



HAL
open science

**Penser la communauté dans la postmodernité:
polyphonies romanesques (Patrick Chamoiseau, Joao
Ubaldo Ribeiro, Toni Morrison, Thomas Pynchon,
Roberto Bolano)**

Camille Thermes

► **To cite this version:**

Camille Thermes. Penser la communauté dans la postmodernité: polyphonies romanesques (Patrick Chamoiseau, Joao Ubaldo Ribeiro, Toni Morrison, Thomas Pynchon, Roberto Bolano). Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2023. Français. NNT: 2023GRALL027 . tel-04558537

HAL Id: tel-04558537

<https://theses.hal.science/tel-04558537>

Submitted on 25 Apr 2024

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littérature générale et comparée

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

Penser la communauté dans la postmodernité: polyphonies romanesques (Patrick Chamoiseau, Joao Ubaldo Ribeiro, Toni Morrison, Thomas Pynchon, Roberto Bolano)

Thinking Community in Postmodernity: Polyphonic novels (Patrick Chamoiseau, Joao Ubaldo Ribeiro, Toni Morrison, Thomas Pynchon, Roberto Bolano)

Présentée par :

Camille THERMES

Direction de thèse :

Delphine RUMEAU

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Rapporteurs :

Tiphaine SAMOYAUULT

DIRECTRICE D'ETUDES, EHESS Paris

Henri GARRIC

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Bourgogne

Thèse soutenue publiquement le **1 décembre 2023**, devant le jury composé de :

Delphine RUMEAU

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Tiphaine SAMOYAUULT

DIRECTRICE D'ETUDES, EHESS Paris

Rapporteuse

Henri GARRIC

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Bourgogne

Rapporteur

Yolaine PARISOT

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Paris Est Créteil

Examinatrice

Emmanuel BOUJU

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Président

Raul CAPLAN

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble-Alpes

Examineur



Penser la communauté dans la postmodernité
Polyphonies romanesques des Amériques
(Roberto Bolaño, Patrick Chamoiseau, Toni Morrison,
João Ubaldo Ribeiro, Thomas Pynchon)

Camille Thermes

sous la direction de Delphine Rumeau

Université Grenoble-Alpes

UMR 5316 Litt&Arts 5

ED Langues, Littératures et Sciences-Humaines

Résumé français

Titre : Penser la communauté dans la postmodernité : polyphonies romanesques (Roberto Bolaño, Patrick Chamoiseau, Toni Morrison, João Ubaldo Ribeiro, Thomas Pynchon)

Mots clefs : Roman, communauté, postmodernité, polyphonie, épique, picaresque, Amériques

À une époque où l'importance de l'autonomie individuelle et la méfiance envers les « métarécits » (Lyotard) rendraient caduque une pensée politique du commun, cette thèse veut montrer que la littérature est toujours en mesure de penser la communauté, son organisation et ses perspectives. Le roman en particulier parvient à se saisir des changements qui affectent nos rapports au temps pour renouveler sa propre forme et nos visions du commun. La dimension américaine du corpus (États-Unis, Chili, Brésil, Martinique), nous donne la possibilité d'examiner de manière efficace différentes actualisations du concept de communauté.

Ce travail part du constat que la notion de communauté est repensée depuis les années 1960 (Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Alfonso Lingis...) selon une optique qui non seulement prend en compte les singularités, mais en plus réfute l'idée d'une origine utopique perdue, véhiculée par les grands récits fondateurs. De ce fait, la communauté à la fin du XX^e siècle ne serait plus un objet obsolète, impensable ou dangereux, mais une réalité à redéfinir. Les œuvres du corpus sont « en crise » à deux niveaux : parce qu'elles constatent des crises sociales contemporaines, et parce que la vision qu'elles ont de leur propre matériau – le langage – est marquée par le doute. Autrement dit, il y a une crise à penser mais les outils pour la penser sont observés avec suspicion. Toutefois, le soupçon est une dynamique et non une limite dans ces œuvres ; le contexte postmoderne s'avère être, dans notre corpus, l'occasion d'une intensification des liens entre esthétique et politique.

Les romans réinvestissent les genres épique et picaresque, dans les cadres postmoderne et romanesque *a priori* non favorables à de telles manipulations. Dans les deux cas, le souvenir du genre originel est un point de référence à prendre en compte mais à dépasser. Cette double réactualisation générique permet aux œuvres d'exprimer une vision renouvelée de la communauté. D'un côté, l'épique confronte et construit de nouveaux modes de représentations politiques (par la polyphonie, la représentation de conflits passés, ou encore l'intertextualité). De l'autre, le picaresque maintient une dimension esthétique subversive et affirme l'irréductibilité des singularités (par l'importance des personnages marginaux entre autres). Il est rejoint sur ce point par l'importance de figures de *tricksters*. Cette tension incessante, associée à une épistémologie « faible », à une ré-articulation des liens entre temps et récit, ainsi qu'à une capacité du texte à faire penser politiquement par l'« effort » (P. Vinclair) du récit romanesque, garantit une pensée littéraire du commun qui, à défaut d'être consolatrice, est crédible et efficace dans le contexte intellectuel de la fin du XX^e siècle.

Abstract

Title : Thinking Community in Postmodernity: Polyphonic Novels ((Roberto Bolaño, Patrick Chamoiseau, Toni Morrison, João Ubaldo Ribeiro, Thomas Pynchon)

Keywords : Novel, community, postmodernity, polyphony, epic, picaresque, Americas

When the importance of individual autonomy and the distrust towards “meta-narratives” (Lyotard) would turn obsolete a political thought of the common, this thesis aims to show that literature is still capable to contemplate the community, its organization and its perspectives. The novel, in particular, is able to seize on the changes affecting our relationship to time, to renew its own form and our visions of the common. The fact that the five studied texts come from the American continent (United States, Chile, Brazil, Martinique), provides us the opportunity to investigate different concrete forms of community.

This work starts from the observation that the notion of community has been rethought since the 1960s (Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Alfonso Lingis...) from a perspective that not only takes into account singularities, but also refutes the idea of a lost utopian origin, conveyed by the great founding narratives. As a result, community at the end of the twentieth century is no longer an obsolete, unthinkable or dangerous object, but a reality to be redefined. The works studied here are “in crisis” on two levels: because they observe contemporary social crises, and because the way they perceive their own material - language - is marked by doubt. In other words, a crisis is to be thought, but the tools to think about it are observed with suspicion. However, suspicion is not a limit, but a dynamic in these texts; the postmodern context proves to lead, in these novels, to intensify the links between aesthetics and politics.

The novels reinvest the epic and picaresque genres, in the postmodern and novelistic settings *a priori* unfavorable to such manipulations. In both cases, the memory of the original genre is a point of reference to be taken into account, but to be transcended. This joint updating of the epic and the picaresque enables the novels to express a renewed vision of community. On the one hand, the epic confronts and constructs new modes of political representation (through polyphony, staging of past conflicts, or intertextuality). On the other hand, the picaresque maintains a subversive aesthetic dimension and affirms the irreducibility of singularities (through the importance of marginal characters, among others). On this point, it is also linked with the importance of trickster characters in the texts. This constant tension, associated to a “weak” epistemology, to new interactions between time and the narrative, and to specific practices of the literary text, guarantees a literary way to contemplate the common that, if not consoling, is credible and effective in the intellectual context of the late twentieth century.

Remerciements

C'est avec bonheur que je termine ce travail en exprimant ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont accompagnée pendant ces quatre années.

Avant tout, je remercie très chaleureusement ma directrice de thèse Delphine Rumeau pour ses conseils innombrables, pour ses mots justes, et surtout pour son engagement. Si elle m'a guidée scientifiquement avec discernement et rigueur, son écoute et son pragmatisme ont également su dissiper les nombreux doutes qui ont ponctué mon apprentissage du milieu académique.

Ma reconnaissance va également aux professeures et professeurs qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse : Emmanuel Bouju, Raul Caplan, Henri Garric, Yolaine Parisot, Tiphaine Samoyault. Ils me font l'honneur de lire cette thèse, qui a été nourrie par leurs travaux. Je me réjouis que les conclusions de ces quatre années s'enrichissent de nos discussions à venir.

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans le soutien de Florence Goyet. Pour sa générosité dans la transmission, ses travaux inspirants, ainsi que pour la confiance qu'elle m'a accordée immédiatement alors que mon projet doctoral n'en était qu'à ses balbutiements, je lui suis infiniment reconnaissante. C'est elle qui m'a donné l'opportunité de participer à la belle aventure du *Recueil Ouvert Épopée*, et elle encore qui m'a permis de rencontrer la professeure Christina Ramalho.

Je ne remercierai jamais assez Christina de m'avoir accueillie à l'Université Fédérale de Sergipe, et de m'avoir introduite auprès de ses collègues, de ses amis et de sa famille. Mes remerciements vont également au professeur Valter Cesar Pinheiro de l'UFS, pour nos collaborations et son amitié. Ces rencontres scientifiques, littéraires et amicales ont contribué à faire de mon doctorat beaucoup plus qu'une étape académique. Christina, Ítalo, Isadora, Gabriela, Valter, Izabel : vous m'avez donné bien plus que ce que j'étais venu chercher dans votre incroyable Nordeste et j'ai aujourd'hui l'heureuse certitude que nos chemins resteront liés.

J'adresse également mes remerciements à Rémi Astruc, Florence Olivier, Charline Pluvinet, Inès Cazalas, Anne Battesti, Rita Olivieri Godet, pour leurs relectures et leurs conseils. Le contrat doctoral dont j'ai bénéficié m'a permis de me consacrer pleinement pendant trois ans au travail de recherche. Pour cela, je remercie le laboratoire Litt&Arts, ainsi que l'école doctorale L1sh qui a notamment soutenu ma mobilité au Brésil. Je n'oublierai pas la désordonnée, la joyeuse « doctosalle » et toutes les rencontres qu'elle a initiées. Merci à Célia, Gabrielle, Adrien, Kévin avec qui j'ai partagé l'organisation des journées doctorales, à Léa, pour notre duo énergique et

solidaire de représentantes. Mes premiers pas dans l'enseignement supérieur ont bénéficié de l'accueil chaleureux de l'équipe des enseignants de Valence. C'est à l'UGA que j'ai compris à quel point j'aimais enseigner, et je pense en finissant cette thèse à tou.te.s les étudiant.e.s de Valence, Grenoble, Paris et Rouen, qui m'ont déjà appris plus que je ne saurai le dire.

Mes remerciements vont également à mes collègues du département de Lettres de Rouen et tout particulièrement à Stéphane Pouyaud, Yohann Deguin et à l'équipe des comparatistes, qui m'ont accueillie avec confiance et bienveillance pour deux contrats d'ATER. Je leur suis très sincèrement reconnaissante de m'avoir guidée si patiemment et de m'avoir donné la possibilité de terminer ma thèse dans les meilleures conditions possibles.

Je n'exagère pas quand je dis que ce projet n'aurait pas pu aboutir sans le soutien de mes proches, auprès de qui j'ai puisé l'énergie lorsqu'elle venait à manquer dans cet exercice solitaire. Je ne saurai nommer ici toutes celles et ceux qui ont trop entendu parler de communauté, de Toni Morrison et de polyphonie, tous les amis qui je l'espère savent déjà tout ce que je leur dois. J'adresse pourtant des remerciements particuliers à Simon, Asia, Célia, Zoé, Clément, Louis, Amélie, Jehanne, qui se sont prêtés à l'exercice fastidieux de la relecture. Vos retours attentifs, perspicaces et rafraîchissants ont été décisifs dans les derniers moments si délicats de la fin de rédaction. Merci à Célia, Léa et Julia pour nos papillonnements et nos rires, à Louis A. pour nos longues discussions grenobloises et parisiennes, pour ses innombrables conseils, pour son soutien. Ma thèse s'achève, mais j'espère parler longtemps encore de communauté, de Bolaño et du reste avec Louis M. et Reed.

Nombre de celles et ceux que je tiens à remercier étaient à mes côtés bien avant le doctorat. Amélie, merci de croire en moi comme tu le fais. Après avoir su défier tous nos déboires communs, ta force et ta joie sont devenues pour moi une ressource et un modèle. Bertille, mon plaisir à analyser des textes doit beaucoup à nos commentaires de chansons improvisés. Asia, merci pour ton enthousiasme, ta douceur, ton rire sur les sentiers et sur les murs d'escalade. Clément, notre compagnonnage m'a tant aidée à affronter les longues journées à la bibliothèque, que ces quelques mots sont peu de choses pour exprimer toute ma gratitude. Zoé, quatre ans ne font pas beaucoup dans notre longue amitié. Mais c'est à tes côtés que j'ai mené ce bout de chemin aussi. Merci d'avoir été là, encore.

Avec amour, j'en viens à remercier ma famille. Votre intérêt pour mon travail, votre affection, votre confiance immense, m'ont transmis cet élan précieux qui ne me quittera jamais. Ma reconnaissance va à ma mère, qui m'a transmis le goût des langues qui chantent, et qui se mêlent si bien lorsqu'elles se rencontrent ; à mon père, qui m'a donné celui des histoires que l'on partage.

Mon frère, ma sœur, vos yeux brillants et vos convictions ne cesseront jamais de m'émouvoir, de me pousser à l'exigence et à l'ouverture. Simon, merci pour ta présence sans failles à mes côtés qui a su, parmi tant d'autres choses, me rappeler quand il le fallait que la thèse n'était pas mon unique horizon. Nos aventures maritimes et montagnardes m'ont apporté le recul dont j'avais besoin pour reprendre le travail avec entrain et joie. Enfin, avec une profonde affection, je remercie mes grand-mères qui m'ont prouvé, sans le savoir et lorsque j'en avais le plus besoin, que la littérature n'est pas qu'une affaire d'initiés et qu'il suffit parfois d'un texte pour accompagner nos existences. Je pense aussi avec émotion aux yeux de mon grand-père, qui se posaient sur moi avec tant de fierté. Ils me manquent, mais ils me portent encore.

Notes préalables

Sur la présentation des références du corpus

Afin d'alléger la lecture, les références renvoyant aux œuvres du corpus sont abrégées comme suit :

- *VPB* : *Viva o povo brasileiro* (version originale)
- *vpb* : *Vive le peuple brésilien* (traduction)
- *SOS* : *Song of Solomon* (version originale)
- *cs* : *Le Chant de Salomon* (traduction)
- *LDS* : *Los detectives salvajes* (version originale)
- *lds* : *Les Détectives sauvages* (traduction)
- *M&D* : *Mason&Dixon* (version originale)
- *m&d* : *Mason&Dixon* (traduction)
- *Tex* : *Texaco*

Sur les traductions

Les textes littéraires sont cités en langue originale, puis en traduction.

Pour alléger le manuscrit, nous n'avons pas donné la version originale des citations critiques. Les traductions des textes non-littéraires sont de nous, excepté lorsque nous indiquons une référence.

Sur l'usage du terme « autochtone »

En fonction des langues et des pays, les usages diffèrent pour désigner les peuples qui étaient présents sur le continent américain avant les colonisations. Nous traduisons systématiquement les termes « *indigeno* », « *indio* » et « *Native* » par « autochtone ». Selon l'usage francophone préconisé par le gouvernement québécois, le terme prend une majuscule lorsqu'il s'agit d'un nom.

Sommaire

Résumé français.....	4
Abstract.....	5
Remerciements.....	7
Notes préalables.....	10
Sommaire.....	11

Introduction

Première partie. Des récits historiques collectifs dans la postmodernité.....	67
Chapitre 1. Des romans du « post- » : fin de l’histoire, fin du récit ?.....	81
Chapitre 2. Nouvelles épistémologies romanesques.....	121
Conclusion.....	167

Deuxième partie. De la confrontation des langues à la circulation des énoncés.....	171
Chapitre 3. Dynamiques plurilingues et identités collectives.....	179
Chapitre 4. Des langues représentées à la langue élaborée : le roman comme lieu de médiation....	207
Conclusion.....	231

Troisième partie. Rejouer la communauté. Des romans épiques ?.....	235
Chapitre 5. Repenser la communauté : approches théoriques.....	243
Chapitre 6. La communauté et le temps : des épopées dans la postmodernité ?.....	279
Chapitre 7. Incarnations littéraires : des communautés de singularités.....	321
Conclusion.....	365

Quatrième partie. Renouveler le pacte de lecture romanesque.....	369
Chapitre 8. Reconfigurations esthétiques, reconfigurations politiques : usage des genres et communication romanesque.....	377
Chapitre 9. La fiction romanesque comme lieu de mémoire.....	423
Conclusion.....	467

Conclusion générale.....	471
---------------------------------	------------

Index des noms propres.....	485
Bibliographie.....	491
Annexes.....	521

INTRODUCTION

1. Penser la communauté à l'orée du XXI^e siècle

Encore et toujours, la communauté nous propose son énigme : impossible et nécessaire, nécessaire et impossible.

Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique*.
*Repenser les termes de la politique*¹

Nous devons comprendre ces phénomènes et ne pas en être épouvantés. [...] Jusqu'à une époque toute récente, on a vécu habités par l'idée qu'on allait achever l'histoire, que notre science avait acquis l'essentiel de ses principes et de ses résultats, que notre raison était enfin au point, que la société industrielle se mettait sur des rails, que les sous-développés allaient se développer, que les développés n'étaient pas sous-développés ; on a eu l'illusion euphorique de quasi-fin des temps. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de tomber dans l'apocalypse et le millénarisme, il s'agit de voir que nous sommes peut-être à la fin d'un certain temps et, espérons-le, au commencement de temps nouveaux.

Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*²

1.1. Un objet sémantique complexe

Parallèlement aux discours affirmant le triomphe de l'individualisme dans des sociétés caractérisées par une économie libérale globalisée, les dernières décennies ont vu se développer une attention accrue à la notion de « communauté ». Pourquoi ce mot, et pas un autre ? N'est-il pas possible de parler de société, de collectivité, de vie en commun, de groupe, ou même de minorité, de peuple ou de nation, au lieu d'opter pour ce terme qui semble résister à une définition ferme et précise ? Il s'avère que la notion, avec toutes les difficultés qu'elle soulève, permet de mener une réflexion complexe et large qui prend en compte des phénomènes apparemment divers. Ces derniers embrassent des réalités collectives culturelles, politiques, nationales, ou encore affectives. Tantôt concret, réaliste et descriptif, tantôt abstrait, menaçant ou utopique, le mot « communauté » parcourt les sciences humaines et sociales, et les tensions qu'il suscite révèlent des enjeux contemporains d'ampleur. Si, comme le prétend Benedict Anderson, « il n'est de communauté qu'imaginée », et que « les communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées³ », alors la communauté semble être avant tout une affaire de

1 Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique*. *Repenser les termes de la politique*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 49.

2 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Seuil, 2005, p. 158.

3 Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (1983), traduit de l'anglais (Irlande) par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, p. 20.

projections et de représentations. L'art, et en particulier l'art du récit, serait donc tout indiqué à qui cherche à saisir les évolutions des enjeux propres à cette notion.

Avant d'explorer ses fortunes récentes dans des champs aussi divers que la sociologie, la politique, la philosophie, la linguistique et la littérature, il nous faut examiner les significations que recouvre ce mot dans les quatre langues de notre corpus. Cette étape, qui permet de « comparer les concepts érigés en axes de comparaison dans leurs langues d'emploi avant de les utiliser », devrait nous donner la possibilité d'« éviter l'importation de préconstruits et de dogmes universalistes qui ne sont souvent plus interrogés dans le cadre d'une même langue et culture scientifique⁴ ». Une des difficultés relatives à l'usage du terme « communauté » est en effet que celui-ci peut se charger de connotations diverses en fonction des contextes linguistiques, mais aussi culturels et discursifs. En français, lorsqu'il est appliqué à des êtres humains, il désigne un « ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel⁵ ». Mais cette définition, assez large, n'arrive qu'après une première entrée relative aux « biens matériels et aux notions abstraites⁶ », qui occupent également la première place dans le dictionnaire Houaiss de langue portugaise⁷. Par ailleurs, elle se décline généralement en sous-définitions ; en fonction de l'adjectif ajouté, on entendra différemment la notion de communauté selon qu'elle est « religieuse », « linguistique », ou encore « nationale » – et la liste des adjectifs peut s'allonger considérablement. Nous ne reviendrons pas ici sur toutes les définitions possibles du terme, qui jouent sur des plans à la fois abstraits et concrets⁸. Cependant, il apparaît essentiel de souligner certaines particularités linguistiques au seuil de ce travail, en particulier en ce qui concerne quelques dérivations du nom.

Tout d'abord, contrairement à la tendance française, la première acception dans l'*Oxford English Dictionary* se réfère à des personnes ayant une culture ou une identité commune, et donne très peu de place à la question des « biens ». Le terme désigne ensuite, par extension, le lieu où ces

4 Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », in Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique, tome 3. Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-58, p. 36.

5 *Trésor de la langue française* [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/communaut%C3%A9>, dernière consultation le 27 juin 2023.

6 « [Concerne des biens matériels, des notions abstr.]. État, caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes. », *Ibid.*

7 Antônio Houaiss, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. 782.

8 Ce travail a été fait de manière très claire et détaillée par Julie Brugier dans l'introduction de sa thèse. Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, soutenue à l'Université Paris Nanterre en 2019.

personnes vivent⁹. Cette inversion de la hiérarchie dans la présentation des définitions témoigne, nous semble-t-il, d'une vision informée par des situations multiculturelles, au sein desquelles la communauté désigne avant tout un groupe formé, par différentes personnes partageant une identité, une culture, ou encore « des particularités collectives dotées d'un ethos, d'une pratique, d'un langage, et d'une gestuelle¹⁰ ». Au Brésil, le mot portugais « *comunidade* » recouvre d'ailleurs aujourd'hui un sens supplémentaire, puisqu'il en est venu à désigner les *favelas*, particulièrement à Rio de Janeiro. Il recouvre ainsi des réalités économiques, culturelles, et potentiellement politiques¹¹.

