis Gates, Jr.*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Ebook.
- Lacorne, Denis. « Les Etats-Unis : modèle multiculturelle ». *Revue de la Gendarmerie Nationale* (2<sup>e</sup> trimestre 2010): 45-50. Consulté le 09 septembre 2014.
- Marshall, Harvey. « Black and Whitehead Upper-Middle-Class Suburban Selection: A Causal Analysis ». *The Pacific Sociology Review* 25.1 (Jan., 1982): 27-57. Consulté le 02 mai 2015.
- Murray, Paul T. *The Civil Rights Movement: Resources and References*. New York: Twayne Publishers, 1993. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*. Trad. Jean-Claude Hemery. Paris : Gallimard, 1974. Print.
- Omi, Michael, and Howard Winant. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. 2nd ed. New York: Routledge, 1994. Google Book.
- Portes, Jacques. « Le Multiculturalisme aux Etats-Unis ». *Projet.pcf.fr*. Consulté le 09 septembre 2014.
- Rothschild, Emma. « Adam Smith and the Invisible Hand ». *The American Economic Review* 84.2 (May, 1994): 319-322. Consulté le 2 juillet 2015.
- Royot, Daniel. *L'Humour américain : Des puritains aux Yankees*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1980. Print.
- Sampson, William A., and Vera Milam. « The Intraracial Attitudes of the Black Middle Class: Have They Changed? ». *Social Problems* 23.2 (Dec., 1975): 153-165. Consulté le 02 mai 2015

- Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Librairie Larousse, 1965. Print.
- Sophocle. *Œdipe roi*. Trad. Paul Mazon. Paris : Les Belles Lettres, 2002. Print.
- Shelby, Tommie. « Two Conceptions of Black Nationalism: Martin Delany on the Meaning of Black Political Solidarity ». *Political Theory* 31.5 (Oct., 2003): 664-692. Consulté le 01 mai 2015.
- Terrel, Jean. *Les Théories du pacte social : Droit naturel, souveraineté et contrat de Bodin à Rousseau* (Paris : Seuil, 2001). Print.
- Trewhela, Paul. « George Padmore: A Critique. Pan Africanisme or Marxism? » *Searchlight South Africa* 1.1 (Sept 1988): 42–63. Consulté le 11 décembre 2013.
- Wamba-dia-Wamba, Ernest « Pan Africanism, Democracy, Social Movements and Mass Struggles ». *African Journal of Political Science New Series* 1.1 (June 1996): 9–20. Consulté le 11 décembre 2013.
- Winthrop, Elizabeth. « A City Upon a Hill ». *A New Literary History of America*. Eds. Greil Marcus and Werner Sollors (Cambridge: Harvard UP, 2009): 26-30. Print.

## II.12. Resources en ligne et sites Internet

- Académie française*, 9<sup>ième</sup> édition. < <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mythe> >. Consulté le 11 juillet 2014.
- Adichie, Chimamanda. « The danger of a single story ». *TED Talks*. <<http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Consulté le 25 mai 2015.
- Allén, Sture. « Toni Morrison – Biographical ». *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 26 May 2015. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1993/morrison-bio.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-bio.html). Consulté le 25 mai 2015.
- « Ambrose Burnside ». *Bio*. A&E Television Networks, 2015. <<http://www.biography.com/people/ambrose-burnside-9232219>>. Consulté le 18 mars 2015.
- Baszander, C. Trad. Duana Fullwiney. « Race, biologie et maladie : la difficile organisation des patients atteints de drépanocytose au Etats-Unis ». *Sciences Sociales et Santé* 16.3 (1998) : 129-158. Consulté le 30 mai 2015.