Si, en français, des dérivés comme « communautaire » et « communautarisme » sont la plupart du temps connotés péjorativement, il est essentiel de remettre en perspective ce qui apparaît finalement comme une spécificité, surtout au regard de l'aire géographique qui nous occupe. Avant tout, le terme « communautarisme » n'apparaît pas dans le *Trésor de la Langue Française*. Dans des dictionnaires usuels comme le Larousse, la première définition fait apparaître la mention « souvent péjoratif », et il est vrai que ce nom est employé, dans les discours politiques et médiatiques, pour désigner des dynamiques séparatistes menaçant l'harmonie de la société. Le communautarisme correspondrait alors à une idéologie visant à privilégier l'élaboration de petites collectivités spécifiques, au détriment d'une communauté initialement englobante – souvent, la communauté nationale. Cependant, si le terme n'apparaît que tard dans la langue française, c'est précisément qu'il vient de l'anglais « *communitarianism* » qui, pour sa part, ne désigne aucunement une dérive. Né aux États-Unis, le terme est forgé par des opposants à la montée en puissance d'une société ultra-libérale, notamment défendue chez le philosophe John Rawls¹². Pour les détracteurs de Rawls, il s'agit de penser l'individu non pas comme une entité parfaitement autonome, mais plutôt comme un être situé, avant toute chose, au sein d'une multitude de « communautés » qui informent ses

9 Il s'agit en fait de l'entrée 2.B, mais les définitions précédentes sont toutes notées « obsolètes » ou « rares ». La définition est la suivante : « *A body of people who live in the same place, usually sharing a common cultural or ethnic identity. Hence: a place where a particular body of people lives* », *Oxford English Dictionary* [en ligne], disponible sur <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/37337>, dernière consultation le 27 juin 2023.

10 João Camillo Penna, « Prefácio: comunidades sem fim », in João Camillo Penna et Ângela Maria Dias (dir.), *Comunidades sem fim*, Rio de Janeiro, Circuito, 2014, p. 13.

11 Par exemple, chaque « école de samba », qui défile lors du Carnaval de Rio est la représentante d'une « communauté ». La communauté s'exprime alors à la fois esthétiquement et politiquement, puisqu'il est de plus en plus fréquent que les thématiques choisies par les écoles visent à mettre sur le devant de la scène des revendications en faveur des minorités – de race ou de genre, par exemple –, ou à formuler des critiques vis-à-vis de la société brésilienne et de ses gouvernements.

12 John Rawls, *A Theory of Justice* (1971). Parmi les penseurs du « *communitarianism* », on peut citer Alasdair MacIntyre et Charles Taylor, entre autres.

choix¹³. Le terme « *comunitarismo* » se présente de manière plutôt neutre dans la langue portugaise¹⁴ et, bien qu'il n'apparaisse pas dans les dictionnaires espagnols – qu'ils soient castillans ou qu'ils prennent en compte les divers emplois latino-américain –, il est possible de le trouver dans des travaux récents menés en Amérique du Sud¹⁵. Cet arrière-plan sémantique nous permet de prendre avec recul certaines des réserves émises à propos du terme « communauté » et de ses dérivés, qui n'ont pas les mêmes connotations axiologiques dans les usages américains et européens – et plus particulièrement français.

1.2. La communauté à la fin du XX^e siècle, une impasse ?

Notre point de départ est le suivant : l'une des raisons pour lesquelles il peut sembler aujourd'hui impossible de penser le collectif sur le modèle de la communauté, c'est que cette dernière a beaucoup à voir avec notre rapport au temps, qui se trouve être bouleversé dans nos sociétés contemporaines. Le constat d'une « crise » du temps, partagé par des penseurs aussi divers que l'historien allemand Reinhart Koselleck¹⁶ et l'historien français Pierre Nora¹⁷, le géographe économiste britannique David Harvey¹⁸, ou encore le philosophe allemand Hartmut Rosa¹⁹ et le sociologue britannico-polonais Zygmunt Bauman²⁰, a amené François Hartog à conceptualiser en 2003 le « présentisme ». Il définit ce terme comme le « régime d'historicité » correspondant à l'époque dans laquelle nous nous trouvons depuis les années 1980. Or selon l'historien, la notion de « régime d'historicité » peut s'entendre de deux façons ; « dans une acception restreinte », elle désigne la manière dont « une société traite son passé et en traite ». Mais « dans une acception large, [le] régime d'historicité servirait à désigner “la modalité de conscience de soi d'une communauté

13 Voir par exemple ce qu'en dit l'article de Daniel Bell dans la *Stanford Encyclopedia of philosophy* [en ligne], dont la rubrique « Communitarianism » a été rédigée en 2015 et révisée en 2021 <https://plato.stanford.edu/entries/communitarianism/index.html#ref-1>, dernière consultation le 27 juin 2023.

14 « *Comunitarismo* : pol. *Sistema ou pratica de governo que enfatiza e privilegia aquilo que é comunitário, coletivo ou feito com a participação da comunidade* », *Dicionário Houaiss*, op. cit., p. 782.

15 Par exemple, on trouve le terme connoté positivement dans le *Informe Regional 2015*. Rafael Andres Arias Albañil et Abraham Magendo Kolstrein, *Informe Regional*, 2015, « Educación ciudadana y formación docente en países de América latina », PNUD (ONU), 2015.

16 Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), traduit de l'allemand par Jochen Hoock, Paris, éditions de l'EHESS, « En temps & lieux », 2016.

17 Voir par exemple Pierre Nora, « Que peuvent les intellectuels ? », in *Le Débat*, n° 1, 1980, p. 3-19. Dans cet article, Pierre Nora diagnostique la fin d'une ère : celle dans laquelle on avait la « perspective d'un avenir », p. 8.

18 David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.

19 Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps* (2005), traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010.

20 Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007.

humaine²¹ ». On note que la première définition de Hartog se concentre sur la « société », tandis que la seconde mentionne la « communauté ». Dans le même temps, la première fait du passé un objet mis à distance, pensé et formulé par la société. La seconde définition, quant à elle, considère que notre relation au temps fait partie d'un processus réflexif collectif ; le « régime d'historicité » est alors ce par quoi la communauté se rapporte à elle-même, se pense et se cerne – à défaut, peut-être, de se *définir* véritablement. Cette permutation des termes distingue donc implicitement, en plus des deux niveaux de définition du « régime d'historicité », deux manières d'envisager la collectivité. Penser en termes de communauté, ce serait considérer la collectivité à travers la manière dont celle-ci *se* pense dans le temps²². Notre travail rejoint pleinement une telle définition ; il cherche à penser, conjointement, les mutations qui touchent aux représentations du temps et les modalités selon lesquelles il est – encore – possible de penser la communauté à la fin du XX^e siècle, par le biais du roman polyphonique. Notre hypothèse est que les changements qui, depuis les années 1980, affectent conjointement notre rapport à la communauté et notre rapport au temps, ne sonnent la fin ni de l'histoire – comme l'annonçait Francis Fukuyama dans *La Fin de l'histoire et le dernier homme* en 1992 –, ni de la communauté.

1.2.1. Un passé révolu

À partir de la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la communauté est de plus en plus présentée comme une réalité passée, qui ne saurait survivre dans les sociétés modernes industrialisées, urbanisées, et capitalistes. Cette vision nostalgique de la communauté est notamment portée par le sociologue Ferdinand Tönnies²³, puis abondamment reprise par la critique postérieure²⁴. Elle entre en opposition avec la manière dont la communauté est envisagée dans cette thèse, mais nous servira de contrepoint essentiel pour dégager les évolutions de la notion. Avant d'examiner la manière dont Tönnies définit la communauté, il faut noter que cet ouvrage présente en premier lieu « une interrogation inquiète sur le devenir de la société moderne, sur l'érosion progressive du lien social malmené par l'individualisme forcené d'une époque où règne une

21 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 19.

22 Contrairement à ce que la citation laisse penser, le « régime d'historicité » de Hartog se réfère à un rapport au temps en général, et pas seulement au passé.

23 Tönnies, *Communauté et Société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, (1887), traduit de l'allemand (Allemagne) par Niall Bond et Sylvie Mesure, Paris, Presses Universitaires de France, « Le lien social », 2010.

24 En 1976, l'entrée « *community* » dans *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* de Raymond Williams semble largement inspirée de la vision de Tönnies. Voir Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Presses universitaires d'Oxford, 1976.

concurrence généralisée²⁵ ». En effet, la réflexion de Tönnies fait le constat d'un phénomène d'ampleur amorcé dès la fin du XVIII^e siècle en Europe : la disparition progressive d'un monde paysan rural, concomitante à des dynamiques d'industrialisation et d'urbanisation. Le livre du sociologue accompagne donc le sentiment d'une perte de repères relativement partagée à l'époque, s'expliquant par des phénomènes économiques et sociaux importants. À cet égard, nous soulignons que la question de la communauté, et plus encore de sa « perte », semble ressurgir à des époques durant lesquelles l'impression de vivre la « fin » du monde connu jusqu'alors se fait particulièrement prégnante.

Dans son ouvrage, Tönnies oppose la communauté (*Gemeinschaft*) à la société (*Gesellschaft*), selon un point de vue à la fois chronologique et ontologique. La communauté serait la collectivité telle qu'elle existait *avant* la société. Elle constituerait un regroupement humain primitif reposant sur des liens affectifs – « tout ce qui est confiant et intime²⁶ » –, des traditions transmises de générations en générations, et une structure organique dans laquelle chaque membre a un rôle spécifique à jouer. Il s'agit donc également de penser une communauté dont l'essence repose sur « un sentiment d'identité et de caractéristiques communes²⁷ », dans laquelle les liens se font naturellement. La communauté serait alors la réalité dans laquelle « on vit avec les siens depuis sa naissance, liée à eux dans le bien comme dans le mal²⁸ ». Au contraire, on entrerait en société « comme en terre étrangère²⁹ », par le biais de relations artificielles scellées par un contrat. Il faut ajouter que, chez Tönnies comme chez ses héritiers, la communauté est également caractérisée par le petit nombre de membres qu'elle rassemble, un certain attachement à une localité, mais aussi une certaine organisation du travail et de la répartition des richesses. Dans les années 1970, Raymond Williams formule d'ailleurs explicitement l'incompatibilité entre la notion de communauté et le capitalisme qui caractérise nos sociétés contemporaines. John Hillis Miller reformule les propos qu'il tient dans *The Country and the City* (1973) :

Une véritable communauté n'est pas seulement un groupe de personnes relativement restreint, vivant ensemble dans un même lieu, et partageant les mêmes principes immémoriaux de bienveillance et de réciprocité. Une véritable communauté doit aussi être une communauté sans classes. Les structures de classes, en particulier celles générées par le capitalisme, détruisent la communauté³⁰.

25 Sylvie Mesure et Niall Bond, dans la présentation de l'édition de 2010 de Ferdinand Tönnies, *Communauté et société*, *op. cit.*, p. xiv.

26 *Ibid.*, p. 143

27 John Hillis Miller, rapporte ici la manière dont Raymond Williams définit la communauté dans son *Keywords*, *op. cit.* John Hillis Miller, *Communities in Fiction*, New York, Presses universitaires de Fordham, « Commonalities », 2015, p. 1.

28 Tönnies, *Communauté et société*, *op. cit.*, p. 143.

29 *Ibid.*

30 John Hillis Miller, *Communities in Fiction*, *op. cit.*, p. 4.

Pour cet héritier de Tönnies, la communauté serait un mode de vivre ensemble qui garantirait à ses membres une égalité et une homogénéité, et qui préviendrait tout phénomène d'exclusion. En réalité, cette vision d'une communauté primitive perdue, dans laquelle l'authenticité des liens s'opposait à l'artificialité du « contrat social » nécessaire à la société moderne, ne naît pas avec Tönnies. Elle peut en particulier renvoyer aux diverses actualisations du Mythe de l'Âge d'or, que l'on peut par exemple percevoir dans la pensée hégélienne³¹. Une telle perception de la communauté déplore le fait que l'individualisme, qui serait consubstantiel à l'organisation en société, rend impossible la formation de communautés authentiques et enviables dans le monde moderne. Cependant, la théorie de Tönnies a paradoxalement – et contre l'auteur lui-même – contribué à renforcer la méfiance envers la communauté, puisque son ouvrage a nourri des discours politiques nationalistes, avant d'être utilisé par le national-socialisme allemand « qui en [a] radicalis[é] et absolutis[é] le sens ethnique³² ». Mais le nazisme n'est pas le seul à avoir discrédité la notion ; l'échec de l'expérience communiste soviétique a aussi joué un rôle majeur, comme le constatent notamment Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot dans les années 1980³³.

1.2.2. *Un échec annoncé*

Si la communauté, pour Tönnies, n'appartient plus qu'au passé, c'est donc surtout parce qu'elle est incompatible avec les transformations qui ont affecté nos modes de vie. D'ailleurs, les marques d'intérêt ponctuels qu'elle suscite au cours du XX^e siècle vont souvent de pair avec un refus du système capitaliste. À ce titre Georges Bataille est celui qui, selon Jean-Luc Nancy, « a [...] été le plus loin dans l'expérience cruciale du destin moderne de la communauté³⁴ », en formant le groupe d'action « Contre-attaque » avec André Breton (1935-36), ou encore la société secrète « Acéphale » (1936-37) et le « Collège de sociologie » (1937-39)³⁵. Toutefois, en-dehors du cadre français, il faut aussi prendre en compte des phénomènes plus tardifs, en particulier aux États-Unis où la contre-culture s'est largement matérialisée, dans les années 1960-70, par un essaimage

31 Pour Hegel, cette évolution chronologique de la vie en collectivité se lit dans l'évolution des formes littéraires ; aux épopées qui constituent les « chants » antiques des origines de la communauté primitive, se substituent des formes comme le roman qui dit la société moderne bourgeoise.

32 Les traducteurs ajoutent que Lukács, par exemple, « voit en Tönnies un auteur ayant participé de façon active à la destruction de la raison ». Niall Bond et Sylvie Mesure, *in* Tönnies, *Communauté et société*, *op. cit.*, p. xxi.

33 Les applications du communisme auraient en effet en grande partie joué en faveur du désaveu de la communauté selon Jean-Luc Nancy. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2011, p. 9-106.

34 *Ibid.*, p. 44.

35 Céline Guillot a décrit ces expériences de manière précise dans son ouvrage publié en 2013 : *Inventer un peuple qui manque. Que peut la littérature pour la communauté ? Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

d'entreprises communautaires utopistes. En réaction à l'*American way of life*, associé encore une fois au capitalisme et à l'accélération des évolutions technologiques, « les années 1960 voient resurgir un courant communautaire d'une force sans précédent. Une dissidence nouvelle aborde des terrains vierges où elle explose de vitalité débordante³⁶ ». Si ces expériences de la deuxième moitié du XX^e siècle auront des répercussions « puissant[es] en matière d'éducation, de relations sexuelles et, plus généralement, de rapports interpersonnels [...] et contribuera aussi à combattre la guerre du Vietnam³⁷ », on constate également que les années 1980 ont vu se tarir considérablement ces entreprises communautaires. La libéralisation de la société moderne semble alors en effet jouer contre la possibilité de telles entreprises communautaires selon un processus qui, pour Laurence Kaufmann, « était préfigur[é] en Occident à la moitié du XVIII^e siècle et [s'est] parachevée au début du XIX^e siècle³⁸ ». Quant à Georges Bataille, l'écrivain fait le constat malheureux du triple échec de ses tentatives. Il conclut alors à l'impossibilité de la communauté, à moins que cette dernière ne soit « négative » ; la seule possibilité d'être en commun serait, précisément, l'absence de communauté. Pour lui, l'organisation en communauté échoue à opposer des liens interpersonnels authentiques à une société individualisante.

Si ces entreprises très locales, voire intimes, sont ainsi réputées impossibles, elles semblent échouer tout autant lorsqu'elles s'appliquent à des échelles plus grandes. À l'autre bout du spectre en effet, la « communauté nationale », définie par Benedict Anderson comme une communauté dont les membres ne se connaissent pas³⁹, est elle aussi questionnée. Pour Gérard Bouchard, la « communauté imaginée » peine en effet à garantir une cohésion, à cause « du fait que, dans plusieurs collectivités, la postmodernité a fait son nid ; en conséquence, les arts, la littérature et la religion ne se mettent plus volontiers au service de l'imaginaire national⁴⁰ ». Autrement dit, au niveau national également, les chances de « faire communauté » se voient réduites, du fait de la postmodernité qui impose une séparation entre les arts de la représentation et « l'imaginaire national ».

36 Ronald Creagh, « V. Les "sixties", années du défi », in *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Agone, 2009, p. 207-252, p. 207.

37 *Ibid.*

38 Laurence Kaufmann, « La quadrature du cercle. Commun, communauté et immunité », in *Revue du MAUSS*, vol. 61, n^o. 1, 2023, p. 65-87, p. 67.

39 « [La communauté nationale] est *imaginée (imagined)* parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaissent jamais la plupart de leurs concitoyens [...] bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion ». Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, op. cit., p. 19.

40 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000, p. 393.

1.2.3. Une menace pour le groupe

Par ailleurs, lorsque la communauté cherche à prendre des formes concrètes, elle est souvent accusée de trahir des idéaux, voire de menacer l'harmonie collective⁴¹. Plus que cela, les « communautarismes » semblent jouer en défaveur de la communauté idéalisée⁴². Notre analyse sémantique a rappelé cependant qu'une telle menace n'accompagne pas aussi souvent le terme de « communauté » dans les langues du corpus, en-dehors du français.

Mais cette méfiance envers les « communautarismes », qui s'articule généralement à une volonté d'homogénéisation du corps social, côtoie un autre péril. Suite aux travaux de Roberto Esposito, notamment exposés dans *Communauté, immunité, biopolitique : repenser les termes de la politique*⁴³, des recherches plus récentes s'intéressent en effet aux phénomènes amenant la communauté à s'autodétruire, alors même qu'elle cherche à se protéger. Parmi d'autres raisons, le souci d'homogénéisation du groupe se traduit dans ce cas par des processus d'« immunisation » qui finissent par détruire la communauté de l'intérieur, à la manière des maladies auto-immunes. La recherche menée sur les liens entretenus entre la communauté et l'immunité est certainement amenée à se développer. Elle fait déjà l'objet de travaux en cours, qui s'intéressent à ces interactions par le prisme littéraire⁴⁴. La communauté ne serait-elle alors qu'un outil de destruction, seulement capable de menacer une harmonie d'ensemble, ou de se menacer elle-même ?

41 Rémi Astruc différenciant la Communauté (avec un « c » majuscule), et la communauté (avec un « c » minuscule), affirme que l'aspiration à la Communauté est « toujours déçue dans ses applications ou incarnations concrètes ». Voir Rémi Astruc, *Nous ? L'aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Presse, 2015, p. 20.

42 Dans l'introduction de sa thèse, Chloé Brendlé reproduit par exemple l'extrait d'une circulaire du ministère de l'Éducation nationale datant de 1994, ayant pour objet « La neutralité de l'enseignement public : port de signes ostentatoires dans les établissements scolaires ». Cette circulaire affirme que « l'idée française de la nation et de la république » « exclut l'éclatement de la nation en communautés séparées, indifférentes les unes aux autres, ne considérant que leurs propres règles et leurs propres lois, engagées dans une simple coexistence ». Le nom, au pluriel, a donc ici une connotation tout à fait péjorative, puisqu'il renvoie à la « simple coexistence » de citoyens. La phrase laisse même entendre qu'un tel « éclatement » de la nation serait source d'intolérance, puisqu'il s'agirait pour chaque groupe de ne reconnaître que les règles qu'il se serait données à lui-même, au détriment des lois nationales. Pour autant, le terme est repris de manière positive immédiatement après, puisqu'il est dit que la nation est « une communauté de destin », pour opposer cette expression à ce qui serait « seulement un ensemble de citoyens détenteurs de droits individuels. Le texte à retrouver en ligne sur <http://www.assemblee-nationale.fr/12/dossiers/documents-laicite/document-3.pdf>, dernière consultation le 28 juin 2023. La citation est reproduite dans son entièreté dans l'introduction de la thèse de Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble. Fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français* (Marie Ndiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot), soutenue à l'Université Paris Diderot, 2017, p. 23-24.

43 Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

44 Par exemple, Louis Mühlethaler poursuit actuellement à l'EHESS une thèse intitulée *La Littérature à l'épreuve de l'immunité*.

1.3. Du soupçon à l'aspiration : redéfinitions de la communauté

Il faut tout de même noter que, au début du XX^e siècle déjà, la vision nostalgique d'une communauté à la Tönnies était nuancée par des sociologues comme Émile Durkheim ou Max Weber. Pour ces derniers, communauté et société « sont moins des formes historiques successives d'association que des modes de regroupement qui peuvent *coexister* dans une seule et même société⁴⁵ ». Cette coexistence s'est visiblement réalisée puisqu'à la fin du siècle, la communauté occupe toujours les sciences humaines dans nos sociétés (post-)modernes. Même s'il s'agit souvent de déplorer sa perte, force est de constater que, au minimum, la communauté n'a pas cessé de faire sentir son absence. En philosophie politique en particulier, elle fait l'objet d'une attention renouvelée depuis les années 1980. À partir des expériences de Georges Bataille, Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot tentent de repenser la notion de communauté. Jean-Luc Nancy ouvre le débat en 1983 avec son article « La Communauté désœuvrée », qui trouve une réponse la même année dans *La Communauté inavouable* de Maurice Blanchot. L'ouvrage de Jean-Luc Nancy, paru en 1986 sous le titre *La Communauté désœuvrée*, répond à son tour à Blanchot. Il sera suivi en 2001 et 2014 par *La Communauté affrontée* et *La Communauté désavouée*. Entre temps, avec *Être singulier pluriel*, Jean-Luc Nancy définit plus en détail sa proposition de renouvellement ontologique de la notion d'individu, qui nous apparaît comme indissociable d'un renouvellement de la pensée de la communauté.

Nous ne détaillons pas ici les théories qui feront l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 5. Il nous faut cependant annoncer dès à présent que la possibilité de penser la communauté *malgré* ou *à partir* du monde moderne et, plus encore, de la postmodernité, nécessite un léger déplacement de la notion. Il s'agit de penser la communauté non pas comme ce que nous avons en commun mais plutôt soit comme ce qui nous fait défaut, soit comme ce qui constitue une condition de notre existence. Cette communauté, loin d'être de ce que nous avons perdu, serait alors une communauté « qui vient⁴⁶ », ou encore une « *autre communauté*⁴⁷ », qui « revient, [...] trouble la communauté rationnelle, en tant que son double et son ombre », une « communauté de ceux qui n'ont rien en commun ». Le dialogue entre Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot a ouvert la voie à

45 Laurence Kaufmann, « La quadrature du cercle », *art. cit.*, p. 71. Elle s'appuie en particulier sur l'article d'Émile Durkheim, « Communauté et société selon Tönnies », in *Revue philosophique*, 1889 et sur l'ouvrage de Max Weber, *Économie et société I* (1922), Plon, Paris, 1971.

46 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 1990.