- Bellis, Mary. « History of the Elevator: Elisha Otis ». < <http://inventors.about.com/od/estartinventions/a/Elevator.htm> >. Consulté le 25 mai 2015.
- British Broadcast Channel.  
< [http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/darwin\\_charles.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/darwin_charles.shtml) >. Consulté le 1 janvier 2015.
- « Casey Jones: Folk Hero » *bibliography.com*.  
< <http://www.biography.com/people/casey-jones-9357038#death> >. Consulté le 3 juin 2015.
- Fullwiley, Duana. « Race and Genetics: Attempts to Define the Relationship ». *BioSocieties* 2.2 (2007): 221-237. Consulté le 30 mai 2015.
- Goodnough, Abby. « Harvard Professor Jailed; Officer Is Accused of Bias ». *NYT* (July 20, 2009). < <http://www.nytimes.com/2009/07/21/us/21gates.html> >. Consulté le 14 septembre 2015.
- Hurtado, Albert L. « Empire, Frontiers, Filibusters, and Pioneers: The Transnational World of John Sutter ». *Pacific Historical Review* 77.1 (February 2008): 19-47. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2015.
- Huffington Post*. « Christiane Taubira Comparée à un singe : la ministre dénonce ‘la pensée mortifère et meurtrière du FN’ ». *Le HuffPost*. Web. October 20, 2013. <[http://www.huffingtonpost.fr/2013/10/20/christiane-taubira-comparee-singe-denonce-pensee-mortifere-meurtriere-fn\\_n\\_4130873.html](http://www.huffingtonpost.fr/2013/10/20/christiane-taubira-comparee-singe-denonce-pensee-mortifere-meurtriere-fn_n_4130873.html)>. Consulté le 4 mars 2015.
- COHS. « History of the C&O Railway ». *Chesapeake and Ohio Historical Society*. cohs.org. < <http://www.cohs.org/history/> >. Consulté le 16 avril 2014.
- Cosnay, Fabienne. « Le mot ‘race’ supprimé des lois ». *Europe 1*. Web. May 17, 2013. <<http://www.europe1.fr/Politique/Le-mot-race-supprime-des-lois-1519939/>>. Consulté le 20 juin 2014.
- Cross, Tony. « Far-right paper causes storm with racist insult to French justice minister Taubira » (November 13, 2013). <<http://www.english.rfi.fr/france/20131113-far->

- [right-paper-causes-storm-racist-insult-french-justice-minister-taubira](#)>. Consulté le 25 mai 2015.
- Dictionnaire Larousse*. « guerre froide ». <[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre\\_froide/122564](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_froide/122564)>. Consulté le 12 mars 2015.
- Frenz, Horst. « Ernest Hemingway – Biographical ». *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 25 May 2015. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-bio.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-bio.html)>. Consulté le 25 mai 2015.
- Garric, Audrey. « Faut-il réduire la population mondiale pour sauver la planète ? », *ecologie.blog.lemonde.fr*. Consulté le 5 juillet 2015. <<http://ecologie.blog.lemonde.fr/2010/01/18/faut-il-reduire-la-population-mondiale-pour-sauver-la-planete/>>.
- « Gladys Knight and the Pips ». *Allmusic.com*. <<http://www.allmusic.com/artist/gladys-knight-the-pips-mn0000667169/biography>>. Consulté le 03 mai 2015.
- Harlan, Louis R. Ed. *The Booker T. Washington Papers*. Vol 3. Urbana: University of Illinois Press, 1974. <<http://historymatters.gmu.edu/d/39/>>. Consulté le 12 mars 2015.
- Harper, Oliver. « The Road Warrior ». *Patreon.com/oliverharper*. <[www.olivers-retrospectives.com](http://www.olivers-retrospectives.com)>. Consulté le 20 avril 2015.
- « Jim Crow Museum ». <<http://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>>. Consulté le 26 mai 2015.
- Krajicek, David J. « Tag, You're Dead ». *New York Daily News* (Sept. 15, 2013). <<http://www.nydailynews.com/news/justice-story/tag-dead-article-1.1456286>>. Consulté le 23 mars 2015.
- Lyons, H.G. « John Winthrop (Junior), F.R.S: Governor of Connecticut 1660 to 1676 ». *Notes and Records of the Royal Society of London*, Vol.3 (Apr. 1940 – Sept. 1941): 110 115. Consulté le 12 février 2015.
- Meacham, John. « Keeping the Dream Alive ». *Time*. Web. July 2012. <[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2117662\\_2117682\\_2117680,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2117662_2117682_2117680,00.html)>. Consulté le 10 septembre 2012.