47 Alfonso Lingis, *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*, traduit de l'italien par Vincent Barras et Denise Medico, Paris, Édition MF, « Invention », 2021 p. 21. « Autre communauté » est en italique dans le texte.

de nombreux travaux. Dans ces derniers, on peut globalement observer que la communauté est devenue non plus un objet délimité à élaborer, retrouver, déplorer ou regretter, mais une *manière de percevoir l'existence*, qui serait avant tout une « co-existence⁴⁸ ». « Dette » – *munus* – pour Roberto Esposito⁴⁹, elle prend la forme d'un « impératif » reconnu dans « le visage de l'autre » pour Alfonso Lingis⁵⁰. Dans l'actualité très récente liée à l'urgence climatique, les pensées de la communauté s'enrichissent également de réflexions élargissant la notion au-delà des frontières de l'humanité, pour penser, par exemple, une communauté capable d'entretenir un « rapport sensuel à l'environnement⁵¹ », ou qui embrasserait l'ensemble du monde vivant⁵². De façon générale, le paysage philosophique actuel nous invite à mettre à distance la notion d'identité lorsqu'il s'agit de parler de communauté. Cette dernière est donc moins pensée de manière « catégorielle » que « relationnelle⁵³ » ; elle est à trouver avant tout dans ce qui lie les « singularités » ou, pour le dire avec Giorgio Agamben, les « singularités quelconques⁵⁴ ». Pour autant, le travail que nous aurons à mener sur les œuvres choisies n'évitera pas totalement la question de l'identité, et en particulier de l'identité nationale, qui reste essentielle notamment contexte postcolonial.

48 « L'être ne peut être qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'avec et comme l'avec de cette co-existence singulièrement plurielle ». Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2013, p. 21.

49 Voir notamment Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, *op. cit.*

50 « L'autre communauté se forme lorsque, dans le visage de l'autre, nous reconnaissons un impératif. Un impératif qui non seulement conteste le discours commun et la communauté dont il ou elle est exclu, mais aussi tout ce que nous avons ou que nous nous mettons à construire en commun avec lui ou elle ». Alfonso Lingis, *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*, *op. cit.*, p. 22.

51 Yves Citton, « Attention à la Communauté : conversation avec Yves Citton », propos recueillis par Rémi Astruc, in Rémi Astruc (dir.), *La Communauté revisitée/Community Redux*, Versailles, RKI Press, 2015, p. 19. Yves Citton fait référence ici à David Abram, *Comment la terre s'est tue (The Spell of the Sensuous)*, 1996.

52 Des tentatives de plus en plus nombreuses voient le jour, illustrées par exemple par des entreprises éditoriales comme la collection créée récemment chez Actes Sud, intitulée « Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance ». En réalité, la prolifération de ces réflexions est très récente, mais leur existence ne l'est pas. Pour ne citer qu'un exemple, voir Aldo Leopold, *A Sand County Almanac*, Londres, Presses universitaires d'Oxford, 1949.

53 Nous reprenons cette distinction à Laurence Kaufmann, car elle nous semble recouvrir en grande partie nos conclusions vis-à-vis de l'évolution de la notion, bien que Laurence Kaufmann adopte plutôt une approche sociologique.

54 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie des singularités quelconques*, *op. cit.*

2. Œuvres étudiées

2.1. Corpus

Publié en 1977, c'est *Le Chant de Salomon* qui ouvre notre corpus au point de vue chronologique. Troisième roman de Toni Morrison, il est aussi celui qui a confirmé l'importance de l'auteur sur la scène internationale. À travers le récit de la vie de Macon Dead – que nous appellerons Milkman, car il est toujours désigné par son surnom – le roman s'attache en fait à mettre au jour l'histoire d'une famille d'afro-américains entre les années 1930 et 1970. À travers elle encore, il s'agit de retracer une partie de l'histoire de la communauté afro-américaine, depuis l'esclavage jusqu'à la société moderne, dans laquelle la ségrégation n'a pas disparu. En apparence, c'est une quête initiatique que poursuit le jeune Milkman, d'abord maladroitement puis avec bonheur et conviction. Mais en réalité, l'écriture de Toni Morrison bouscule ici en profondeur la tradition du roman d'initiation européen pour désamorcer les mécanismes de lecture habituels, et par là proposer d'autres manières de concevoir les liens entre individu et collectivité. Les communautés se superposent, s'assemblent ou s'affrontent dans ce roman ; à la communauté afro-américaine au sein de la société blanche et raciste s'ajoute celle, moins consciente d'elle-même, des femmes dans une société patriarcale. Des communautés plus restreintes ont aussi une grande importance dans le roman : la communauté familiale, à la fois douloureuse et émancipatrice, ou encore la communauté secrète, celle des *Seven Days* qui venge les crimes racistes en ciblant des victimes blanches. Ces communautés interagissent, ce qui fait qu'aucune d'entre elle n'échappe à la portée critique d'une écriture qui, tout en donnant une voix aux communautés marginalisées, n'a de cesse de pointer les écueils d'une pensée identitaire exclusive. Des personnages permettent alors de déjouer des pensées communautaires totalisantes, à l'image de First Corinthians et Magdalene, les sœurs de Milkman, ou encore de Pilate, sa tante. À travers cette dernière surtout, semble se dessiner le désir d'une communauté extensive capable de se déployer de manière concrète à l'intérieur de la société, et non en tant que contre-communauté fantasmée. Si cette idée émerge dans *Le Chant de Salomon*, elle sera reprise et consolidée dans *Paradis* (1998), qui travaillera cette fois autour du genre de l'utopie.

L'autre roman étasunien à l'étude est paru vingt ans après, et clôt ainsi chronologiquement notre corpus. Ces deux décennies d'écart n'empêchent pas les œuvres de partir d'un constat similaire, celui des répercussions contemporaines, dans la société étasunienne, des violences historiques et des processus de marginalisation qui les ont accompagnées. Dans *Mason&Dixon* (1997), Thomas Pynchon relate les aventures de l'astronome Charles Mason et du géomètre

Jeremiah Dixon, mandatés par la couronne britannique pour créer la fameuse ligne qui porte encore aujourd'hui leur nom. Tracée entre 1763 et 1767, cette ligne séparant le Maryland et la Pennsylvanie servira de frontière entre le Sud esclavagiste et le Nord abolitionniste après la Guerre d'Indépendance (1775-1783). L'histoire est prise en charge par un personnage haut en couleur, le Révérend Cherrycoke (ci-après Rev^d, selon la version originale). Sa narration est enchâssée au sein d'un récit-cadre mené par une instance narrative anonyme, qui se déroule quelque vingt ans après les faits, à la fin de l'année 1786. Logé chez sa sœur, c'est à cette dernière, à ses neveux et nièces et à ses beaux-frères, que le Rev^d livre une narration mêlant allègrement données historiques et fiction. En réalité, le récit de cette aventure apparaît à double-titre comme un prétexte ; premièrement, il garantit au Rev^d une place dans la maison de sa sœur, celle-ci lui ayant indiqué qu'il pourrait rester tant qu'il amuserait la galerie. Ensuite, il a une ambition herméneutique certaine. Le récit-cadre prend place à l'aube de l'année 1787, durant laquelle sera rédigée la Constitution des États-Unis. Le pays n'en est donc encore qu'à ses premiers pas, et tout pourrait encore sembler possible. De même, il est prononcé devant des représentants de la jeune génération, qui ne manquent pas de se manifester en posant des questions, en proposant des interprétations, ou même en exigeant de leur oncle certains arrangements narratifs. Le récit de cette expédition, qui rappelle sans cesse les violences qui sévissaient dès les prémises de la société étasunienne à travers l'extermination des populations autochtones et le développement de l'esclavage, semble alors dire, d'un côté, la possibilité d'un avenir réellement démocratique et égalitaire. Alors que la nation étasunienne commence à se donner un cadre formel et institutionnel, la jeune génération pourrait prendre note des erreurs du passé pour ne pas les reproduire. Dans le même temps, puisque le roman a été écrit à la fin du XX^e siècle, il peut aussi signifier la fatalité d'une violence profondément ancrée qui, à l'époque où Pynchon écrit, se poursuit dans la démocratie nord-américaine. Il s'agit donc de penser l'élaboration d'une communauté nationale dans ce roman, mais à partir de la particularité multiculturelle des États-Unis. Ce qui est observé, c'est la complexité des interactions entre une communauté nationale et des communautés marginalisées, entre une identité collective et des identités individuelles plurielles.

Comme l'indique clairement son titre, le roman de João Ubaldo Ribeiro, *Vive le peuple brésilien* (1984) se concentre en grande partie sur la communauté nationale. À travers une large fresque retraçant l'histoire du pays depuis l'arrivée des premiers colons hollandais au XVII^e siècle jusqu'aux années 1970, le roman met en scène une foule de personnages dont les destins se croisent, parfois à plusieurs siècles d'intervalle. Mais ce cadre national est à la fois réduit et excédé par le roman. Réduit, parce que c'est principalement dans une région précise du Brésil que se déroule la

diégèse, le Recôncavo et plus particulièrement l'Île d'Itaparica. Particulièrement dynamique dans les débuts de la colonisation du Brésil, ce lieu fonctionne dans le roman comme une métonymie du pays. Excédé, ensuite, parce que la manière dont le texte pense la communauté aboutit à un dépassement des identités nationales, pour penser une communauté humaine élargie. Concrètement, le texte met en scène des personnages qui forment, consciemment ou non, différents niveaux de communauté. La répartition semble d'abord classique et figée : le cadre diégétique qui occupe le plus de place est celui qui met en scène les esclaves afro-brésiliens de la Pêcherie du Bon Jésus au XIX^e siècle, au service des – et en opposition aux – Blancs, descendants des colons portugais pour la plupart. On lit également la présence fantomatique des populations autochtones décimées, à travers une langue imprégnée de vocabulaire tupi et l'invocation d'esprits anciens lors des cérémonies du *Candomblé*. Ces communautés raciales semblent se superposer à des classes économiques ; les propriétaires blancs oppresseurs sont riches, et les esclaves noirs opprimés sont majoritairement pauvres, même après l'abolition de l'esclavage. Cependant, cette dichotomie est troublée par d'autres rassemblements communautaires, qui amènent les personnages à naviguer entre les strates de la société brésilienne et, ce faisant, entre les communautés. Comme dans *Le Chant de Salomon*, on trouve dans *Vive le peuple brésilien* une société secrète, ayant initialement pour but de contrer, par la violence, les mécanismes de domination des Blancs esclavagistes. Mais cette société appelée « Fraternité » se dilate au fil du roman, au point d'accueillir d'abord en son sein un militaire gradé, métis, appartenant à l'élite *a priori* oppressante, et de s'ouvrir ensuite beaucoup plus largement pour devenir, selon les dires des uns et des autres, une « Fraternité du peuple brésilien » et, finalement, une « Fraternité de l'homme ». Le roman met en scène également d'autres communautés, plus restreintes et locales, comme le *terreiro*⁵⁵ des esclaves de la Pêcherie du Bon Jésus, ou celui des révoltés des Canudos⁵⁶. La fragmentation de la narration – souvent externe, mais mêlant les points de vue – est contrebalancée par la fréquente linéarité chronologique avec laquelle se succèdent les épisodes, nommés d'après le lieu et la date de l'action décrite. Si le roman veut avant tout repenser l'histoire brésilienne – il met en scène plusieurs grands moments historiques comme la Guerre de la Triple Alliance ou celle des Canudos –, il pose plus largement la

55 Le *terreiro* peut désigner aussi bien le lieu de l'exercice des cérémonies *Candomblé* que le groupe formé par les individus qui se retrouvent en ce lieu pour les cérémonies. Dans le deuxième sens, il se rapproche du terme « paroisse » utilisé en français pour les religions chrétiennes.

56 La Guerre des Canudos (1896-1897), a opposé une communauté autonome, vivant dans le Sertão et se basant sur une vision religieuse du monde, menée par la figure prophétique d'Antônio Conselheiro, à des troupes régulières de la République du Brésil. Cette guerre, qui a fait entre 15 000 et 30 000 morts, a été interprétée de très nombreuses manières par la suite. Elle a surtout fait l'objet d'une œuvre devenue canonique, *Hautes Terres (Os Sertões)*, d'Euclides da Cunha (1902).

question de la possibilité de définir un « peuple », qui pourrait peut-être, paradoxalement, dépasser le cadre national.

Le poids de l'héritage de l'esclavage dans la société contemporaine est également un sujet central de *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau. Le récit, délivré par une sorte de double fictif de l'écrivain appelé Marqueur de paroles, rapporte l'histoire que lui a léguée Marie-Sophie Laborieux, au crépuscule de sa vie. Cette vie, la protagoniste l'a vouée à la bataille qui a permis au bidonville de Texaco d'être reconnu par l'« En-ville », phénomène urbain incarné par le chef-lieu de la Martinique, Fort-de-France. Mais cette bataille vient de bien plus loin ; elle naît dans les plantations, où les ancêtres de Marie-Sophie ont été soumis à l'esclavage, et se poursuit dans une société moderne qui, construite sur des récits historiques partiels, perpétue sous maints aspects la marginalisation d'une partie de la population. Les voix du Marqueur de paroles et de Marie-Sophie s'entremêlent, et sont rejointes ponctuellement par d'autres « je », comme ceux d'Esternome, le défunt père de Marie-Sophie, de Ti-Cirique, ami et voisin de cette dernière, ou encore de l'Urbaniste. Ce dernier personnage est d'une importance capitale, même s'il n'est jamais vraiment incarné dans le récit. En plus de jouer un rôle herméneutique essentiel, il jette un pont entre réalité et fiction. Il renvoie en fait à Serge Letchimy, dont la thèse de doctorat, publiée sous le titre *De L'Habitat précaire à la ville. L'exemple martiniquais* (1992), a très visiblement inspiré l'écriture de *Texaco*. Si le quartier et les personnages du roman sont tous fictifs, le nom Texaco désigne un ancien bidonville réhabilité en périphérie de Fort-de-France, et Patrick Chamoiseau a mené un véritable travail de terrain en amont de l'écriture. Ce roman se déroule dans une société où différentes trajectoires collectives se confrontent et s'entremêlent : des « nèg-de-terre » aux « békés », en passant par les « marrons », ainsi que par des diasporas constituées de migrants de la modernité, comme les « Syriens ». Cependant l'histoire du quartier prétend faire écho à de nombreuses autres histoires de marginalisation et de revendications collectives. La question de l'assimilation à la nation française, qui apparaît en toile de fond, permet de questionner la possibilité de projeter un avenir commun harmonieux à partir d'un passé commun chaotique.

Enfin, le roman de Bolaño (*Les Détectives sauvages*, 1998), se démarque par le fait que la communauté qu'il pense est avant tout esthétique – et, ensuite, amicale. Il s'agit tout de même de revenir sur une histoire collective, mais cette fois-ci celle d'un mouvement littéraire d'avant-garde né au Mexique dans les années 1970. Les personnages principaux de la deuxième partie – Arturo Belano et Ulises Lima, qui sont sur toutes les lèvres mais ne prennent jamais eux-mêmes la parole – sont en effet les deux initiateurs du courant fictif « réal-viscéraliste⁵⁷ », qui n'a duré que quelques

⁵⁷ Avatar fictif du courant « infra-réaliste » fondé en 1975 par le jeune Roberto Bolaño et son ami Mario Santiago Papasquiaro.

années et qui a laissé peu de traces de son passage sur la scène littéraire mexicaine. Cette partie centrale, constituée d'une suite d'énoncés présentés comme des témoignages, apparemment destinés à des enquêteurs anonymes qui seraient sur les traces des deux poètes, est encadrée par le journal intime du jeune Juan Garcia Madero, écrit entre 1975 et 1976. Au début du roman, le jeune homme quitte ses études de droit pour mener la vie de bohème des réal-viscéralistes au sein desquels il vient de se faire accepter. Son journal donne alors à lire, en plus de ses diverses initiations, le train de vie de ce groupe de jeunes poètes qui lisent, discutent et se disputent peut-être plus qu'ils n'écrivent, et qui parlent de littérature comme de révolution. Dans la troisième partie du roman, le journal de Garcia Madero rapporte le voyage qui les emmène lui, Lupe, Belano et Lima dans les déserts du Sonora. Ce périple constitue à la fois une fuite devant le proxénète de Lupe qui veut les assassiner, et une quête pour retrouver Cesárea Tinajero, qui serait, d'après Belano et Lima, la véritable mère du réal-viscéralisme. La communauté centrale, celle des réal-viscéralistes, est donc déjà disloquée dans la plus grande partie du roman, c'est-à-dire dans la partie centrale. Les témoins, interrogés entre 1976 – moment de la disparition des quatre personnages dans les déserts du Sonora – et 1996, sont soit d'anciens membres de ce mouvement, soit des personnes qui ont croisé les poètes au cours de leurs voyages. De fait, à la dislocation symbolique du mouvement, s'ajoute l'éclatement matériel d'un groupe dont les membres se retrouvent dispersés dans une multitude de pays, comme le soulignent les en-têtes donnés aux diverses interventions. Pourtant, cet échec apparent du groupe des « réal-viscéralistes » est bel et bien l'occasion de proposer une pensée de la communauté qui doit émerger d'une réalité (post-)moderne dans laquelle l'origine et l'identité ne peuvent plus faire office de critères de rassemblement. Chez Bolaño, la littérature et l'amitié semblent alors représenter deux possibilités de faire communauté, adaptées à un réel fragmenté et mondialisé. Bien qu'elle apparaisse de manière moins explicite que dans les autres œuvres, l'histoire est aussi une matière de ce roman. Certaines des parties les plus importantes prennent pour objet des réalités historiques telles que le massacre de Tlatelolco au Mexique, le coup d'État de Pinochet au Chili, ou encore la survivance de groupes néonazis en Europe.

2.2. Extensions

Si ce sont avant tout ces cinq œuvres qui feront l'objet de nos analyses, leur lecture sera enrichie par des incursions dans d'autres textes. La raison en est que ces explorations peuvent parfois nous donner à voir de manière plus claire et large le déploiement d'une pensée que nous décelons dans le roman à l'étude. Ceux qui reviennent fréquemment seront présentés brièvement ici.

Le roman *Paradis* de Toni Morrison sera plusieurs fois mentionné, parce que son sujet central est précisément la communauté. Pour autant, *Paradis* n'aurait pas pu faire partie de notre étude, pour des raisons formelles et génériques ; le genre principal avec lequel il dialogue et celui de l'utopie, ou de la contre-utopie, là où notre analyse porte sur les réactualisations des genres épiques et picaresques. La présence de cette œuvre tout au long de notre cheminement nous permettra cependant de percevoir de manière plus complète et complexe les prolongements d'une pensée de la communauté qui se dessinait déjà dans *Le Chant de Salomon*, vingt ans avant la parution de *Paradis*. L'étude du roman de Bolaño sera régulièrement complétée par celle d'un autre de ses textes, sorte de long monologue intitulé *Amuleto*, paru en 1999. Le rapprochement se fait aisément : *Amuleto* est l'amplification d'un énoncé présent dans la partie centrale des *Détectives sauvages*, celui d'Auxilio Lacouture qui tient une place très particulière dans le roman. Nous aurons donc à prolonger l'étude de ce fragment par la lecture de l'œuvre postérieure de Bolaño, afin de saisir plus aisément ses enjeux, en particulier historiques. Plus ponctuellement, il sera fait mention d'autres œuvres de Bolaño comme *2666*. Nous nous appuierons aussi sur divers textes de Thomas Pynchon, en particulier sur la nouvelle « L'intégration secrète », parue dans *L'Homme qui apprenait lentement* (1984⁵⁸). Ce texte en effet contient en germe les premières réflexions de l'auteur sur l'idée de communauté, pensée en lien avec la dénonciation du racisme de la société étasunienne. Si quelques autres œuvres de fiction de Patrick Chamoiseau seront mentionnées, ce sont surtout dans les textes théoriques du martiniquais que nous ferons des incursions, en particulier *Éloge de la créolité* (1990) et *Écrire en pays dominé* (1997)⁵⁹. Ces deux textes nous permettront de prendre en compte plusieurs choses. D'abord, ils font entendre la pensée de l'auteur sur des enjeux importants de notre étude, en particulier dans le champ linguistique. Ensuite, ils permettent de saisir un certain art poétique, ainsi qu'une interrogation sur le rôle de l'écrivain en contexte postcolonial.

D'autres fois, ces détours nous permettront justement de souligner la singularité des œuvres sélectionnées. La particularité du seul essai de João Ubaldo Ribeiro mentionné, par exemple, est justement qu'il fonctionne à contresens du roman brésilien. Il nous permettra de pointer les spécificités de la fiction en matière de pensée politique. Chez Pynchon, une comparaison avec des œuvres comme *Vente à la criée du lot 49* (1965) ou *V.* (1963), nous permettront de dégager la spécificité de *Mason&Dixon* en ce qui concerne la mise en scène de la paranoïa.

58 Date de la publication du recueil. Les nouvelles ont été publiées dans divers ouvrages, entre 1959 et 1964.

59 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité. Édition bilingue français/anglais*, (1990), Paris, Gallimard, « Hors-série littérature », 1993 ; Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

Enfin, si cette étude est avant tout littéraire, elle est largement nourrie par des travaux provenant de champs disciplinaires divers. Le sujet, bien sûr, nécessitait de s'intéresser à des approches philosophiques, historiques, sociologiques ou politiques. Mais la comparaison transdisciplinaire nous semblait aussi essentielle pour mieux revenir à nos textes, car « [...] chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des “parents” non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours “littéraire”⁶⁰ ». La possibilité d'envisager le *picaro* comme un avatar occidental du *trickster*, par exemple, a notamment été fournie par des travaux anthropologiques qui nous ont permis de prendre du recul vis-à-vis de la critique et de l'histoire littéraires. Parce que notre travail cherche à montrer comment la littérature contribue à penser le monde, et en particulier nos manières d'être ensemble, même dans un contexte postmoderne qui exhibe les failles du récit et du langage, il était essentiel d'insérer ces analyses littéraires dans un contexte interdisciplinaire large. Les liens entre récit littéraire et récit historique sont ainsi explorés par les chercheurs des deux disciplines, et les travaux d'historiens qui nous ont aidée à construire ce travail – Gérard Bouchard, Carlo Ginsburg, *etc.* –, accordent une place importante à des méthodes venues de disciplines telles que la littérature ou l'anthropologie. Nous espérons que ce comparatisme parviendra à « travailler contre les effets d'aveuglement que produit toute spécialisation », et à contrecarrer « une certaine politique des savoirs [...] qui conçoit chaque champ disciplinaire comme un pré carré protégé par des fortifications si imprenables que toute circulation s'apparente à une évasion ou à une désertion⁶¹. »

3. Penser la communauté à partir du continent américain

La dimension américaine du corpus demande de prêter une attention particulière à la manière dont l'histoire des nations s'est écrite, en particulier au cours du XIX^e siècle. Les crises à surmonter au moment d'entrer dans le XXI^e siècle ont beaucoup à voir avec la manière dont se sont construits les États-Nation après les décolonisations, que ces dernières se soient soldées par des processus d'assimilation comme en Martinique (1946), ou des indépendances (en 1776 pour les États-Unis, en 1818 pour le Chili, en 1822 pour le Brésil). De tels enjeux sont étroitement liés à la notion d'identité collective et aux identités territoriales et nationales. S'il n'est pas question ici de tracer une équivalence entre les différents territoires représentés dans le corpus, nous voudrions du moins souligner, avec Gérard Bouchard, la pertinence du geste consistant à analyser le lien entre « imaginaires collectifs » et « sentiment d'appartenance collective », au sein de ce que l'historien

60 Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 25.

61 Paulin Isnard, « Introduction », in Paulin Isnard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal (dir.), *Les Mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paris, Seuil, 2021, p. 18.

appelle des « sociétés » ou des « collectivités neuves ». Selon la terminologie de l'historien, ces dernières ont émergé au moment des indépendances qui ont suivi des périodes de colonisation. Le travail de Gérard Bouchard partage la vision constructiviste de la nation défendue par Benedict Anderson. Autrement dit, il impute le sentiment d'une appartenance collective à une élaboration progressive, née de « l'ensemble des démarches symboliques » produites par la société :

L'imaginaire collectif est donc le produit de l'ensemble des démarches symboliques par lesquelles une société se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés. S'agissant des sociétés neuves, ce genre d'analyse revêt un intérêt particulier dans la mesure où la construction des imaginaires doit s'y effectuer dans un contexte colonial, au sein d'un réseau de dépendances dont l'évolution va conditionner étroitement les formes culturelles en émergence⁶².

Il nous est apparu pertinent d'observer la manière dont la communauté est repensée dans différents territoires du continent américain. Pour autant, nous veillerons à ne pas utiliser l'exemple américain pour déduire des règles générales, qui seraient uniformément et systématiquement applicables. La notion de « collectivité neuve » nous intéresse particulièrement, parce qu'elle permet de mettre en exergue certains processus relatifs aux liens existant entre histoire, récit, et communauté. Les contextes historiques coloniaux, qui ont engendré des heurts et des crimes de masse, ont des répercussions actuelles au sein de sociétés multiculturelles dans lesquelles les crispations, mais aussi les espoirs portés par la notion de communauté, sont, selon Gérard Bouchard, peut-être plus saillantes qu'ailleurs. L'historien avance l'idée que, dans toute l'Amérique, la colonisation a généré en abondance des procédés d'exclusion, symboliques ou juridiques, qui ont notamment eu pour effet de retarder l'octroi de la citoyenneté à certains individus. Au Brésil, la population noire, longtemps majoritaire numériquement, n'est affranchie de l'esclavage qu'en 1888. Comme aux États-Unis, l'abolition n'a pas empêché les restrictions du droits de vote d'avoir cours jusqu'au milieu du XX^e siècle, et la concordance entre les inégalités socio-économiques et la couleur de peau des citoyens est largement avérée encore aujourd'hui⁶³. Dans ces contextes les représentations collectives, élaborées entre autre dans l'art et la littérature, jouent alors encore un

62 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 14. Étant donné que Gérard Bouchard parle indifféremment de « collectivité » ou de « société » neuve, il nous semble qu'il ne serait pas pertinent ici de s'interroger sur les raisons qui l'ont poussé à remplacer le terme de « communauté », présent chez Benedict Anderson, par le terme de « société ». En tout cas, il ne s'agit pas pour lui de s'inscrire dans l'opposition entre « communauté » et « société », défendue par Tönnies ; cette citation révèle une fois de plus le caractère complexe des liens qui s'établissent entre société et communauté, et de la difficulté à fixer les termes.

63 Pour les États-Unis, voir, entre autres, l'article publié en 2022 par le Human Rights Watch. Alison Parker et Jamil Dakwar (dir.), rapport de Human Rights Watch/ ACLU [en ligne], « Racial Discrimination in the United States », 2022, disponible sur <https://www.hrw.org/report/2022/08/08/racial-discrimination-united-states/human-rights-watch/aclu-joint-submission>, dernière consultation le 1^{er} septembre 2023.

rôle d'envergure, même si le contexte postmoderne rend les choses plus complexes qu'elles ne l'étaient dans les décennies qui ont suivi la création des États-nations européens⁶⁴.

3.1. Communauté et nation

3.1.1. Des « collectivités neuves »

Notre travail porte donc sur des œuvres qui se situent à la croisée paradoxale d'une période historique laissant penser que le concept de nation perd de sa pertinence, et d'une aire géographique au sein de laquelle les États-nations sont encore perçus comme « jeunes », et en cours de consolidation. Dès lors, il nous faut nous interroger sur les fortunes actuelles du triptyque formé par l'écrivain, la littérature, et la nation. Pour des penseurs constructivistes, le « nationalisme culturel⁶⁵ » est le « substrat, la cause profonde » du sentiment d'appartenance à une nation⁶⁶. Et, si les littératures « les plus anciennes » ont connu « une séparation progressive entre l'ordre littéraire et l'ordre politique⁶⁷ », l'ouvrage collectif paru en 2011 sous le titre *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, permet de remettre en perspective certaines affirmations contemporaines sur la disparition des liens entre littérature et nation, et d'observer les implications contemporaines d'une vision constructiviste⁶⁸. Si son concept de « littérature mondiale » a fait l'objet de critiques, dans les études postcoloniales en particulier, l'approche de Pascale Casanova permet de souligner que la question du lien entre nation, identité collective et littérature demande en effet à se détacher d'une vision proprement européenne, et à ne pas reculer devant la question du national lorsque l'on pense les modalités contemporaines de l'existence collective.

À la fin du XVIII^e siècle, c'est dans un esprit de légitimation qu'a émergé la notion de nation. En promouvant la catégorie de « peuple » et en caractérisant ce dernier comme ce qui fait l'essence d'une nation, l'Allemand Johann Gottfried von Herder (1744-1803) cherchait en effet à

64 Gérard Bouchard ajoute en effet que les difficultés à mettre en avant une identité collective dans les « sociétés neuves » sont d'autant plus importantes que, dans certaines, « la modernité a fait son nid ». Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 14.

65 Par « nation » et « nationalisme », Pascale Casanova n'entend pas des réalités objectives observables, mais des dynamiques, des « formes de croyance dans un collectif, lui-même forme majeur d'identification ». Pascale Casanova, « Introduction », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combatives. L'Internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, « Cours et travaux », p. 12.

66 *Ibid.* Pascale Casanova énumère un certain nombre de ces penseurs : Éric Hobsbawm, Hagen Schulze, Benedict Anderson ou encore Anne-Marie Thiesse.

67 *Ibid.*, p. 22.

68 *Ibid.*, p. 24. L'approche comparatiste permet en effet de ne pas tomber dans l'écueil de l'ethnocentrisme et ne pas « mépriser, minimiser ou discréditer la croyance nationaliste en littérature, comme il est souvent fait en France », selon Pascale Casanova.

rivaliser avec les pays d'Europe comme la France et l'Italie, qui se revendiquaient d'une plus grande ancienneté – et, partant, d'une plus grande légitimité – grâce à un héritage antique. Les travaux de Herder, qui font la part belle aux contes populaires et aux sources orales, rompent avec l'association traditionnelle entre légitimité et ancienneté d'une nation. La culture populaire étant élevée au rang de culture légitime, le peuple peut, comme l'aristocratie et en concurrence avec elle, se saisir de sa propre « antiquité » et de ses propres épopées. L'émergence de l'idée de nation a alors permis de remplacer l'autorité des anciens régimes par une autre ; celle du peuple, qui se dote d'une légitimité culturelle en même temps que politique – le peuple est présenté comme étant la source du pouvoir de la nation. La notion de peuple permet dès lors de s'opposer à une vision aristocratique et de défendre, du moins en apparence, une vision plus égalitaire de la collectivité nationale. On voit bien à quel point le concept de nation, adossé ici à celui de peuple, a servi à asseoir la légitimité politiques de sociétés qui avaient besoin de rompre avec l'autorité de la filiation longue. Si la nation, rendue légitime par une culture, constitue un tel outil, il est nécessaire d'observer ce qu'elle devient dans des textes qui pensent la construction des identités collectives après les indépendances sur le continent américain. Comme le montre Anne-Marie Thiesse, l'interaction entre l'écrivain, la nation et la littérature s'est mondialisée « en raison de la domination exercée par l'Europe sur les autres continents. Le fonctionnement et la légitimité de ce trio ont été transposés « d'abord dans les anciennes colonies européennes des Amériques, où l'indépendance nationale devait être confirmée par la reconnaissance d'une littérature spécifique⁶⁹ ». Dès lors, on comprend que les écrivains aient pu « joue[r] un rôle majeur dans les mouvements nationalistes du XIX^e siècle, et dans les mouvements anti-colonialistes du XX^e siècle⁷⁰ ».

Dans son ouvrage *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Benedict Anderson dote la littérature d'un rôle majeur dans l'élaboration de la conscience collective. Il fait notamment un parallèle qui sera abondamment repris et discuté par la critique : avec l'imprimerie, l'essor du roman en langue vernaculaire a largement contribué à celui d'une conscience nationale, dans la mesure où il permettait de relier des individus qui ne se connaissaient pas, à travers la lecture de romans notamment. La nation se serait ainsi elle-même progressivement écrite, et « constamment renforcée⁷¹ », comme un roman. Dans cette perspective, « la littérature est le premier territoire des nations émergentes. Elle établit leur physionomie et leurs contours, énonce

69 Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2019, p. 18.

70 *Ibid.*

71 « Le sentiment d'appartenance à la nation, comme à toute communauté vaste, n'est pas immédiat : il doit être appris et constamment renforcé ». *Ibid.*, p. 133.

leurs caractéristiques et leurs patrimoines⁷² ». Observer des romans qui tentent de penser la communauté dans les « collectivités neuves », serait-ce alors observer cette élaboration collective et nationale à travers le récit ? Peut-on dire que les romans du corpus jouent eux-mêmes un rôle de cohésion, de renforcement d'une identité nationale ? Pour Gérard Bouchard, « une nouvelle littérature serait en émergence » sur le continent américain depuis les indépendances, dans laquelle « la vieille dynamique de confluence et de métissage, qui est la véritable identité de l'américanité latine, finira bien par réduire tous ces contraires qui ont jusqu'ici compromis les promesses du continent⁷³ ». Cependant, si notre hypothèse est que les romans du corpus pensent la communauté, et, parfois, la communauté nationale, il s'agit de le faire dans des formes littéraires renouvelées. Si ces dernières ont à voir avec l'épique, elles ne se matérialisent ni sous la forme de poèmes épiques, ni sous celle de romans nationaux⁷⁴ .

De plus, il nous faut également considérer ce qui apparaît comme un paradoxe pour notre étude. Anne-Marie Thiesse souligne que l'âge national est aussi l'âge de l'avènement de l'individu – de ses droits, devoirs, libertés. Comment est-il alors possible de penser ensemble cette réaffirmation d'une identité nationale, et une pensée de la communauté qui semble plutôt remettre en question la centralité de l'individu ? Si, par ailleurs, la littérature postmoderne semble réticente à « se mettre au service⁷⁵ » d'une identité nationale, refuse-t-elle pour autant de penser cette dernière ? Et si elle questionne la communauté, ne cherche-t-elle pas à penser d'autres modalités d'appartenances collectives ? Car il faut aussi noter que, comme le remarque Homi K. Bhabha, reconnaître la nation comme un récit construit, c'est aussi reconnaître que la communauté nationale ne procède d'aucune « essence ». Une telle pensée rend alors possible la critique de certaines visions établies, et l'émergence de représentations contestant ou complétant les récits nationaux⁷⁶. Par ailleurs, force est de constater que la notion de nation ne recouvre pas les mêmes réalités en fonction des histoires et des cultures, et qu'elle peut évoluer avec le temps. Le préambule du projet

72 *Ibid.*, p. 135.

73 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 204. À cet égard, Gérard Bouchard s'oppose à des discours affirmant que les nations latino-américaines auraient échoué à se donner des identités collectives parce qu'elles auraient échoué à se donner des épopées. C'est notamment ce que pense Charles Rangel, cité par Gérard Bouchard, dont la thèse se trouve contredite par des travaux littéraires comme Delphine Rumeau, *Chants du nouveau monde. Épopée et modernité*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2009.

74 Du moins, pas au sens classique, puisque le genre du « roman national » se décline sous des formes renouvelées après le XIX^e siècle, hors d'Europe, comme le montre Norman Ajari dans *Race et violence. Frantz Fanon à l'épreuve du postcolonial*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université de Toulouse, p. 282 en particulier.

75 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 393.

76 Homi K. Bhabha, « *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation* », in Homi K. Bhabha (dir.), *Nation and Narration*, London/New York, Routledge, 1990, p. 291-322.

de Constitution du Chili rédigée en 2022 – qui a été rejetée depuis –, commençait ainsi : « Nous, le peuple du Chili, composé de diverses nations, nous nous accordons librement cette Constitution, conçue dans un processus participatif, paritaire et démocratique⁷⁷ ». Ici, le terme de « nation » se distingue donc de celui d'État, et témoigne de la diversité des usages et des représentations liées à ce que l'on a pu appeler l'« identité nationale ». L'importance des peuples autochtones dans les pays d'Amérique induit des pensées de l'identité collective qui diffèrent de celles qui ont généralement cours en Europe occidentale, ce qui rend par exemple possible la distinction, au sein d'un « nous » chilien, d'une diversité de « nations ». C'est d'ailleurs aussi ce dont témoigne l'expression « premières nations », permettant de désigner une partie des peuples autochtones au Canada.

3.1.2. Différences d'échelle

Penser la communauté à partir de l'Amérique, c'est aussi observer la manière dont les textes se rattachent, ou non, à une littérature postcoloniale. Parce que le continent a été colonisé par des pays européens entre le XVI^e et le XIX^e siècle, son histoire nous intime d'étudier les liens entre réalités postcoloniales et identités collective. Pour Homi K. Bhabha, la littérature postcoloniale se caractérise par une « inquiétude incessante sur qui l'on est – en tant qu'individu ou groupe ou communauté – et la complexité d'une perspective globale⁷⁸ ». Autrement dit, la question de l'identité individuelle ou collective se trouve à la croisée d'interrogations locales et globales. La communauté dans ce cadre dépasse les enjeux nationaux, pour désigner aussi bien des minorités qu'une aspiration à une communauté vaste, capable de dépasser les oppositions entre Occident et non-Occident, entre Nord et Sud. Notons également que pour Bhabha, la communauté apparaît dans ce cadre postcolonial mondialisé comme une force contestataire ; elle se superpose alors à la « minorité » :

La communauté est le supplément antagoniste de la modernité : dans l'espace métropolitain, c'est le territoire de la minorité menaçant les prétentions de civilité ; dans le monde transnational, elle devient le problème limite du diasporique, du migrant, du réfugié. Les divisions binaires de l'espace social négligent la profonde disjonction temporelle – le temps et l'espace transnational – à travers laquelle les communautés minoritaires négocient leurs identifications collectives. Car ce qui est en question dans le discours des minorités, c'est la création d'un agent à travers des positions incommensurables (et non pas simplement multiples)⁷⁹.

77 « *Nosotras y nosotros, el pueblo de Chile, conformado por diversas naciones, nos otorgamos libremente esta Constitución, acordada en un proceso participativo, paritario y democrático* », *Convención Constitucional* (4 juillet 2022), en ligne sur [«Propuesta de Constitución Política de la República de Chile»](#), dernière consultation le 28 juin 2023.

78 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2019 p. 18.

79 *Ibid.*, p. 398.

L'analyse de Bhabha rejoint les définitions péjoratives de la communauté vues plus haut – elle serait une menace pour un certain ordre établi –, tout en retournant cette critique en force ; la communauté devient une dynamique de revendication et de négociation. Elle permettrait de dépasser l'affrontement entre majorité et minorité, pour penser le dialogue entre des positions « incommensurables ». Cela dit, une telle « communauté interstitielle » reste une hypothèse pour Bhabha, qui se demande s'il existe une « politique de la communauté interstitielle ».

Ainsi, bien que la question de la « communauté nationale » ne doive pas être ignorée, elle ne constituera pas le centre de notre propos. L'œuvre de Toni Morrison dans laquelle la nation, et même le roman national étasunien, est explicitement pris pour objet, est son roman *Paradis*. Mais l'intérêt du *Chant de Salomon*, sur lequel nous nous concentrerons, est justement qu'il touche à cette question de manière moins directe. Étudier ensemble *Mason&Dixon* et *Le Chant de Salomon* nous permet ainsi d'examiner la manière dont deux œuvres étasuniennes, parues à la fin du XX^e siècle, traitent de la question de la communauté sous des angles différents, et à différentes échelles. Tout comme dans *Le Chant de Salomon*, la question nationale dans *Texaco* sert de toile de fond à la réflexion sur la communauté ; il s'agit avant tout de tenter de penser une collectivité hétérogène complexe à partir de groupes qui ont longtemps été relégués aux « marges » de la nation française. C'est chez Roberto Bolaño que la communauté se rattache le moins à la nation, même si une certaine attention à l'identité nationale se fait véritablement sentir chez le Chilien, sur le mode mineur de l'exil. Ce dernier est présent dans presque toutes les œuvres de Roberto Bolaño⁸⁰, qui a lui-même vécu très longtemps en-dehors de son pays d'origine – d'abord par obligation, puis par choix. On a beaucoup dit de Bolaño qu'il était un écrivain « monde », et il est indéniable qu'il se démarque radicalement de ses aînés du *Boom* en refusant à la fois les étiquettes de « réalisme magique » et de « littérature locale », ou « régionale ». La question de la communauté chez Bolaño ne sera donc que peu en lien avec celle de la nation. Inversement, c'est en grande partie selon le prisme national que nous examinerons la notion de communauté dans les romans de João Ubaldo Ribeiro et de Thomas Pynchon. Alors que Pynchon s'intéresse à la naissance de la nation étasunienne et du modèle social et politique qu'elle construit, Ribeiro tente de penser une identité brésilienne singulière. Tous deux travaillent, de manière cependant très différente, à remettre en cause des récits historiques édulcorés, et des représentations collectives mythifiées qui résultent de stratégies de pouvoir déployées sur le temps long. Cependant, la communauté nationale apparaît toujours, dans ces romans, comme étant constituée de différentes communautés hétérogènes,

80 Les treize nouvelles des *Putas asesinas* (2001), par exemple, mettent en scène un Chilien en exil. Mais les figures d'exilés abondent dans les œuvres de Bolaño, même si elles sont moins centrales. Dans *Les Détectives sauvages*, parmi une foule d'autres, on peut citer les personnages importants d'Arturo Belano et d'Auxilio Lacouture, respectivement chilien et uruguayenne exilés au Mexique.

distinguées notamment par des trajectoires historiques différentes et reliées par des rapports de force inégaux.

Pour finir ce rapide tour d'horizon, nous signalons la particularité de Ribeiro, chez qui l'importance du lien entre communauté et nation trouve une de ses expressions dans la notion de « peuple », remarquablement absente dans les autres œuvres. Cette particularité peut s'expliquer par la manière dont Ribeiro envisage la nation, qui n'est pas sans rappeler la *teología de la liberación* (théologie de la libération) née en Amérique latine dans les années 1970⁸¹. Ce courant de pensée émane de la religion chrétienne. Il hérite de la *teología del pueblo* (théorie du peuple) mais s'en distingue parce que, tout en pensant une société partagée entre « oppresseurs » et « opprimés », il prend ses distances avec une vision marxiste et préfère, à la division en classes, une division entre le « peuple » et l'« anti-peuple ». Le dernier est constitué des oligarques visant le maintien de leurs privilèges, agissant au détriment du bien commun, et du « peuple », exploité et dominé. Dans cette « théologie », le peuple est considéré comme un *sujet collectif* mais aussi comme une *dynamique intégratrice*, qui a pour visée un avenir en commun. Par ailleurs, la « théologie du peuple » situe la voie de la libération dans la culture populaire, plutôt que dans la lutte des classes⁸². Aucun arrière-plan chrétien n'est signalé dans le roman de João Ubaldo Ribeiro. Cependant, la manière dont le peuple est envisagé est sans aucun doute au moins influencée par ce courant de pensée latino-américain.

3.2. Auteurs impliqués : l'écrivain et la communauté

Bien que leurs implications se fassent à des degrés très divers, tous les auteurs du corpus disent la nécessité pour l'écrivain de prendre position vis-à-vis du monde dans lequel il évolue⁸³. Même chez Roberto Bolaño, les œuvres littéraires tout comme les conférences ou les textes journalistiques disent toujours le mépris de l'auteur pour une littérature incapable de défaire les

81 Voir Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación: perspectivas*, Salamanca, Sigueme, 1972. Ce rapprochement est une proposition de notre part, puisque João Ubaldo Ribeiro ne se revendique à aucun moment d'une pensée religieuse du peuple. à dire dans le corps du texte, plus légèrement.

82 Emilce Cuda, « Latinoamérica en el siglo XXI: posmarxismo, populismo y teología del pueblo », in *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 40, n° 121, 2019.

83 La question de l'engagement littéraire dans la postmodernité n'est pas notre sujet direct, mais il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont les auteurs envisagent les liens entre littérature et enjeux politiques. Pour un travail précis sur ce thème, voir la thèse très convaincante de Sylvie Servoise portant sur les engagements littéraires au XX^e siècle en France et en Italie. Sylvie Servoise interroge notamment la possibilité et la forme de l'engagement à l'ère des « post- ». Voir Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, thèse soutenue à l'Université Rennes 2, 2007. Cette thèse a également donné lieu à une publication : *Le Roman face à l'histoire. La Littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2011.

représentations collectives établies, et la nécessité de relier la littérature à la « vie réelle ». S'il dit défendre, dans son « Discours de Caracas », « les armes contre la littérature », il prône en réalité une littérature armée capable de prendre position, une pratique de l'écriture qui met l'auteur en danger⁸⁴. La jeunesse de Bolaño par ailleurs marquée par le militantisme⁸⁵, et ses œuvres interrogent régulièrement les enjeux liés à l'exercice du pouvoir politique.