- Meertens, Roel W. and Thomas F. Pettigrew. « Is Subtle Prejudice Really Prejudice? ». *The Public Opinion Quarterly*, 61. 1 (Spring 1997): 54-71. Consulté le 4 mars 2015.
- Muhammad, Latifah. « Eight Cartoons Targeting President Obama ». July 6, 2012. <<http://hiphopwired.com/2012/07/06/8-racist-cartoons-targeting-president-obama-photos/>>. Consulté le 25 mai 2015.
- NAACP. « History: Interactive Timeline ». < [www.naacp.org](http://www.naacp.org) >. Consulté le 13 avril 2014.
- Nittle, Nadra Kareem. « Exemples of Subtle Racism and the Problem It Poses ». [Racerelations.about.com](http://Racerelations.about.com).  
< [http://racerelations.about.com/od/understandingrac1/a/subtleracismexamples\\_2.htm](http://racerelations.about.com/od/understandingrac1/a/subtleracismexamples_2.htm) >. Consulté le 4 mars 2015.
- Obama, Michele. Let's Move ». <<http://www.letsmove.gov/about> >. Consulté le 5 juillet 2015.
- PBS. « People and Events: Universal Negro Improvement Association ». < [http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/peoplevents/e\\_unia.html](http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/peoplevents/e_unia.html) >. Consulté le 08 mars 2015.
- Painter, Nell Irvin. « 'William Wells Brown,' by Ezra Greenspan ». *New York Times* (November 14, 2014). < [www.nytimes.com/2014/11/16/books/review/william-wells-brown-by-ezra-greenspan.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/11/16/books/review/william-wells-brown-by-ezra-greenspan.html?_r=0) >. Consulté le 4 avril 2015.
- Présidents américains. <<http://www.presidentsusa.net/novicepresident.html>>. Consulté le 25 mai 2015.
- Quinn, D.B. « The Younger John Winthrop by Robert C. Black ». *The English Historical Review*, Vol. 84, N 333 (Oct. 1969): 845-846. Consulté le 12 février 2015.
- Schlosser, S. E. « John Henry: The Steel Driver Man », *A West Virginia Legend*. [Americanfolklore.net](http://Americanfolklore.net), 6 novembre 2014.  
< [http://americanfolklore.net/folklore/2010/07/john\\_henry.html](http://americanfolklore.net/folklore/2010/07/john_henry.html) >. Consulté le 16 juillet 2014.
- Smith, Dinitia. « Arbitrary of Style and Grammar Goes Online ». *The New York Times* (September 28, 2006).



< [www.nytimes.com/2006/09/28/books/28chic.html?pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2006/09/28/books/28chic.html?pagewanted=print) >.

Consulté le 4 avril 2015.

Taylor, Quintard, Jr., « American Revolution Timeline », *United States History*.  
University of Washington

< [http://faculty.washington.edu/qtaylor/a\\_us\\_history/am\\_rev\\_timeline.htm](http://faculty.washington.edu/qtaylor/a_us_history/am_rev_timeline.htm) >. Consulté  
le 16 juillet 2014.

« The Cosby Show ». <<http://www.centricv.com/shows/the-cosby-show.html>>. Consulté  
le 26 mai 2015.

« The New Black Aesthetic with Novelist Trey Ellis ». October 11, 2010.  
<[http://www.wordsmithlesson.com/2010/10/new-black-aesthetic-conversation-  
with.html](http://www.wordsmithlesson.com/2010/10/new-black-aesthetic-conversation-with.html)>. Consulté le 25 mai 2015.

Thibaudat, Jean-Pierre. « A Aubervilliers l'utopie prend l'ascenseur du théâtre ». *September 25, 2010*. <[http://blogs.rue89.com/balagan/2010/09/25/a-aubervilliers-  
lutopie-sociale-prend-lascenseur-du-theatre-168184](http://blogs.rue89.com/balagan/2010/09/25/a-aubervilliers-lutopie-sociale-prend-lascenseur-du-theatre-168184)>. Consulté le 25 mai 2015.

Université Laval. « L'Origine des langues ». *Cefan, ulaval.com*.

< <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/monde/origine-langues.htm> >. Consulté le 1<sup>er</sup> janvier  
2015.

« Whitehouse.org. ». <<http://www.whitehouse.gov/about/presidents/millardfillmore>>.  
Consulté le 25 mai 2015.

Zamudio, Margaret M. and Francisco Rios. « From Traditional to Liberal Racism in the  
Everyday ». *Sociological Perspectives* 49.4 (Winter 2006): 483-501. Consulté le 4  
mars 2015.

### **II.13. Films/documentaires :**

*Baby, I'm Back*. Dick Harwood, Nick Havinga, and Mark Warren. Charles Fries  
Production. 1974–1979. Youtube.com. Consulté 23 mai 2015.

*Beat This!: A History of Hip-Hop*. Dick Fontaine. BBC. 1984.