À l'autre bout du spectre, des auteurs comme Toni Morrison et Patrick Chamoiseau lient explicitement leurs démarches artistiques avec une pensée politique prenant position contre des représentations et des récits définis. Une des différences fondamentales est que, dans le cadre de ces écritures pouvant être lues selon un prisme postcolonial, persiste peut-être l'idée de visions minorisées à défendre qui seraient plus valables que les récits historiques contre lesquelles elles se situent. On lit par exemple en exergue de la dernière partie de *Texaco* cette citation d'Édouard Glissant :

Parce que le temps historique⁸⁶ fut stabilisé dans le néant [d'une non-histoire imposée⁸⁷], l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaise⁸⁸.

« Rétablir » une chronologie, c'est bien apporter une correction à l'ancienne et en apporter une nouvelle qui se veut plus juste. Cependant, cette citation est suivie d'une deuxième, qui complexifie le processus :

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir des traces parfois latentes, qu'il a repérées dans le réel⁸⁹.

L'image de la « fouille » et des « traces » met en effet l'accent sur un processus d'excavation qui, s'il vise à rétablir certains pans de l'histoire, ne peut se réclamer d'une autorité inébranlable. Il s'agit donc moins de remplacer un méta-récit par un autre, que de mettre en évidence les stratégies idéologiques qui sous-tendent les discours critiqués, et de donner à voir des trajectoires historiques minorisées et marginalisées.

84 On le perçoit dans ses discours et essais, dont beaucoup sont réunis dans Roberto Bolaño, *Entre parenthèses* (2004), textes réunis par Ignacio Echevarría, traduit de l'espagnol (Chili) par Roberto Amutio, Paris, Christian Bourgois, « Essais littéraires », 2011. Voir par exemple son discours « Sur la littérature, le Prix national de littérature et les rares consolations du métier », in *Entre Parenthèses*, *op. cit.*, p. 133-137. Voir également son « Discours de Caracas », dans lequel il rend hommage à Cervantès faisant gagner « les armes contre la littérature » (« *elegir la milicia en descrédito de la poesía* »).

85 Alors qu'il vit au Mexique, il retourne au Chili pour soutenir le gouvernement de Salvador Allende, ce qui lui vaudra quelques jours de prison suite au coup d'état de Pinochet.

86 Glissant écrit « antillais ».

87 Patrick Chamoiseau ne reprend pas cette partie.

88 Édouard Glissant, *Le Discours antillais* Paris, Seuil, « Sciences Humaines et sociales », 1981, p. 133.

89 *Ibid.*

De plus, si leurs positions dans le champ médiatique varie de manière significative, les cinq écrivains prennent position en-dehors de leurs œuvres fictionnelles. Même Thomas Pynchon, qui a travaillé toute sa vie à rester invisible aux yeux des médias, a publié des textes non-fictionnels qui traduisent des prises de position politiques et disent l'importance accordée à l'œuvre littéraire dans la pensée du collectif⁹⁰. Dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau revient en détail sur les différentes étapes de ses engagements citoyens et littéraires, ces deux derniers fusionnant finalement dans l'image du « Guerrier de l'imaginaire⁹¹ ». Contrairement à Thomas Pynchon, l'auteur est particulièrement visible dans le champ médiatique à travers des entretiens, des conférences ou encore des interventions radiophoniques. Or, tout comme Toni Morrison, il est régulièrement interrogé *en tant qu'auteur* appartenant à un groupe minorisé. Celle-ci, devenue un véritable symbole aux États-Unis, a également multiplié les essais et les conférences s'intéressant aux liens entre l'expression littéraire et celle des minorités⁹². Le degré et la teneur des implications diffèrent donc, mais la littérature apparaît dans chacun des cas comme une des modalités d'expression pour des auteurs qui cherchent à penser des enjeux collectifs dans le monde contemporain.

Le cas de João Ubaldo Ribeiro semble un peu différent dans la mesure où, si l'auteur prend aussi des positions politiques dans l'espace public – il a d'ailleurs une formation en sciences politiques –, on note un écart entre ses écrits fictionnels et non-fictionnels, s'accroissant dans le temps. Par exemple, si *Vive le peuple brésilien* prend explicitement position en faveur des populations minorisées dans l'histoire du Brésil, nous verrons que le roman pense ses questions de manière bien plus complexe que ne le fait l'essai *Política: quem manda, por que manda, como manda*⁹³, construit selon une pensée marxiste très didactique et dichotomique. On décèle ainsi un décalage grandissant, mais non une contradiction ou une déconnexion entre les deux types de production.

90 C'est le cas par exemple de la préface à la réédition par les éditions Penguin de *1984* de George Orwell, écrite en 2003, ou encore de son texte « *Is it O.K. to be a luddite ?* », qui redéfinit les actions des « *Luddites* », ouvriers révolutionnaires du textile anglais du début du XIX^e siècle, majoritairement considérés comme technophobes, en protestation contre le capitalisme. Voir Thomas Pynchon, « Foreword », préface à George Orwell, *1984* (1949), London/New-York, Penguin, 2003, p. vii-xxvi. Thomas Pynchon, « *Is it O.K. to be a luddite ?* », in *The New York Times*, 28 octobre 1984, section 7, p. 1.

91 L'image apparaît dans la dernière section de l'œuvre, intitulée « Poétique du guerrier », in Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « Folio » 1997, p. 271.

92 On peut citer par exemple *The Origin of Others*, Harvard, Harvard University Press, 2017, ou des conférences comme « Unspeakable Things Unspoken : The Afro-American Presence in American Literature », prononcée à l'Université du Michigan le 7 octobre 1988, dans le cadre des Tanner Lectures on Human Values.

93 João Ubaldo Ribeiro, *Política: quem manda, por que manda, como manda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

4. La communauté dans le roman polyphonique à l'heure des « fins »

4.1. Le récit dans la postmodernité

4.1.1. Un contexte postmoderne

Les deux décennies que couvre le corpus – qui va de 1977 à 1998 – exigent de faire le point sur les termes « postmoderne », « postmodernité », et « postmodernisme ». Les racines de la « condition postmoderne » sont généralement situées dans les années 1950 par les théoriciens⁹⁴. Mais c'est avec les renouvellements survenus dans l'architecture des années 1970 que celle-ci prend son essor⁹⁵, et avec le développement de l'ultra-libéralisme des années 1980 et 1990 qu'elle s'intensifie. En architecture, le « postmodernisme » s'est présenté avant tout comme un courant esthétique, en réaction au modernisme d'un Le Corbusier par exemple⁹⁶. Toutefois, ce n'est pas nécessairement ainsi qu'il doit être perçu dans les autres champs disciplinaires. Après avoir défini les trois termes « modernisation », « modernité », et « modernisme », Frederic Jameson affirme que « cette distinction tripartite peut également nous être utile dans l'analyse du postmoderne. Dans cet ordre d'idées, la post-modernisation englobe les nouvelles technologies de communication, la postmodernité désigne une mentalité et le postmodernisme une réaction artistique et culturelle⁹⁷ ». Pour Jameson, dont l'ouvrage *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif* est devenu une référence incontournable, le contexte postmoderne – la « post-modernisation », donc – correspond à un certain stade du capitalisme. Si cette étape se traduit pour lui par l'usage de nouvelles technologies de communication, ainsi que par une économie de marché toujours plus libérale, il est caractérisé pour David Harvey par une compression de l'espace et du temps. Frederic Jameson distingue ainsi un contexte – la post-modernisation – d'une « mentalité » – la postmodernité –, et d'une certaine réalité culturelle réagissant à ces deux derniers – le postmodernisme. Cette distinction nous semble cruciale car elle nous invite à chercher, dans les

94 Voir Jean-François Lyotard, « 1. Le champ. Le savoir dans les sociétés informatisées », in *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 11-17. Frederic Jameson situe également les débuts de la postmodernité dans les années 1950-60. Voir Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1989), traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 33.

95 David Harvey définit ainsi la postmodernité à partir de l'ouvrage de l'architecte Jonathan Raban *Soft City* (1974). David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, op. cit. De façon générale, les théoriciens du postmoderne accordent une place importante aux mutations propres au champ architectural. On retrouve en particulier cet aspect dans l'introduction de Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., V.

96 Voir Charles Jencks, *Language of Post-modern Architecture*, Londres, Academy Editions Ltd, 1977.

97 Frederic Jameson, « Le marxisme face à la postmodernité », propos recueillis par Stathis Kouvélakis et Michel Vakaloulis, Paris, juin 1993, *Futur antérieur*, n° 21, 1994.

multiples discours qui tentent de définir le « postmoderne », si les locuteurs se concentrent plutôt sur une époque, un mode de pensée, ou une certaine esthétique. Dans le foisonnement hétéroclite des discours portant sur la postmodernité, une telle distinction peut servir de boussole.

L'on situe généralement les racines de la postmodernité dans le milieu du XX^e siècle, mais c'est donc majoritairement dans les années 1970 à 1990 que l'on a commencé à vouloir écrire, comprendre, et circonscrire la postmodernité pour tenter d'analyser les transformations d'une société qui n'était plus pensée comme « moderne ». On constate que certains traits formels et thématiques sont régulièrement repris pour caractériser la postmodernité dans les arts : le « simulacre⁹⁸ », le pastiche, la coexistence de plusieurs vérités simultanées, ou encore la fragmentation font partie de ces traits. Cependant, ces derniers n'entraînent pas toujours les mêmes effets selon les critiques. Par exemple, si Jameson affirme que le pastiche postmoderne est une sorte de parodie vidée de son sens politique, Linda Hutcheon parle, elle, de « parodie postmoderne » et insiste sur la teneur politique d'une telle pratique⁹⁹.

Si elle n'a jamais fait l'unanimité, la notion a été de plus en plus critiquée à partir des années 1990. Certains, comme Jünger Habermas¹⁰⁰, estiment que la postmodernité n'a jamais existé, puisque nous ne sommes jamais sortis de la modernité. D'autres, comme Alex Callinicos¹⁰¹, Terry Eagleton¹⁰² ou encore David Harvey¹⁰³, critiquent le concept pour ce qu'il implique d'après eux : une pensée apolitique qui consacre l'individualisme. Ces deux reproches cependant ne nous empêchent pas de parler de postmodernité à propos des œuvres étudiées. D'abord parce que ce terme, comme nous le verrons, ne signifie pas nécessairement une *sortie* radicale de la modernité. Ensuite, parce que l'hypothèse que nous permettent de faire les textes est justement qu'il est loin d'impliquer une pensée « a-politique » du monde. En ce sens, notre travail suit tout à fait les conclusions de Linda Hutcheon, présentées notamment dans *Politics of postmodernism*.

Au-delà de ces critiques, il existe également des réticences à faire fonctionner simultanément les notions de postmodernité et de postcolonial. En effet, un rapide coup d'œil aux

98 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, « Débats », 1981. La notion de simulacre est reprise notamment par par Frederic Jameson dans son analyse comparée des œuvres de Van Gogh (*Une partie de sabots en cuir*, 1888) et d'Andy Warhol (*Diamond dust shoes*, 1980). Frederic Jameson, *La Postmodernité ou la logique du capitalisme tardif*, op. cit., p. 45.

99 Nous reviendrons plus précisément en première partie sur les traits du postmoderne en tant qu'esthétique, ainsi que sur les liens entre le contexte postmoderne et l'histoire.

100 Entre autres, *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), traduit de l'allemand (Allemagne) par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.

101 Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1991.

102 Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1992.

103 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, op. cit.

ouvrages précédemment cités révèle que la théorisation d'une postmodernité provient avant tout d'une sphère académique occidentale, principalement nord-américaine, même si celle-ci englobe souvent, dans le terme de « postmoderne », des penseurs de la *French Theory* ou du post-structuralisme. Qu'en est-il, alors, pour toutes les autres aires géographiques et culturelles du monde ? Il semble exister un paradoxe : qu'elle soit perçue comme une esthétique ou un contexte, la postmodernité désigne en général des transformations globales, résultant d'une accélération de la mondialisation et des échanges internationaux. Pourtant, les œuvres artistiques auxquelles elle se rapporte – en architecture, littérature, peinture ou cinéma – semblent la plupart du temps tirées d'une tradition européenne ou nord-américaine. D'ailleurs, si l'on suit le raisonnement de Frederic Jameson, il serait tout à fait impossible d'associer les littératures du « Tiers-Monde » à la postmodernité, dans la mesure où toute œuvre venant du « Tiers-Monde » s'inscrirait nécessairement dans une lutte avec l'impérialisme du « Premier Monde », duquel provient le troisième état du capitalisme, celui-là même qui est caractérisé par une production culturelle dite « postmoderne¹⁰⁴ » :

Une distinction semble s'imposer d'entrée de jeu, à savoir qu'aucune de ces cultures [du Tiers-Monde] ne saurait être conçue comme étant indépendante ou autonome sur un plan anthropologique ; au contraire, toutes sont engagées dans un combat à mort avec l'impérialisme du Premier Monde – un combat culturel qui constitue lui-même un reflet de la situation économique de ces régions pénétrées par différents stades du capitalisme, ou, pour reprendre un euphémisme parfois utilisé, de la modernisation¹⁰⁵.

Cette vision post-marxiste semble opposer un monde postmoderne à un monde qui ne serait pas – encore ? – entré dans le « dernier stade » du capitalisme. Plus encore, ce Tiers-Monde serait nécessairement « en lutte » contre le monde caractérisé par la postmodernisation. Parce que le Tiers-Monde est avant tout celui des territoires anciennement colonisés, il semblerait impossible de penser une littérature qui serait à la fois en situation postcoloniale et postmoderne.

104 Frederic Jameson caractérise le Premier Monde comme le « bloc capitaliste » auquel s'est opposé le « deuxième monde » communiste, et le Tiers-Monde comme « toute une série de pays qui ont souffert de l'expérience du colonialisme et de l'impérialisme ». Voir Frederic Jameson, « Les littératures du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives. L'Internationale des nationalismes littéraires*, op. cit., p. 37-71, p. 42. Cela dit, il traite à part l'Amérique latine, qui nous intéresse justement : « mais il convient de noter au passage le cas particulier de l'Amérique latine. Celle-ci représente un troisième type de développement, impliquant la destruction plus ancienne encore de systèmes impériaux que la mémoire collective projette désormais du côté de l'archaïque ou du tribal. Ainsi, l'indépendance (nominale) qu'elle a conquise plus tôt l'a d'emblée exposée à des formes indirectes de pénétration et de contrôle économiques – situation que l'Afrique et l'Asie n'ont connu que plus récemment, avec la décolonisation des années 1950 et 1960 », p. 44.

105 *Ibid.*

D'autres penseurs, comme le théoricien décolonial Walter Mignolo, parviennent à des conclusions similaires. Cependant, nous serons amenée à questionner ces frontières, pour au moins deux raisons : d'abord, il apparaît concrètement impossible de distinguer véritablement une littérature occidentale d'une littérature non-occidentale lorsqu'il s'agit de l'Amérique latine, qui a donné le jour à des auteurs comme Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, ou encore Roberto Bolaño. Nous avons vu d'ailleurs que Jameson traitait à part de ce sous-continent¹⁰⁶. Ensuite, parce que si nous considérons que la postmodernité est avant tout un contexte historique général, caractérisé par le développement des technologies de communication, par une diminution des distances temporelles et spatiales, ainsi que par une nouvelle manière de se rapporter au savoir et au récit dans nos sociétés mondialisées, comment considérer que les questionnements qu'elle suscite ne concernent qu'une partie du globe ? Comment penser que, même lorsqu'elle tente d'écrire l'histoire d'une nation à la fin du XX^e siècle, la littérature postcoloniale n'est pas touchée par la perte d'autorité et de légitimité qui affectent les processus d'élaboration des métarécits ?

4.1.2. Des romans postmodernes ?

La question suivante se pose alors : si les romans de notre corpus sont apparus dans une période caractérisée par la « postmodernité », sont-ils des « romans postmodernes » ? Si l'on cherche à mesurer la fréquence avec laquelle les auteurs étudiés apparaissent dans la critique consacrée à la littérature postmoderne, on s'aperçoit rapidement que les œuvres de Roberto Bolaño et surtout de Thomas Pynchon sont largement présentées comme les parangons de ce qui serait une esthétique littéraire postmoderne¹⁰⁷. Bien qu'elle soit également associée à la littérature postcoloniale, Toni Morrison est aussi citée assez fréquemment dans le cadre d'une critique postmoderne, en particulier pour son roman *Beloved*¹⁰⁸ – ce qui confirme la possibilité d'une parenté entre ces « champs », ou ces manières d'envisager le fait littéraire. L'œuvre de Patrick Chamoiseau est beaucoup moins citée par une telle critique, mais cette réalité peut être due au fait que l'auteur est moins présent que les trois précédemment cités sur la scène internationale. Néanmoins, il est possible de trouver des mentions de la postmodernité dans des travaux consacrés à Patrick Chamoiseau, ou dans des ouvrages consacrés à la littérature postcoloniale francophone qui citent en grande part le Martiniquais. On trouve cette association sous la plume de Lise Gauvin¹⁰⁹,

106 Voir note précédente.

107 On retrouve cela chez Linda Hutcheon, Hillis Miller, Brian McHale, Frank Palmeri, entre autres.

108 Linda Hutcheon inclut *Beloved* dans son corpus d'œuvres postmodernes.

109 On trouve le terme, par exemple, dans « Autor in fabula : les contre-notes de Patrick Chamoiseau », in Lise Gauvin (dir.), *Écrire pour qui ? L'Écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2007, notamment p. 162.

de Dominique Chancé¹¹⁰ ou encore d'Yves Clavaron¹¹¹. En ce qui concerne João Ubaldo Ribeiro, nous avons rencontré peu de textes l'associant au contexte ou à l'esthétique postmoderne¹¹². Encore une fois – et c'est d'autant plus vrai pour la littérature brésilienne – cela peut être dû à la présence plus discrète de cet auteur sur la scène internationale, en particulier dans les milieux académiques nord-américains et européens. Dans le *Petit dictionnaire de la littérature brésilienne*, de Massaud Moisés, João Ubaldo Ribeiro apparaît dans la rubrique consacrée à la région de Bahia, parmi des auteurs que le critique regroupe sous le terme de « Néomodernisme¹¹³ ». Il est caractérisé à la fois par un ancrage très régional, et par sa capacité à saisir une réalité toute brésilienne. Toutefois, cet ouvrage ne mentionne pas non plus de rubrique « postmoderne », à l'instar de *L'histoire de la littérature brésilienne*, du même auteur. Dans ce dernier, Ribeiro apparaît dans une rubrique consacrée à la chronique – pour des œuvres qui sont très différentes du roman qui nous occupe –, mais il est aussi cité parmi les auteurs qui renouvellent, à l'époque contemporaine, les liens entre littérature et histoire. Pour nous, c'est justement par ce biais qu'il peut être rattaché à la postmodernité. On peut donc supposer que, si le terme de postmodernité est rarement associé à Ribeiro, la raison en est notamment que la critique brésilienne utilise peu ce mot pour classer ses auteurs. D'autre part, les racines marxistes de la vision de Ribeiro peuvent aller à l'encontre d'une perception postmoderne, bien que Rita Olivieri Godet signale une évolution progressive de la pensée de l'auteur, liée aux mutations de son époque. Si, pour elle, c'est *O feitiço da ilha do pavão*¹¹⁴ (1997) qui témoigne de ce changement de trajectoire, par laquelle Ribeiro passerait d'une « utopie marxiste » à une « utopie chimérique¹¹⁵ », cette prise de distance avec une utopie marxiste est déjà largement en germe dans *Vive le peuple brésilien*, tout aussi travaillé par des

110 L'autrice affirme que, à partir de 1997, la pensée de Patrick Chamoiseau s'est rapprochée d'une « conception postmoderne dans laquelle triomphe la pensée du baroque et de la complexité ». Voir Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque générale et comparée », 2010, p. 308.

111 Il conclut un ouvrage consacré à la littérature postcoloniale, qui fait figurer *Écrire en pays dominé* de Chamoiseau dans le corpus primaire, que « peu à peu, les littératures postcoloniales s'éloignent donc des problématiques de l'indépendance pour aborder des questions plus ontologiques comme celle de l'identité dans une perspective postmoderne [...] ». Voir Yves Clavaron, « Effacement ou élargissement du paradigme (post)colonial ? », in Yves Clavaron (dir.), *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011, p. 185.

112 Nous relevons seulement, dans un article consacré aux liens entre pensée de l'histoire et traduction dans *Vive le peuple brésilien*, que le roman présente une « filiation apparente avec l'esthétique postmoderne du roman latino-américain contemporain », alors qu'il se rapproche plus, selon l'auteur d'un roman historique à la Walter Scott. Robert Myers, « Translating history and self-translation: João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro* », in *Brasil/Brazil*, PUCRS/Brown University, vol. 12, 1994, p. 29-38, p. 37.

113 « Dans la prose de fiction et dans la poésie, le Néomodernisme a aujourd'hui des représentants de grande valeur dans l'État de Bahia ». Massaud Moisés, José Paulo Paes, *Pequeno dicionário de literatura brasileira* (1989), São Paulo, Cultrix, 1999, p. 71.

114 Roman non encore traduit en français. Le titre pourrait se traduire par *Le Sortilège de l'île du paon*.

questionnements épistémologiques, historiographiques et formels que les autres œuvres du corpus. On comprend donc que cette thèse remettra en perspective les appellations de « postmoderne » ou de « postcolonial », qui proviennent finalement assez souvent d'une prise de position critique ou, tout simplement, d'un biais culturel, que d'une analyse détaillée des textes eux-mêmes.

Reste à savoir ce que nous entendrons ici par « roman postmoderne ». Avec *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature* (1971)¹¹⁶, Ihab Hassan est un des premiers à avoir essayé de définir une esthétique de la littérature postmoderne. Lorsqu'il ajoute, en 1982, une postface à la deuxième édition de ce texte, il propose une sorte de tableau permettant selon lui de mieux cerner le « postmodernisme » en confrontant des tendances esthétiques « modernes » à des tendances « postmodernes ». Certains de ces traits sont formels – « forme » moderne/« antiforme » postmoderne ; « métaphore » moderne/« métonymie » postmoderne ; « narration » moderne/« antinarration » postmoderne –, d'autres sont thématiques, rhétoriques, linguistiques, ou encore psychologiques ou philosophiques¹¹⁷. Cependant, Hassan nuance immédiatement ses observations, affirmant que les traits peuvent tous être trouvés dans les deux colonnes du tableau ; il s'agit avant tout pour lui de dessiner des tendances, qui lui permettent d'arriver à la conclusion selon laquelle la littérature est passée d'une esthétique – moderne – de la « détermination » et de la « transcendance », à une esthétique – postmoderne – de « l'indétermination » et de « l'immanence ». Il précise que par « indétermination », il entend « un référent complexe, qui peut être délimité par divers concepts : l'ambiguïté, la discontinuité, l'hétérodoxie, le pluralisme, l'aléatoire, la révolte, la perversion, la déformation¹¹⁸ ». Bien qu'elle tente initialement de décrire une esthétique, l'approche d'Hassan finit, on le voit, par relever des tendances qui dépassent le cadre formel ; le postmoderne semble se rapporter avant tout à une pensée du monde, ou à un contexte. D'ailleurs, Ihab Hassan décrira plus tard le postmoderne comme une culture du décentrement¹¹⁹, correspondant à ce qu'il reconnaît, après Jean-François Lyotard, comme concomitante à un nouvel ordre du savoir. Encore une fois, il semblerait bien que les *tendances* esthétiques et formelles soient secondes par rapport à une certaine manière d'interroger l'histoire, ainsi que les liens entre savoir, pouvoir et récit.

115 Rita Olivieri Godet, « Territoire et utopie dans *O feitiço da ilha do Pavão* », in João Ubaldo Ribeiro. *Littérature brésilienne et constructions identitaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 120-139.

116 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature* (1971), Madison, Presses universitaires du Wisconsin, 1982.

117 *Ibid.*, p. 267-268.

118 *Ibid.*, p. 269.

119 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Presses universitaires de l'Ohio, 1987.

C'est à l'aune de ce constat que le travail de Linda Hutcheon nous apparaît comme particulièrement pertinent, et apte à éclairer efficacement la lecture du corpus dans son ensemble. Pour la théoricienne canadienne, l'un des buts premiers de l'esthétique postmoderne est de dénaturaliser quelques-uns des traits dominants de nos modes de vie, pour démontrer qu'ils sont avant tout culturels¹²⁰. Ses conclusions proviennent principalement d'un travail sur la littérature fictionnelle. C'est ce phénomène qui amène Linda Hutcheon à défendre la dimension politique de l'art postmoderne, ce qui entre en contradiction avec une grande partie de la critique. Alors que l'art postmoderne est souvent pensé comme un art du « simulacre » ne renvoyant à rien d'autre que lui-même, Linda Hutcheon montre que les dimensions parodique et auto-référentielle du postmoderne, par exemple, sont politiques car elles parviennent à montrer que toute représentation culturelle a nécessairement un lien avec des enjeux politiques et sociaux¹²¹. Il s'agit alors, pour la fiction postmoderne, de mettre en exergue les réalités en jeu dans l'élaboration du sens dans nos sociétés :

Comme l'a dit Bakhtine, « l'étude de l'art verbal peut et doit surmonter le divorce entre une approche "formelle" abstraite et une approche "idéologique" tout aussi abstraite » (1981, 259). La fiction postmoderne est la forme qui, pour moi, illustre le mieux la valeur d'une telle tentative. La conscience qu'elle a de sa propre forme interdit d'éluder les dimensions littéraire et linguistique, mais sa propension à problématiser la connaissance historique et l'idéologie permet de mettre en évidence la manière dont le récit et la représentation [*the narrative and the representational*] sont impliqués dans l'élaboration des stratégies relatives à la création de sens dans notre culture¹²².

Le postmoderne travaillerait alors avant tout à révéler la complicité entre discours et pouvoir, en soulignant par exemple les contextes d'énonciation¹²³. La première partie de cette thèse analysera les implications d'un tel phénomène.

Cependant, nous garderons à l'esprit qu'une certaine partie de la critique romanesque pense aujourd'hui au-delà de ces questionnements opposant moderne et postmoderne. Pour Jean Bessière, par exemple, Roberto Bolaño figure parmi les écrivains « contemporains », qu'il oppose justement aux écrivains « postmodernes ». Élaborée au début du XXI^e siècle, la théorie romanesque de Bessière propose encore une autre vision de la « postmodernité » en littérature, en particulier dans le roman. Du roman réaliste au roman postmoderne, « les personnages se défini[raient] selon un accord avec le monde extérieur », ce qui expliquerait que « l'on puisse lire de manière continue le roman, du XIX^e siècle au postmoderne, suivant les variations de la prévalence de l'individualité¹²⁴ ».

120 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres/ New York, Routledge, 2002, en particulier dans l'introduction.

121 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 3.

122 *Ibid.*, p. 183.

123 *Ibid.*, p. 185.

124 « Ainsi, le réalisme identifie-t-il le roman au récit d'une vie ; le modernisme l'identifie-t-il à la problématique du sujet ; le postmoderne l'identifie-t-il à la présentation de l'hyperindividualisme – l'individualisme

Dès lors, Jean Bessière crée une nouvelle distinction ; au lieu d'opposer le roman postmoderne au roman moderne, il distingue la catégorie du « roman contemporain » qui, selon lui, chevauche la période du roman « postmoderne », mais englobe des œuvres qui sont véritablement en rupture avec la tradition romanesque. Derrière un terme qui semble purement chronologique – puisque « contemporain » signifie avant tout « qui appartient au temps actuel (par rapport au moment envisagé dans le contexte¹²⁵) » –, Jean Bessière entend donc définir le renouvellement conjoint d'un genre, et d'une pensée des rapports entre individu et collectivité. Le roman contemporain serait celui qui

[...] renouvelle les paradigmes de la présentation des collectifs et – inévitablement – ceux de la représentation de l'individu et du sujet ; il refuse l'égologie, que partagent le roman moderne, le roman moderniste, le roman postmoderne. Bien qu'il ne se caractérise pas nécessairement par de nouvelles formes, il suppose certainement une nouvelle pensée du roman¹²⁶.

Sans doute les romans que nous étudions ici, et dans lesquels nous cherchons justement à déceler de nouvelles pensées de la communauté, seraient qualifiés de « contemporains » par Jean Bessière. En fin de compte, si le terme de « postmoderne » reste important pour notre étude, c'est plutôt par ce qu'il nous servira à désigner une *attitude* vis-à-vis de l'époque. Aussi pouvons-nous dire avec Clément Lévy que

[...] la question du postmodernisme en littérature est moins une question d'histoire littéraire se posant en termes de limites, de dates et d'appartenance des auteurs à ce mouvement qu'une question d'attitude personnelle des auteurs face à une identité moderniste qui par sa vocation est universelle et englobe tout : s'ils choisissent de s'en écarter, ce décentrement, aussi léger soit-il, est postmoderne¹²⁷.

Le chercheur reprend ici une réflexion de Brian McHale, qui affirme paradoxalement que le « postmodernisme [...] précède [...] la consolidation du modernisme ». Dans cette optique, le postmodernisme correspondrait à « un principe historique général par lequel chaque phase culturelle successive récupère ce qui avait été “laissé de côté” et était resté exclu de la phase précédente, et fonde sa “nouvelle” poétique sur ce reste¹²⁸ ».

recharacterisé dans le contexte de la postmodernité se lit tout autant selon un jeu extrême de réflexivité prêté au sujet que selon la caractérisation incertaine de ce sujet, comme l'illustrent les romans les plus récents de Philip Roth et ceux de Pierre Bergounioux ». Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, « L'interrogation philosophique », 2010, p. 234.

125 *Trésor de la langue française*, en ligne sur <https://www.cnrtl.fr/definition/contemporain>, dernière consultation le 28 juin 2023.

126 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, p. 31.

127 Clément Lévy, « Chapitre III. Les territoires de la fiction postmoderne » in *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2014.

4.2. La fiction, outil d'investigation

Une telle définition estompe considérablement la corrélation entre la littérature postmoderne et le contexte économique et social propre aux années 1980. Elle se lit en creux dans les travaux de John Hillis Miller qui s'intéresse, en diachronie, à la manière dont la littérature de fiction peut penser la notion de communauté. Si Miller en arrive à remettre en doute la catégorie de « littérature postmoderne », c'est qu'il constate que la plupart des traits présentés comme « postmodernes » peuvent être relevés dans des textes très éloignés dans le temps. Dans *Communities in Fiction*, il illustre sa démonstration par l'étude conjointe d'une nouvelle de Cervantès – « Le colloque des chiens » – et d'une nouvelle de Thomas Pynchon – « L'intégration secrète ». Au-delà de l'aspect formel, John Hillis Miller rapproche également la manière dont les deux nouvelles pensent la question de la communauté. Elles le font toutes deux, selon lui, sur un mode qui serait celui du « postmoderne », dans le sens où

une des caractéristiques du récit postmoderne est qu'il représente la communauté comme une auto-immunité en action, donc comme une autodestruction. La communauté retourne les institutions vouées à protéger la communauté, à préserver sa sécurité, son immunité, sa clôture [...] contre la communauté elle-même [...]. Dans les récits de Morrison comme de chez Pynchon, les Blancs se retournent contre les Noirs dans un élan d'auto-destruction, dans les États-Unis racistes¹²⁹.

Ajoutons tout d'abord que l'approche de Toni Morrison est d'autant plus intéressante que, tout en dénonçant le racisme systémique étasunien, elle ne restreint pas le phénomène d'auto-immunité à des communautés blanches ; son roman *Paradis* met en scène l'échec désastreux d'une utopie communautaire inspirée des *All Black Towns*. Ensuite, il nous faut nuancer le propos de Miller. Nous verrons, il est vrai, que tous nos textes mettent en scène des communautés auto-destructrices. Faut-il pour autant s'arrêter à ce constat et considérer qu'il s'agit là de la seule modalité selon laquelle ces romans peuvent penser la communauté ?

La critique a montré comment la littérature pouvait fonctionner comme un champ d'investigation des problématiques liées à la communauté. Aux théories philosophiques, politiques et sociologiques de la communauté élaborées à partir des années 1980, s'ajoutent en effet ces dernières années une série d'études menées sur la notion dans le domaine littéraire. C'est même avec une remarquable fréquence que l'on analyse, entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle, la manière dont la fiction littéraire interroge les interactions entre individu et collectivité. Entre 1976 et 1977, les cours dispensés par Roland Barthes au Collège de France prennent pour titre *Comment*

128 Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992, p. 56. Traduction de Clément Lévy, *Ibid.*

129 John Hillis Miller, *Communities in Fiction*, *op. cit.*, p. 291.

*vivre ensemble*¹³⁰, et pour sous-titre : « Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens ». Barthes y observe différentes modalités de vie en collectivité telles qu'elles sont représentées par la littérature romanesque de fiction. Si le terme de « communauté » n'apparaît que de manière marginale dans ses notes de cours, force est de constater que c'est ce terme qui domine aujourd'hui les études des liens entre vie en collectivité et littérature, jusqu'à constituer une des thématiques de l'épreuve de Littérature Comparée mise au concours de l'agrégation tout récemment¹³¹.

Dans l'intervalle, une attention constante a été portée à ces questions, en France comme dans d'autres pays. Si le mot « communauté » ne se retrouve que très rarement dans les propos d'Édouard Glissant, l'ensemble de son œuvre – fictionnelle et théorique – pense le lien qui peut exister entre la conception d'une vie en commun dans le monde contemporain, et une poétique littéraire. Les essais *Poétique de la relation*¹³² ou encore *Introduction à une poétique du divers*¹³³ sont importants en ce sens, mais c'est surtout *Faulkner, Mississippi*¹³⁴ qui nourrira notre propos, notamment parce qu'il articule pensée littéraire de la communauté et dimension épique. Selon une approche plus politique, Jacques Rancière pour sa part n'a cessé de démontrer la manière dont la littérature, et en particulier la littérature fictionnelle moderne, propose des « configurations du sensible », c'est-à-dire des pensées du commun. Dans *Politique de la littérature*, d'abord, il s'attache à montrer comment la littérature fait de la politique, et, en particulier, comment le roman moderne est l'expression d'une pensée démocratique. Plus récemment dans *Les Bords de la fiction*, il montre que la remise en cause de la rationalité dans la fiction moderne permet à cette dernière de « construire des mondes communs et des histoires communes¹³⁵ ». En littérature, il s'agit alors de

construire avec des phrases les formes perceptibles et pensables d'un monde commun en déterminant des situations et les acteurs de ces situations, en identifiant des événements, en établissant entre eux des liens de coexistence ou de succession et en donnant à ces liens la modalité du possible, du réel ou du nécessaire¹³⁶.

Dans un cadre plus spécifiquement académique, les liens entre la communauté et la fiction font l'objet d'études fécondes. En langue anglaise, on peut ajouter *Community in Twentieth-Century fiction*¹³⁷ paru en 2013, à *Communities in Fiction*, que nous avons déjà mentionné. Le premier

130 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France*, Paris, Seuil, 2002.

131 « Solitude et communauté dans le roman », question mise au programme de 2019 à 2021.

132 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, « nrf », 1990.

133 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers. Poétique IV*, Paris, Gallimard, « nrf » 1996.

134 Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1998.

135 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2017, p. 13.

136 *Ibid.*, p. 14.

137 Paula Martin Salvan, Geraldo Salas, Julian Jimenez Heffernan (dir.), *Community in Twentieth-Century Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.

rassemble des travaux portant sur des œuvres modernes et contemporaines, dans lesquelles il est possible de percevoir l'élaboration d'un imaginaire lié à la construction – ou à la destruction – de communautés dans le monde contemporain. Le second, écrit entièrement par John Hillis Miller, suit une approche diachronique : l'auteur lit six récits, allant du XVI^e au XX^e siècle, à partir de travaux philosophiques aussi contradictoires que ceux de Hegel et Jean-Luc Nancy. L'ouvrage permet ainsi de remettre en perspective des traits perçus initialement comme spécifiquement contemporains, ou « postmodernes ». En France, le site de la « CCC » – Communauté des Chercheurs sur la Communauté –, offre un panorama essentiel de la recherche actuelle sur la question, notamment dans son lien avec les arts et la littérature. Son fondateur, Rémi Astruc, est également l'auteur de l'ouvrage théorique *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*¹³⁸, qui cherche à penser le lien entre l'art et la communauté, en réfléchissant particulièrement à l'importance du mythe et du récit. Il a par ailleurs dirigé la publication des actes de colloque du congrès 2018 de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, intitulé *Communitas. Les Mots du commun*¹³⁹. D'après une perspective plus pragmatique, Frédérick Detue et Christine Servais proposent, dans l'introduction du numéro de la revue *Études Littéraires* intitulé *La Lecture littéraire et l'utopie d'une communauté*, d'envisager la littérature moins comme ce qui *pense* la communauté, que comme ce qui doit *faire* communauté, même si ce n'est plus dans l'optique d'une littérature romantique « à la Schlegel¹⁴⁰ ». Le dossier s'intéresse surtout à la réception des textes, selon un prisme qui sera également le nôtre dans la dernière partie de cette thèse. On peut signaler également la multiplication des séminaires récents portant sur la question, comme par exemple « Communauté et pouvoir de la fiction » organisé entre février et mai 2022 à l'Université Paris-Est Créteil¹⁴¹. En langue portugaise, on relève aussi les actes du colloque *Comunidades sem fim*, publiés en 2014, qui regroupent des approches à la fois philosophiques et littéraires, et dont une porte sur le roman de Roberto Bolaño étudié dans cette thèse¹⁴². En langue espagnole, on peut signaler *Repensar la comunidad desde la*

138 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, op. cit.

139 Rémi Astruc (dir.), *Communitas. Les Mots du commun*, Versailles, RKI Press, 2021. Cette publication regroupe des études spécifiquement littéraires menées sur des textes divers, dont certains s'intéressent en particulier au contexte postcolonial. Il s'inscrit dans un cycle de recherche porté sur les « Esthétiques de la communauté » (colloques « Images du commun et de la Communauté » 2017, et « Gestes, rythmes, mouvements du commun »).

140 Frédérick Detue et Christine Servais, « La Littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté », in Frédérick Detue et Christine Servais (dir.), *Études Littéraires*, Volume 41, n° 2, « La Lecture littéraire et l'utopie d'une communauté », 2010, p. 7-16.

141 Je remercie Vincent Ferré, Yolaine Parisot et Graciela Villanueva d'avoir accepté de m'accueillir au sein des séances qu'ils organisaient au sein de ce séminaire.

142 João Camillio Penna, Ângela Maria Dias (dir.), *Comunidades sem fim*, Rio de Janeiro, Circuito, 2014. Pour l'article sur Bolaño : Ângela Maria Dias, « Comunidades à deriva: “Os detetives selvagens” e o nomadismo da imaginação. ».

literatura y el genero, ouvrage dirigé par Marta Segarra, qui s'intéresse aux arts littéraire et cinématographique, et qui comprend également une réflexion sur le genre¹⁴³. Plus particulièrement, *Los unos y los otros: comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana*, analyse la pensée de la communauté dans la littérature latino-américaine contemporaine à partir des philosophies de Jean-Luc Nancy et Roberto Esposito¹⁴⁴.

Le lien entre littérature et communauté fait enfin l'objet de plusieurs thèses parues récemment. L'ouvrage de Céline Guillot, tiré de sa thèse *Inventer un peuple qui manque*¹⁴⁵, lit un corpus poétique français à la lumière des travaux de Maurice Blanchot, Georges Bataille, et Jean-Luc Nancy. Chloé Brendlé a soutenu en 2017 une thèse intitulée *Seuls, ensemble*, centrée sur la manière dont la littérature française contemporaine pense la question de la communauté. Julie Brugier a soutenu en 2019 une thèse intitulée *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*¹⁴⁶, qui s'intéresse à l'espace caribéen à travers les Antilles, le Sud des États-Unis et le Nordeste brésilien.

4.3. La polyphonie romanesque

4.3.1. Le roman, l'épopée

Nous avons choisi de faire porter notre étude sur un corpus romanesque polyphonique car notre hypothèse est que ce trait narratologique, essentiel à chacune de nos œuvres, y est fondamental pour penser la communauté. Or le nom « polyphonie », et l'adjectif « polyphonique » qui l'accompagne, souffrent d'un véritable « flou terminologique¹⁴⁷ ». Emprunté à l'univers musical, ce nom unique a servi à traduire en français plusieurs termes centraux dans *Esthétique et théorie du roman*¹⁴⁸ de Mikhaïl Bakhtine. Il a ensuite été repris pour désigner un certain nombre de

143 Marta Segarra (dir.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Barcelona, Icaria, 2012.

144 Adriana Cristina Rodriguez Persico, *Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana*, Villa María/Cordoue, éditions Eduvim, « Poliedros », 2017.

145 Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque*, op. cit. Thèse soutenue en 2004, publiée en 2013.

146 Je la remercie d'avoir eu la générosité de me donner accès à cette thèse très convaincante et stimulante, non encore publiée. La similitude entre les aires géographiques que nous étudions permet de mettre en évidence la manière dont nos travaux se complètent : là où la recherche de Julie Brugier porte principalement sur les interactions entre la marge et la communauté à travers un corpus par auteurs, cette thèse se concentre sur des questions génériques, narratologiques et contextuelles à partir de cinq textes précis.

147 « La notion de polyphonie est en passe, depuis une vingtaine d'années, de devenir un "maître mot" dans le champ des études tant linguistiques que littéraires. On mesure [...] l'ampleur et la diversité des phénomènes abordés et l'étendue des domaines d'application. Cette percée théorique et le succès éditorial qui l'accompagne ne saurait masquer le fait qu'un flou terminologique existe indéniablement ». André Petitjean, « Présentation », revue *Pratiques* n°123-124, 2004.

148 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

réalités en fin de compte assez diverses. Cette notion peut cependant être considérablement éclaircie au point de vue poétique et narratologique à partir de l'ouvrage d'Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*¹⁴⁹, et au point de vue linguistique à partir des actes du colloque de Cerisy parus en 2005 sous le nom de *Dialogisme et polyphonie*¹⁵⁰.

Pour Bakhtine, la polyphonie est avant tout une propriété du roman. En d'autres termes, le roman est *par nature* polyphonique, dans la mesure où il doit représenter « toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps : le roman doit être le microcosme du plurilinguisme¹⁵¹ ». Le genre romanesque étant le genre par excellence de l'hétérogénéité des voix et des langues, il serait alors redondant de parler de « roman polyphonique ». Mais ce que nous appelons ainsi, après Aurore Touya, sont en fait des romans qui le sont doublement ; d'abord, du simple fait de leur catégorie générique, ensuite, parce que cette polyphonie est *perceptible structurellement*¹⁵². Autrement dit, nous qualifions de « polyphoniques » des romans qui font apparaître les frontières entre les différentes voix représentées, et qui ne les fondent pas dans une voix narrative finalement surplombante. Une telle définition nous conduit à voir la polyphonie non pas comme un trait générique, mais comme un trait narratologique lié à une époque. En effet, ces romans « doublement » polyphoniques ont vu le jour au XX^e siècle, sous la plume de romanciers et de romancières – Virginia Woolf en est une pionnière – qui ont cherché à s'émanciper des mécanismes de la narration traditionnelle en attachant une attention accrue à la forme¹⁵³. S'il voit donc le jour dans la modernité, on comprendra que le « champ d'expérimentation » que devient alors le roman polyphonique soit encore ouvert à l'heure où la postmodernité engendre des œuvres méta-discursives, qui accordent une place importante à l'hétérogénéité née de l'intertextualité. Par ailleurs, le roman polyphonique est bien celui qui mêle les voix, avant de mêler les points de vue – même si, de toute évidence, le premier procédé entraîne le second. Autrement dit, il *fait entendre* plusieurs voix, et ne se contente pas de faire varier les

149 Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2015.

150 Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke, Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy organisés par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle à Bruxelles, De Boeck.Duculot, « Champs linguistiques. Recueils », 2005.

151 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 223.

152 Ce dernier point précisément va à l'encontre de ce que Bakhtine, travaillant sur Dostoïevski, appelle polyphonie. Chez l'auteur russe, qui ouvre la voie à la polyphonie sans pour autant lui donner encore toute son amplitude, l'hétérogénéité des voix est subsumée par une harmonie syntaxique d'ensemble. « Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. La partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. [...] Les constructions hybrides ont une importance capitale pour le style du roman ». *Ibid.*, p. 126.