< <https://www.youtube.com/watch?v=tw0uzQM6T5A> >. Consulté le 13 juillet 2015.

*Death: Colonial Style*. Thomas Giefer. Tobefree.wordpress.com. 2001.  
<<https://tobefree.wordpress.com/2010/05/24/video-death-colonial-style-the-cia->

eisenhower-the-belgians-and-the-assassination-of-the-democratically-elected-leader-of-congo-patrice-lumumba-1960/ >. Consulté le 10 juin 2015.

*Django Unchained*. Dir. Quentin Tarantino. Weinstein Company. 2012. Film vu au cinéma.

*Lumières noires*. Bob Swaim. 2006. <<https://www.youtube.com/watch?v=k-hmL1PM62s>>. Consulté le 10 juin 2015.

*The Blind Side*. Dir. John Lee Hancock. Warner Bros. Pictures. 2009.

*The Butler*. Dir. Lee Daniels. The Weinstein Company. 2013.

*The Cosby Show*. Perf. Bill Cosby. NBC. 1985. Youtube.com. Consulté le 18 mai 2015.

*The Great Debaters*. Dir. Denzel Washington. The Weinstein Company. 2007. Youtube.com. Consulté le 12 juin 2014.

*The Green Mile*. Franck Darabont. Warner Bros. Pictures. 1999.

*The Road Warrior*. Dir. George Miller. 1981. Youtube.com. Consulté le 10 juin 2015.

*The Wolf of Wall Street*. Dir. Martin Scorsese. Paramount Pictures. 2013.

*12 Years a Slave*. Dir. Steve McQueen. Mars Distribution. 2013. Film vu au cinéma.

## Résumé de la thèse

Cette thèse est une monographie de l'œuvre romanesque de Colson Whitehead (1969– ) replacée dans la perspective de la tradition littéraire noire américaine. Elle pose une question d'ordre esthétique et politique : Whitehead est-il un écrivain postracial ? Dans *The Intuitionist* (1999), la rivalité entre les personnages noirs et le jeu de masques mettent à mal une politique identitaire qui repose sur la race. La déconstruction du discours mythique qui célèbre le sacrifice d'un travailleur acharné désacralise le héros noir de *John Henry Days* (2001). *Apex Hides the Hurt* (2006) offre une réflexion sur le langage, son rapport au pouvoir et à l'appartenance raciale. La deuxième partie explore le paradoxe de l'identité « postblack » face aux stéréotypes raciaux dans *Sag Harbor* (2009). Enfin, la dernière partie signale un effort de redéfinition de l'humain dans *Zone One* (2011) où l'invasion des zombies permet de transcender la construction binaire Noir/Blanc dans un monde post-apocalyptique. L'analyse s'appuie sur la critique postmoderne car la notion de « race » et le racisme y sont abordés à travers l'ironie d'un texte qui met en scène et joue avec l'idée d'une société américaine postraciale.

**Mots-clés :** Whitehead, postmodernisme, postracial, identité, race, postblack, africain américain, afrofuturisme, esthétique, noir, masque, post-humain, racisme.

## Colson Whitehead: Towards a Postracial Aesthetic?

This dissertation is a monograph on Colson Whitehead's fiction and nonfiction from the perspective African American literary tradition. It raises an aesthetic and political question: is Whitehead a postracial writer? In *The Intuitionist* (1999), the rivalry between black characters and the game of camouflage undermine racial identity politics. The deconstruction of the myth celebrating the sacrifice of a relentless worker desacralizes the black hero of *John Henry Days* (2001). *Apex Hides the Hurt* (2006) offers a reflection on language, its relationship to power and racial belonging. The second part explores the paradox of a "postblack" identity with regards to racial stereotypes in *Sag Harbor* (2009). Finally, the last part signals an effort to redefine the human in *Zone One* (2011) where an invasion of zombies enables the transcendence of the Black/White binary construct in a post-apocalyptic world. The analysis relies on postmodern criticism since the notion of "race" and racism are addressed through the irony of a text that dramatizes and plays with the idea of a postracial American society.

**Keywords:** Whitehead, postmodernism, postracial, identity, race, postblack, African American, afrofuturism, aesthetics, black, mask, posthuman, racism.

**Equipe de recherche EMMA (Études Montpelliéraines du Monde Anglophone) – ED 58 – UFR 2 – Langues et Cultures étrangères et régionales – Université Paul Valéry – Route de Mende – 34199 Montpellier Cedex 5.**