153 Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, op. cit., p. 26.

points de vue à partir d'une narration externe, comme le fait le roman choral. Sur ce point, nos œuvres sont polyphoniques à des degrés divers – *Les Détectives sauvages* et *Texaco* font explicitement et constamment alterner des « je » tout au long du roman, alors que *Vive le peuple brésilien*, *Mason&Dixon* et *Le Chant de Salomon* le font de manière plus ponctuelle – mais significative néanmoins. Cette attention à la *voix* rappelle bien évidemment l'origine musicale du terme grec, même si celui-ci est plurivoque dès l'origine¹⁵⁴. Aussi,

reprandre [l]e terme [polyphonie], et l'adjectif « polyphonique » qui lui correspond, pour les utiliser dans le cadre d'une étude littéraire, c'est donc envisager l'écriture romanesque comme une écriture également musicale, et faisant forcément intervenir des questions de voix, de rythmes, d'eu- ou de cacophonie¹⁵⁵.

Or, cette origine musicale nous amène à dégager un autre point important. Il s'agit bien, comme en musique, de faire entendre des voix *qui resteront distinctes*, et dont on dit même, dans le *Trésor de la langue française*, qu'elles ont un rapport qui peut ne pas être harmonique¹⁵⁶. La polyphonie fait donc entendre des mélodies, plus ou moins concordantes – dans nos textes, elles sont parfois totalement discordantes –, mais *sur un pied d'égalité*. C'est en cela qu'elle est à distinguer du *dialogisme*, phénomène qu'il nous faudra également analyser pour identifier les mécanismes de domination et de revendication identitaires à l'œuvre au sein de textes écrits dans la langue de l'ancien colonisateur. Sur ce point, l'approche linguistique très précise adoptée par Aleksandra Nowakowska s'avère éclairante :

Le texte russe fait apparaître que la polyphonie se différencie du dialogisme par le fait qu'elle s'applique au champ d'études littéraires, afin de définir un type particulier d'œuvre romanesque, alors que le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine. La polyphonie décrit les différentes structures d'un type de roman, alors que le dialogisme se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, romanesque ou ordinaire. Les deux concepts reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, ou plusieurs voix. Cette interaction, dans le cadre de la polyphonie, se refuse à désigner une voix hiérarchiquement dominante, contrairement au dialogisme qui est le théâtre des affrontements dans lesquels une voix – en principe celle du locuteur – est toujours (présentée comme) hiérarchiquement supérieure aux autres¹⁵⁷.

154 On trouve ainsi dans le Bailly, dans la rubrique « polyphonie » ; 1) un grand nombre de voix ou de sons (en parlant d'oiseaux, de flûtes) ; 2) variété de langage ; 3) parole abondante, loquacité. Aurore Touya cite le dictionnaire Bailly, 1950, p. 1602. *Ibid.*, p. 32.

155 *Ibid.*, p. 36.

156 « Superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non ». *Trésor de la langue française* [en ligne], disponible en ligne sur <https://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie>, dernière consultation le 28 juin 2023.

157 Aleksandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Bres, Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, op. cit., p. 19-32, p. 25-26.

La polyphonie se caractérise donc par sa dimension littéraire, et égalitaire : les voix n'entretiennent *a priori* pas de liens hiérarchiques, et c'est de leur confrontation que naîtrait, par le texte, une représentation complexe du monde.

Or, il nous faut à ce stade souligner un point important ; si, chez Bakhtine, la notion apparaît au cours d'une étude menée sur le roman, elle est aussi employée par la critique à propos d'autres genres littéraires. En effet la polyphonie, « au sens le plus précis que Bakhtine a donné à ce terme¹⁵⁸ », est fondamentale à l'efficacité politique de l'épopée telle que la conçoit Florence Goyet. Selon cette dernière, c'est la polyphonie qui

rend [l'épopée] capable de développer chacune des positions comme si elle était absolument valide, pour que l'on puisse voir les implications profondes de toutes et de chacune, pour que le choix qui s'impose entre les valeurs ne soit entaché d'aucun parti pris ni préjugé¹⁵⁹.

L'accent n'est pas mis, ici, sur le fait que les voix des différents héros épiques sont déployées sous la forme d'un « je » – contrairement à la polyphonie telle qu'elle est définie par Aurore Touya –, mais sur le fait que « chaque ligne narrative » est développée « jusqu'au bout », même celles qui représentaient *a priori* une position opposée à la vision partisane initiale. C'est ainsi que, selon Florence Goyet, Hector vaincu devient finalement le « héros fondamental » de l'*Illiade*, « la figure de l'avenir¹⁶⁰ ». Parce que nous analysons le dialogue qui se noue dans nos textes entre le genre romanesque et un certain « travail épique¹⁶¹ », on considérera donc aussi la polyphonie dans ce qu'elle présente d'efficace pour penser politiquement les enjeux liés au passé, au présent, et à l'avenir de la communauté.

Si la polyphonie est indispensable au « travail épique » qui permet à l'épopée de penser les crises politiques que traverse la communauté, il n'est donc pas si étonnant que ce trait soit un des points de contact entre les romans sélectionnés et le genre épique. Ce travail de définition cependant nous montre aussi que ce phénomène ne recouvre pas tout à fait les mêmes réalités dans les deux genres : attentive à la matérialité de la voix et aux locuteurs singuliers dans le roman, la polyphonie vient avant tout de la structure narrative dans l'épopée. Nous aurons à analyser la manière dont ces deux effets peuvent interagir dans des romans qui pensent la communauté des siècles après les épopées antiques étudiées par Florence Goyet. Les résultats de sa recherche, et le succès de la notion de « travail épique » dans des études récentes, en particulier postcoloniales, nous autorisent

158 Florence Goyet, *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2006, p. 568. Florence Goyet fait ici référence à Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, initialement paru en 1929.

159 *Ibid.*, p. 568.

160 *Ibid.*

161 Voir Florence Goyet, *ibid.* Nous revenons en détail sur ce concept dans notre étude.

en effet à observer la présence d'une telle dynamique dans nos textes. À la fin de son ouvrage, Florence Goyet dit en effet que « [p]lusieurs autres genres littéraires pensent eux aussi de façon non-partisane le devenir de la communauté¹⁶² ». Plutôt qu'une « forme précise », l'épique serait alors une « potentialité forte de la littérature, dès lors que le récit devient outil de pensée ; il est alors supérieur à tout raisonnement conceptuel¹⁶³ ». Nous montrerons que, dans nos romans, le récit se fait « outil de pensée » en partie grâce à la polyphonie et plus largement grâce à une réactualisation du « travail épique ».

En disposant côte à côte des lignes narratives, mais surtout les pensées singulières de différents narrateurs, le roman polyphonique « juxtapose les pans de pensée comme autant de consciences mises en présence par la société mais dont la communication réciproque n'est plus assurée ». C'est ainsi « l'image d'un univers plurivoque et heurté qui se construit¹⁶⁴ ». Le roman peut alors se faire l'écho des crises de nos sociétés contemporaines, dans lesquelles la démocratie s'accompagnerait paradoxalement d'un isolement des individus. Cependant, une telle écriture polyphonique semble en même temps toucher à une limite, dans la mesure où elle brouille la « dominante normative¹⁶⁵ » du texte, aboutissant peut-être à une sorte de « polyphonie normative¹⁶⁶ ». Cette dernière, pour être efficace, doit se distinguer d'un relativisme absolu, souvent reproché à la littérature postmoderne. Nous aurons à interroger cette potentielle conséquence de la polyphonie dans nos textes.

4.3.2. *Le roman, la démocratie*

On pense généralement le roman en lien avec la *société*, plus qu'avec la *communauté*. Cela vient notamment du fait que ce genre, *a fortiori* lorsqu'il est dit « polyphonique », est souvent qualifié de genre « démocratique ». La tradition critique, surtout depuis Bakhtine, n'a cessé de penser le roman comme le lieu d'expression de ce régime politique moderne, et plusieurs événements scientifiques ont eu lieu autour de cette question récemment. Parmi beaucoup d'autres, le colloque organisé à Science-Po Paris en octobre 2021 par Alexandre Gefen et Frédérique Leichter-Flack « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie », s'est ouvert par une conférence de Philippe Roussin intitulée « Voix, polyphonie, démocratie ». Philippe Roussin a par ailleurs animé, avec Dominique Dupart, un séminaire de recherche à l'EHESS intitulé « Littérature

162 Par exemple des romans, comme *La Guerre et la Paix*, mais aussi le genre théâtral. *Ibid.*, p. 568-569.

163 *Ibid.*

164 Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 427-28.

165 Philippe Hamon (dir.), *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1997, p. 28.

166 Philippe Hamon, « 1. Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », *in Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 5-41, p. 33.

et Démocratie » en 2022, dans lequel le roman occupait une place importante¹⁶⁷. Les ouvrages de Nelly Wolf et de Sylvie Servoise, *Le Roman de la démocratie*¹⁶⁸ et *Démocratie et roman*¹⁶⁹, travaillent précisément sur le lien entre ce genre et ce régime politique, tandis que ce dernier apparaît de manière plus implicite mais tout aussi centrale dans *Romanciers pluralistes*, de Vincent Message. Ces travaux mettent tous en lumière la capacité du roman à questionner l'idéal démocratique dans lequel « la coexistence d'une pluralité de cultures, d'appartenances religieuses, de courants politiques ou de modes de vie est reconnue par la majorité [...] comme un bien et comme une richesse », alors que ce « consensus de surface » cache en fait « des sources de tensions innombrables¹⁷⁰ ». Toni Morrison elle-même, dans un entretien accordé à Aurore Touya, souligne l'importance du lien entre roman, polyphonie, et démocratie :

Le choix du roman polyphonique correspond pour Toni Morrison à une vision démocratique en littérature : utiliser cette forme, c'est organiser une séance parlementaire, avec ses différents tours de parole, au sein du roman. C'est refuser que l'histoire soit racontée selon un point de vue unique, qui biaise nécessairement le récit ; c'est présupposer que le croisement des voix est nécessaire à une vision d'ensemble. Surtout, c'est exclure une hiérarchisation des discours en fonction de leur appartenance sociale : les personnages les plus marginaux ou les moins habitués à ce que leur point de vue soit pris en compte importent tout autant que les puissants ou les spécialistes du verbe. C'est en cela que le roman polyphonique peut être compris, avec Toni Morrison, comme l'équivalent en littérature de fiction d'un régime démocratique : comme la démocratie permet au peuple de participer au pouvoir, la polyphonie permet aux personnages de devenir narrateurs de leur propre histoire¹⁷¹.

De telles associations conduisent à faire du roman le reflet de l'organisation en société, plutôt que le lieu d'une pensée du « commun » qui se situerait au-delà, ou en-deçà, des liens formellement institués. Si ces deux pistes de réflexion ne se contredisent pas, il est important de souligner qu'elles sont également loin de se confondre. Penser le roman comme une modalité d'expression démocratique, c'est le penser en effet comme une « place publique, où chacun a le droit à la parole et où personne ne peut prétendre la monopoliser¹⁷² ». C'est aussi, souvent, s'inscrire dans une pensée critique qui fait du roman le genre de la modernité, qui opposerait la « société » à la « communauté traditionnelle¹⁷³ ». Cette vision chronologique est illustrée dans *Le Roman de la*

167 Je les remercie tous deux de m'avoir donné la possibilité d'assister à ce séminaire.

168 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

169 Sylvie Servoise, *Démocratie et roman. Explorations littéraires de la crise de la représentation au XXI^e siècle*, Paris, Hermann, « Savoirs et lettres », 2022.

170 Vincent Message, *Romancier Pluralistes*, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2013, p. 10.

171 Aurore Touya rend compte d'un entretien qu'elle a eu avec Toni Morrison en 2009, dans les bureaux des éditions Christian Bourgois, à Paris. Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, op. cit., p. 401.

172 *Ibid.*, p. 339.

173 Vincent Message, par exemple, présente ainsi les enjeux de sa problématisation : « Je me propose ici d'observer le devenir de cette tradition au XX^e siècle, en prenant plus précisément pour objet des romans de la

démocratie, dans lequel Nelly Wolf montre comment, lorsque le roman est pensé comme un genre ayant trait au collectif, c'est sur la modèle de la « société ». On parle de « contrat de lecture », « contrat de discours », comme on parle de « contrat social », et le terme de contrat recouvre un sens identique en littérature et en politique ; l'idée est de produire un accord commun sur ce qu'il s'agit de faire ensemble¹⁷⁴. Cette vision chronologique n'est pas celle qui sous-tend notre travail ; nous nous intéresserons plutôt à la manière dont les romans redéfinissent les liens communautaires et leurs enjeux, au-delà, ou en parallèle d'un prisme institutionnel.

Cela ne veut pas dire que la question démocratique n'est pas à examiner. Certains des romans sélectionnés, en effet, s'apparentent partiellement à cette « place publique », qui semble délimiter un espace démocratique. La deuxième partie des *Détectives sauvages*, qui se présente comme une collecte de témoignages à destination d'enquêteurs, est en effet un véritable parangon de ce qu'Aurore Touya a appelé la « forme procès du roman polyphonique¹⁷⁵ ». Les énoncés, tous identifiés de la même manière – prénom et nom du locuteur, lieu et date de la prise de parole – sont présentés de manière brute ; tous les personnages sont entendus sur un pied d'égalité même si leurs avis divergent, ou se contredisent. Se dessine ainsi l'impression que la vérité, s'il y en a une, émergera à partir de l'audience – ou de la lecture – de tous ces témoignages, comme lors d'un procès. Par ailleurs, *Mason&Dixon* prend pour sujet central la question de la démocratie américaine, et ses structures narrative et discursive reflètent en effet les trois postulats que Nelly Wolf observe à la fois dans l'idéal-type du roman dans celui de la société démocratique : un idéal égalitaire, une dimension contractuelle, et dimension une conflictuelle propice au débat. Imitant le modèle démocratique, le roman serait alors à même de le mettre en œuvre dans sa forme la plus idéale, pour finalement dénoncer les failles de la démocratie « réelle », en donnant une voix aux exclus. Nelly Wolf relève une particularité du « roman américain » à ce sujet, soulignant que la société étasunienne se construit d'emblée sur un modèle démocratique dont les défauts ne peuvent être atténués par une comparaison avec un Ancien Régime européen structurellement inégalitaire :

Si le roman historique européen fictionnalise le plus souvent l'arbitraire de l'Ancien Régime [...], le roman américain est confronté très tôt à la fragilité du *consensus universalis* de la démocratie américaine. Très tôt quelques romans américains prennent en charge l'histoire des exclus de la communauté. *La Lettre écarlate* (1850) remonte au temps des premières colonies puritaines et parle d'une femme adultère exclue, avec sa petite fille, de la communauté des élus. *Le Dernier des*

collectivité, donnant à voir un nous qui n'est pas celui de *communautés liées par des solidarités traditionnelles*, mais le nous beaucoup plus délicat à concevoir des *sociétés contemporaines* ». Je souligne. Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, op. cit., p. 10.

174 Nelly Wolf dresse un parallèle entre ces différents types de contrat, qui fonctionnent *in fine* de la même manière. Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, op. cit., dans l'introduction tout particulièrement.

175 Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, op. cit., p. 401.

Mohicans (1826) remonte au milieu du XVIII^e siècle, et évoque, à travers les guerres franco-anglaises, la disparition des tribus indiennes¹⁷⁶.

La démocratie, en tant que mode d'organisation de la société et/ou de la parole, constitue donc ponctuellement une thématique et/ou une structure poétique des œuvres de notre corpus. Cependant, nous distinguons cette question de celle de la communauté, non pas parce que les deux notions ne pourraient pas cohabiter – à cause d'une réalité moderne dans laquelle la société aurait remplacé la communauté –, mais justement parce qu'elles nous semblent jouer l'une avec l'autre, et exercer des champs de force différents, parfois contraires. De fait, nous montrerons que la réactualisation du régime picaresque dans nos romans permet paradoxalement de renforcer la possibilité de penser la communauté dans la postmodernité. Le regard critique que pose le picaresque sur des sociétés démocratiques parfois défectueuses permet de complexifier et, partant, de légitimer une pensée du commun qui ne refuse pas de considérer les désillusions postmodernes.

5. Méthodologie : un « comparatisme différentiel »

La perspective comparatiste qui oriente ce travail nous semble d'autant plus nécessaire que le sujet qui nous occupe exige de maintenir une certaine vigilance vis-à-vis des habitudes nationales et des différentes manières de penser les identités collectives. Comparer permet en effet de « récuser les fausses singularités auxquelles donne aisément naissance une perspective trop ethnocentrique et dont se nourrissent volontiers les entreprises identitaires, tout particulièrement les représentations de la nation¹⁷⁷ ». Il nous est apparu que la notion de communauté, qui touche précisément à ces questions d'identité et d'histoire collective, commandait de se décentrer d'un cadre national risquant d'orienter la réflexion en faisant passer pour universelles des tensions et des crispations locales. Il reste que cette vigilance doit être accrue en littérature, surtout quand la langue d'expression est partagée avec d'anciennes métropoles coloniales ; nous avons vu que des mots similaires avaient des emplois différents sur les continents américain et européen. D'un autre côté, « négliger tactiquement l'axe est-ouest¹⁷⁸ » en privilégiant la comparaison entre des territoires du continent américain permet, selon le québécois Bernard Andrès, de refuser le repli identitaire provoqué par un « ailleurisme¹⁷⁹ » rejeté aujourd'hui, tout en travaillant d'autres liens que ceux,

176 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 41.

177 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 47.

178 Bernard Andrès, *Écrire le Québec, de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1990, p. 181.

179 L'« ailleurisme » désigne, au Québec comme au Brésil, l'attitude des élites culturelles consistant à valoriser la production artistique et les modes de vie venant de l'Europe (France pour les deux pays, et Portugal également pour le Brésil), au détriment de la culture et du mode de vie national.

trop souvent examinés, entre ancienne colonie et Europe¹⁸⁰. Mais il ne s'agissait pas non plus de concevoir le continent américain comme un contrepoint homogène à un point de vue français, ou européen. Si, dans les grandes lignes, certains traits historiques permettaient de dégager dès le début des problématiques générales, comme celles liées à la colonisation et à ce que Gérard Bouchard appelle « la mémoire courte¹⁸¹ », il apparaît de manière évidente que les territoires d'où proviennent les œuvres choisies n'ont pas connu les mêmes trajectoires, et que la question de la communauté s'y pose de manière toujours singulière. L'espace caribéen nous permet de superposer différentes manières de rapprocher les œuvres ; l'on peut ainsi penser ensemble ponctuellement les deux auteurs étasuniens de notre corpus, tout en optant parfois pour rapprocher les œuvres selon une logique caribéenne qui rassemble le sud des États-Unis, les îles antillaises, et le Nordeste Brésilien. De plus, si l'œuvre de Roberto Bolaño est parfois classée en tant qu'œuvre latino-américaine, elle est bien plus souvent rapprochée d'une histoire littéraire « globale », d'une « *world literature*¹⁸² » qui ne se présente pas comme intrinsèquement liée à une spécificité locale sud-américaine. L'analyse de textes littéraires permet ainsi à la fois de dépasser les frontières nationales et continentales par le biais d'enjeux esthétiques, poétiques et linguistiques, et de maintenir une attention à des problématiques locales. Ces problématiques sont exprimées dans des langues différentes, qui permettent de travailler sur l'identité collective, les représentations, ou encore les rapports de pouvoir. En cela, le « comparatisme différentiel¹⁸³ » qui est le nôtre doit aussi nous permettre de nous démarquer le plus possible de toute forme d'universalisation, à la manière d'une pensée du « Tout-monde », Glissantienne, développée dans les années que couvre notre corpus¹⁸⁴.

Surtout, si notre travail s'intéresse à des notions transversales qui peuvent mobiliser plusieurs disciplines, il est bien évidemment avant tout littéraire ; le prisme adopté doit permettre de donner la priorité aux textes dans leur singularité. Un seul roman a été sélectionné chez chacun des cinq auteurs. Ce choix témoigne d'une démarche méthodologique pensée en premier lieu à partir des textes eux-mêmes, plutôt qu'à partir d'un univers fictionnel, d'un style, ou de la vision singulière d'un écrivain. Ce sont donc à la fois les similarités entre les œuvres qui ont guidé notre sélection, et les singularités qu'elles présentaient au sein de la production de chaque auteur. Les

180 Pour lui, il s'agit surtout de mettre en relation les réalités brésilienne et québécoise.

181 Gérard Bouchard, « La formation des cultures nationales », in *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*, op. cit., p. 29-34.

182 Nicholas Birns et Juan E. de Castro (dir.), *Roberto Bolaño as World Literature*, New York, Bloomsbury, « Literatures as world literature », 2017.

183 Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes/ Objects, Methods, Practices*, Tome 3, p. 31-58.

184 Édouard Glissant, *Tout-Monde. Roman*, Paris, Gallimard, « folio », 1995 et *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, « collection blanche », 1997.

romans sélectionnés présentent des similitudes formelles, telles que la polyphonie, la parenté avec ce qui serait une esthétique postmoderne, une certaine longueur de textes qui cherchent une vision globalisante, une réactualisation de certains genres littéraires qui feront l'objet de développements détaillés. Ils accordent également une grande attention aux enjeux liés à l'écriture de l'histoire, et à l'élaboration des liens entre individu et collectivité. Pour autant, ils s'avèrent très différents sur bien des aspects. Un texte, en particulier, se détache : chez Roberto Bolaño, la présence bien réelle de la dimension historique se fait plus discrète. De ce fait, c'est dans ce texte que la question de la communauté se détourne le plus de celle de la nation. Mais c'est justement à ce titre que le roman de Bolaño nous est précieux ; il permet de penser la question de la communauté de manière mobile, sans la restreindre à son expression nationale.

Il s'agit bien de faire jouer la fertilité de l'écart, puisque même au sein d'un pays, deux œuvres ont été sélectionnées. Tout en étant très différentes, et tout en provenant d'auteurs appartenant apparemment à deux sphères totalement distinctes, voire, incompatibles – la postmodernité et le postcolonial –, *Mason&Dixon* et *Le Chant de Salomon* travaillent des enjeux identiques, avec des outils différents qu'il nous est d'autant plus aisé de relever que les textes sont publiés dans un le même cadre national et temporel. Cette double apparition des États-Unis dans le corpus atteste, nous l'espérons, de notre volonté de ne faire de chacune des œuvres ni la représentante d'une « écriture nationale », ni le substrat d'une écriture individuelle. Le rapprochement entre *Mason&Dixon* et *Le Chant de Salomon* s'avère particulièrement fructueux car il met au jour des manières distinctes de revisiter les mythes étasuniens. Une telle comparaison est d'autant plus intéressante que les deux auteurs n'occupent pas la même position dans le champ social, bien qu'ils dénoncent tous deux les conséquences contemporaines des décalages existant entre les grands mythes démocratiques étasuniens et une réalité historique complexe.

À cette comparaison des textes entre eux, s'ajoute l'observation d'un dialogue générique entre le romanesque, le picaresque et l'épique. Cette comparaison générique est un des outils clefs de notre étude ; c'est principalement à partir de celle-ci qu'émerge ce que nous analysons comme des pensées contemporaines de la communauté. En ce sens, nous sommes en accord avec Ute Heidmann lorsqu'elle dit que le « “comparatisme différentiel” ne mène pas au constat d'irréductibles différences », mais au contraire à la découverte du fait que les

pratiques et les formes génériques différenciées sont fondamentalement dialogiques, qu'elles tirent leur capacité de créer des effets de sens différents et nouvellement pertinents d'un dialogue constitutif avec des pratiques réalisées dans d'autres langues, littératures et cultures¹⁸⁵.

185 Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », in Tomiche, Anne (dir.) *Le Comparatisme comme approche critique*, op. cit., p. 32.

La comparaison est alors un véritable « concept opératoire¹⁸⁶ », car il s'agit de « *construire* les comparables¹⁸⁷ », et non de décrire des traits similaires. En déplaçant notre regard sur chacune des œuvres, grâce à l'ensemble du corpus, il s'agit de dégager ce qui peut être comparé entre elles, tout en s'attachant à leur singularité littéraire. Ne pas voir les œuvres de Pynchon et de Bolaño comme les symboles d'une esthétique postmoderne qui consacrerait l'absence de sens dans le monde contemporain, ne pas considérer *Texaco* et *Le Chant de Salomon* comme des expressions de la nécessité de faire émerger un nouveau « chant des origines » pour des minorités dans un cadre postcolonial, ne pas, enfin, faire trop hâtivement de *Vive le peuple brésilien* une sorte de contre-roman national marxiste ; l'attention à la communauté dans ces romans nous permet de constater qu'ils sont chacun bien plus que cela. Car la notion nous permet d'être attentive à l'emboîtement et aux croisements des enjeux liés aux relations entre individu et collectivité, dans ces contextes à la fois semblables et très différents. Seule une telle démarche nous semble en effet apte à montrer comment le littéraire peut continuer à penser la communauté à l'aube du XXI^e siècle, alors même que la période de la postmodernité a sonné pour certains le glas de la conscience collective, en même temps que celui du lien entre littérature et pensée politique.

6. Organisation

Quatre axes permettent à cette thèse d'examiner les modalités selon lesquelles le roman polyphonique peut constituer un lieu privilégié pour penser la communauté dans la postmodernité. Celles-ci proviennent d'un cadre épistémologique spécifique (partie I), et sont d'ordres linguistique (partie II), narratif (partie III) et herméneutique (partie IV).

La première partie de notre parcours se concentre sur les liens que les œuvres entretiennent avec la postmodernité. Les « crises » qui caractériseraient cette dernière apparaissent finalement comme des occasions : celle de reformuler les histoires collectives mais aussi d'examiner les modalités d'énonciation de ces dernières. Dans un contexte marqué par des crises du savoir et du récit, le roman aux prises avec le passé questionne les discours historiques, mais également sa propre légitimité à représenter et transmettre ce qui a eu lieu. Le premier chapitre analyse donc d'abord la manière dont fiction et histoire interagissent, dans des romans qui questionnent le *contenu* des récits historiques doxiques, ainsi que la façon dont ces derniers *prennent forme*. Il nous conduit ensuite à examiner la manière dont les œuvres proposent, à partir des failles rendues saillantes par la postmodernité, des épistémologies « faibles » ou « périphériques », permettant de

186 Silvana Borutti, « Perspectives épistémologiques », in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, p. 262-263.

187 Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable* (2000), Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 2009, p. 11.

reformuler des récits collectifs à l'heure de la fin des métarécits. Le deuxième chapitre examine les moyens littéraires d'une telle proposition, à savoir deux éléments principaux : une réarticulation des liens entre temps et récit qui aboutit à la modification du statut de l'événement historique, et une logique de décentrement selon laquelle la précarité et la périphérie deviennent les vecteurs privilégiés d'une nouvelle légitimité narrative – qui n'équivaut pas à une autorité.

La deuxième partie montre comment le langage romanesque poursuit ce travail. Examinant la circulation des langues, puis celle des énoncés, elle dégage les raisons pour lesquelles le langage pratiqué par ces textes joue un rôle essentiel dans la réflexion sur la communauté, sur son histoire et son rapport complexe à l'identité. La « découverte du Nouveau Monde », et l'histoire coloniale qui l'a suivie, ont fait apparaître pendant longtemps le continent entier comme une « périphérie » de l'Europe. Dans un tel contexte, les pratiques langagières dévoilent des mécanismes de domination, mais aussi de résistance et d'influence. Ainsi, le chapitre 3 s'intéresse à la manière dont les romans représentent les conflits relatifs aux réalités diglossiques, tout en mettant en évidence des pratiques linguistiques créatives témoignant de la porosité des frontières entre communautés linguistiques. Une attention particulière est accordée aux interactions entre portugais du Portugal et portugais du Brésil, entre langue créole et langue française, ou entre différents usages de la langue anglaise dans le contexte étasunien. Mais l'inscription mimétique du langage ne constitue qu'une partie du travail romanesque, qui consiste surtout à élaborer une langue littéraire singulière. Cette dernière fait l'objet du chapitre 4, qui montre comment le texte romanesque devient le lieu d'une circulation des énoncés. En se présentant explicitement comme des espaces de reformulation, les romans remplissent une fonction de médiation. Ils dévoilent volontiers leur artificialité, qui leur permet d'établir des liens entre différentes époques, différents lieux, différents types de discours. Plus encore, le motif de la voix nous permet finalement de montrer en quoi, lorsqu'elles transgressent les frontières textuelles, les œuvres incitent à adopter une « écoute multipliste » qui appelle à repenser les frontières de ce qui peut faire communauté.

La troisième partie est consacrée plus explicitement à l'étude des pensées de la communauté qui se dégagent du corpus. Cette étape s'ouvre sur un chapitre théorique, nécessaire à l'examen des propositions philosophiques à partir desquelles notre travail s'est construit. Le chapitre 6 peut ensuite examiner la manière dont les romans, tout en révélant la stérilité des récits de fondation en contexte postmoderne, ré-articulent les liens entre communauté et récit grâce à ce qui apparaît, à la lumière de la recherche actuelle, comme une dynamique épique. Nous observons comment, alors même qu'elles font l'impasse sur les notions d'origine et de filiation, les œuvres opèrent le « travail épique » consistant à penser politiquement les crises du présent en remettant en scène le passé

collectif. À travers une étude détaillée des personnages, le chapitre 7 montre que cette réactualisation du genre épique permet aussi de repenser la nature des liens communautaires. Cependant, à l'heure des désillusions postmodernes, le récit de la collectivité n'acquiert sa crédibilité que parce qu'il s'affronte aux forces qui le contestent. L'attention portée au collectif à travers la dynamique épique est en effet contrebalancée par une forte présence du singulier et du marginal. Celle-ci passe principalement par deux outils littéraires ; une certaine *dynamique picaresque* que nous cherchons à définir, et l'usage essentiel de figures de *tricksters*. Dès lors, la force paradoxale de ces récits de la collectivité vient du fait qu'ils ne se présentent jamais sans être contestés, écornés ou complétés, par des récits de la singularité.

La quatrième partie analyse les pratiques de lecture induites par des textes qui reconfigurent le pacte de lecture romanesque. Elle prolonge d'abord l'examen des forces contradictoires dégagées précédemment. Le chapitre 8 étudie les herméneutiques instaurées par les textes, et montre comment le croisement des « efforts » épique et picaresque fait travailler la tension entre une volonté de penser politiquement, et une méfiance envers une pensée totalisante. Reconfigurations esthétiques et politiques se mêlent alors, et le roman peut devenir le lieu d'une élaboration, ou d'un prolongement de la communauté. Le chapitre 9 démontre qu'il fonctionne en fait comme un *lieu de mémoire singulier*, en particulier grâce à l'usage qu'il fait de la fiction. Tout en refusant la logique monumentale du lieu de mémoire, la fiction romanesque devient alors l'occasion de *faire communauté*. En révélant ou en créant des liens multiples, elle offre la possibilité de reconfigurer sans cesse les modalités et les contours de ce qui continue à être pensé, dans la postmodernité et après elle, sur le mode du commun.

PREMIÈRE PARTIE.

DES RÉCITS HISTORIQUES COLLECTIFS DANS LA POSTMODERNITÉ

1. La postmodernité : une « ère des fins » ?

La « condition postmoderne » est souvent envisagée comme le résultat d'une « crise » de la modernité, puisqu'elle met en doute les éléments fondamentaux sur lesquels cette dernière semblait se construire. Dans une telle optique, le préfixe « post- » sous-entendrait alors une rupture à la fois chronologique et théorique, qui ferait de la période postmoderne celle d'une perte de repères – une *krisis* – débouchant sur une perte du sens. Mais ce n'est pas une telle interprétation que les romans étudiés nous amènent à suivre. Le regard critique que ceux-ci portent sur certaines pratiques épistémologiques incitent, certes, à changer de « repères » par rapport à un contexte intellectuel perçu comme « moderne ». Cependant, il s'agit moins de dire la « fin » de tout repère et la rupture avec un monde ancien, que de se saisir du déséquilibre pour renouveler les pratiques narratives et esthétiques. À la lecture de ces œuvres, la postmodernité apparaît alors plutôt comme une *occasion* de repenser les rapports entre récit et histoire. Nous chercherons, dans cette partie, à analyser les implications de ces renouvellements, en particulier en ce qui concerne la capacité de la littérature à prendre en charge l'histoire collective.

1.1. « Crises » du récit historique : d'une pensée de la fin à une pensée de l'héritage

Les œuvres qui constituent le corpus de cette thèse témoignent tout autant de la persistance que de la transformation des questionnements qui traversent les champs littéraire et historiographique aujourd'hui. C'est que le contexte de la postmodernité a mis en doute des mécanismes essentiels et communs à ces deux domaines, et que les enjeux historiographiques et littéraires sont indissociables dans les romans étudiés. Quelle que soit l'approche qu'ils adoptent, tous les cinq sont travaillés par des enjeux historiques qui ont un impact décisif sur leurs constructions narratives. Publiés entre 1977 et 1998, ils répercutent une partie des réflexions de leur temps sur le rapport de la littérature à l'histoire, au savoir, et à la possibilité de vivre ensemble dans un monde où la rhétorique moderne du progrès ne fait plus autorité.

Nous avons vu que le « postmodernisme » reste aujourd'hui un concept labile, désignant des œuvres d'art rassemblées de manière variable selon le prisme adopté. Notre pensée de la postmodernité est moins esthétique que contextuelle et historique. Nous préférons parler de « postmodernité » et de « postmoderne », plutôt que de « postmodernisme », dans la mesure où notre questionnement ne porte pas sur la mise au jour d'un courant artistique identifié – d'ailleurs

réputé déjà dépassé¹ –, qui se situerait au-delà du courant moderniste ou contre lui, mais sur les caractéristiques d'une époque qui partage avec ses œuvres des problématiques et des enjeux spécifiques. Ainsi, même si nous devons parfois employer le terme de « postmodernisme », principalement parce qu'il traduit le « *postmodernism* » anglais, notre position suit la distinction que fait Isabel Nogueira entre postmodernité et postmodernisme. Elle rapproche la première d'une ère dans laquelle évoluent les théories sociales, historiques et politiques, et la seconde d'un mouvement qui serait visible uniquement dans les domaines artistiques et culturels². Derrière notre emploi des mots « postmodernité » et « postmoderne », il y a donc avant tout le souci de désigner des œuvres dont les caractéristiques communes proviennent moins d'un désir d'appartenance à un courant défini que d'une attitude similaire vis-à-vis d'une époque et de ses enjeux. De fait, cette attitude se traduit dans les œuvres par des traits esthétiques, pragmatiques et thématiques qui se recoupent fréquemment, mais nous partons de l'hypothèse qu'ils sont plus les conséquences d'une certaine vision que des signaux volontaires d'appartenance.

Avant de proposer sa propre définition de ce qu'il appelle en anglais « *postmodernism* », Brian McHale affirme que le concept, à l'image du contexte duquel il émerge, n'est qu'une fiction construite dont personne ne peut avoir le monopole et dont chaque version contient une part de vérité :

Ainsi, il y a le postmodernisme de John Barth, la littérature de la reconstitution ; le postmodernisme de Charles Newman, la littérature d'une économie inflationniste ; le postmodernisme de Jean-François Lyotard, une condition générale du savoir dans le régime informationnel contemporain ; le postmodernisme d'Ihab Hassan, une étape sur la voie vers l'unification spirituelle de l'humanité, etc³.

Nous ajoutons à cette liste le postmodernisme de Linda Hutcheon, qui s'intéresse aux enjeux historiques et politiques qu'elle inscrit au cœur de l'art postmoderne⁴. Que ce qui émerge dans la postmodernité soit une nouveauté, ou ait été contenu en germe dans les discours de la modernité, n'est pas la question que nous nous poserons ici. Ce que nos œuvres nous montrent en revanche,

1 Jean Bessière, dans *Le Roman Contemporain ou la problématique du monde*, situe la catégorie des « romans contemporains » à la suite chronologique des « romans postmodernes ». On peut aussi penser aux « épimodernes » d'Emmanuel Bouju, dont l'ouvrage *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman* affiche, en première phrase de la quatrième de couverture que « le postmodernisme a fait son temps ». Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille, 2020.

2 Isabel Nogueira, *Théorie de l'art au XX^e siècle. Modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, « L'Art en bref », 2013.

3 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 1987, p. 4.

4 Voir notamment Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.* Linda Hutcheon, *A Poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

c'est que l'épuisement du discours historique moderne indexé sur l'assurance d'un progrès, et le rejet de l'universalisme indexé sur un modèle souvent défini comme occidental, donnent lieu à de nouvelles manières de penser l'existence humaine dans le temps, d'un point de vue individuel mais aussi collectif, depuis plusieurs décennies. Magdalena Perkowska résume ainsi les grands fondamentaux modernes remis en question : le sujet, la raison, le progrès, les métarécits, et le concept de vérité⁵. Et en réalité, il n'est même pas certain que ces remises en question, qui ne sont pas anti-modernes, mais bien des alternatives à la pensée moderne, soient l'apanage de notre époque. Cette dernière constitue plutôt très probablement le moment le plus propice à leur ré-émergence, du fait d'un contexte historique spécifique. Ainsi, de nombreux chercheurs font appel, dans leurs travaux sur la postmodernité, à des œuvres telles que *Jacques le Fataliste* de Diderot ou encore le *Tristram Shandy* de Sterne, qui apparaîtront d'ailleurs comme des points de comparaison féconds avec notre corpus⁶. Dans *Communities in Fiction*, J. Hillis Miller⁷ se livre même à un exercice tout à fait convaincant consistant à lire « Le Colloque des chiens » de Cervantès (1613), comme un texte postmoderne. Il relève en effet un grand nombre de similitudes avec « *L'Intégration secrète* », nouvelle de Thomas Pynchon parue en 1964, et considérée dans cet exercice comme une référence postmoderne.

Il nous faut également, avant de poursuivre, prendre position sur deux éléments essentiels. Tout d'abord, l'idée de postmodernité qui soutiendra notre développement s'oppose à la vision qui en fait un moment au sein duquel le langage n'est plus en mesure de dire le monde, et où toute œuvre devient anhistorique et, de ce fait, apolitique⁸. Gianni Vattimo affirme par exemple que « La

5 Magdalena Perkowska, *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, « Nexos y diferencias. Estudios culturales latinoamericanos », 2008, p. 87.

6 De tels rapprochements sont faits, par exemple, par Lineda Bambrik, « Vers une poétique postmoderne dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot », in *Passerelle*, vol. 7, n°1, 2018, p. 189-200 ; Mihaela Chapelan « *Jacques le Fataliste et son maître* une relecture postmoderne », in *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n°41, 2009, p. 487-500 ; Jens Martin Gurr, « Postmodernism in the eighteenth century? Enlightenment intellectual contexts and the roots of 21st century concerns in *Tristram Shandy* », in *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 63, n° 1, 2006, p. 19-40.

7 J. Hillis Miller, *Communities in Fiction*, *op. cit.* C'est dans le chapitre 6, « Postmodern communities in Pynchon and Cervantes », qu'il se prête à l'exercice.

8 On peut relever que, lorsqu'elle dit que le postmoderne est fondamentalement politique, Linda Hutcheon « reconn[âit qu'elle va] à l'encontre d'une tendance dominante dans la critique contemporaine, qui affirme que le postmoderne est incompatible avec l'engagement politique à cause de sa tendance à s'appropriier des images et des histoires avec narcissisme et ironie, mais également parce qu'il est apparemment peu accessible ». Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 3. De fait, cette idée d'une dépolitisation postmoderne apparaît par exemple chez Jameson, dans sa célèbre comparaison entre le tableau de Van Gogh et celui de Warhol. Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, *op. cit.*

manière la plus généralement partagée de caractériser la post-modernité consiste à la considérer comme la fin de l'histoire⁹ », et Jean Baudrillard déclare :

Alors que tant de générations, et singulièrement la dernière, ont vécu dans la foulée de l'histoire, dans la perspective, euphorique ou catastrophique, d'une révolution – aujourd'hui on a l'impression que l'histoire s'est retirée, laissant derrière elle une nébuleuse indifférente, traversée par des flux (?), mais vidée de ses références¹⁰.

Selon Baudrillard, l'histoire elle-même ne serait plus qu'un vestige, vidé de sens, à partir duquel il ne serait plus possible de penser le présent. Certes, la postmodernité est profondément marquée, voire principalement définie, par la mise en doute de toute forme de discours sur le savoir et la vérité, et par une méfiance vis-à-vis du langage. C'est ce qu'a montré notamment Jean-François Lyotard, dont le célèbre postulat est que la postmodernité est l'époque de délégitimation des métarécits. Par métarécits, le philosophe entend :

[...] ceux qui ont marqué la modernité : émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste¹¹.

Cependant, nous constatons que ces doutes sont source de richesse pour des écrivaines et écrivains tels que ceux de notre corpus, dont la pensée prend forme dans l'acceptation d'une certaine précarité permettant *in fine* d'éviter les écueils des discours de domination. Le travail de Linda Hutcheon nous apparaît alors plus apte à éclairer la lecture de tels romans, dans la mesure où il n'évince pas la question historique mais observe la manière dont les œuvres l'interrogent. Sa position, très claire, est radicalement différente de celle de Baudrillard :

En dépit de ses détracteurs, le postmoderne n'est ni anhistorique ni déshistoricisé, bien qu'il remette en question nos hypothèses (peut-être inconscientes) à propos de ce qui constitue la connaissance historique¹².

En fait, pour elle, le « postmodernisme » confronte et conteste toute tentative moderniste d'écarter ou de récupérer le passé au nom du futur. Son but n'est pas de trouver un sens, transcendant, univoque et définitif, mais de se donner les moyens de réévaluer le passé, de dialoguer avec lui, à *partir* du contexte contemporain.

9 Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, La Découverte, « Armillaire », 1991, p. 13.

10 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 229-230.

11 Jean-François Lyotard, « Apostille aux récits », in *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance, 1982-1985*, Paris, Galilée, « Débats », 1988, p. 37.

12 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, p. xii.

Loin des pensées d'une postmodernité se traduisant par l'impossibilité du langage à dire le monde et à agir sur lui, Linda Hutcheon a démontré qu'il existait un lien essentiel entre les œuvres dites postmodernes et le politique. Elle s'appuie notamment sur les mécanismes de parodie employés par la littérature postmoderne, mais propose surtout la notion de « métafiction historiographique (« *historiographic metafiction* ») qui sera un outil central pour aborder le lien entre histoire et littérature dans le corpus. Notre analyse se fonde en grande partie sur ce travail.

D'autres auteurs privilégient des critères différents. Brian McHale, lorsqu'il observe la manière dont les œuvres postmodernes pensent le monde et le passé, met l'accent non sur l'aspect épistémologique mais sur le fondement ontologique des questionnements postmodernes¹³. Nous aurons à revenir sur ces questions, mais nous observons dès à présent que les deux chercheurs s'accordent à dire que le « roman postmoderne » se définit par l'écart qu'il creuse avec le roman historique réaliste, dans la mesure où il pose la question de la représentation de l'histoire et du réel. Pour autant, il s'agit bien d'un « écart » et non d'une rupture ; la littérature postmoderne semble se faire à *partir* de la littérature moderne. Sur ce point, nous rejoignons l'analyse de Sylvie Servoise, qui cherche à penser la possibilité d'un « engagement » littéraire à l'ère postmoderne :

Quel que soit l'angle que l'on privilégie [...] il reste que l'ère des fins peut se définir, pour un certain nombre d'historiens et de philosophes, comme l'ère des recommencements : aux morts s'opposent les « spectres », à la disparition la « convalescence », à l'acte de décès l'« héritage », à la « fin de l'histoire » une configuration du temps inédite. La notion d'engagement littéraire, qui figure au premier rang des idées dont on a proclamé la fin, pourrait donc logiquement participer de ce mouvement de reformulation : si le contexte idéologique et politique ne peut plus la faire vivre comme au temps de l'engagement et du contre-engagement, ne subsiste-t-elle pas, sous une forme « faible » c'est-à-dire privée d'une autorité légitimante, ou alors en tant que spectre, qui rappelle le passé sans coïncider tout à fait avec lui au présent¹⁴ ?

La « forme faible », que Sylvie Servoise reprend à Gianni Vattimo, s'avère en effet tout à fait pertinente pour observer la manière dont des entreprises historiques et politiques peuvent se poursuivre dans la littérature postmoderne, alors même que certains des fondements modernes qui leur étaient apparemment nécessaires sont remis en question.

Le deuxième point qu'il faut expliciter ici, est que nous employons le terme de postmodernité dans une optique qui, consciente de son fort lien théorique avec les milieux universitaires nord-américains d'où elle est originaire, ne s'arrête pas aux productions de ce seul espace géographique. Au contraire, si la postmodernité se caractérise par un refus de la pensée moderne de la marche vers le progrès, elle remet aussi en question l'universalisme hérité des

13 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 10.

14 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 299.

Lumières. De ce fait, la postmodernité est considérée ici comme un moment de décentrement des discours, apte à reconnaître d'autres conceptions du monde que celle, occidentale, développée principalement en Europe depuis le XVIII^e siècle. Par sa dimension américaine, notre corpus nécessitera de mener une réflexion sur la possibilité de penser ensemble littérature postcoloniale et postmodernité, réflexion déjà initiée depuis plusieurs années par bon nombre de chercheurs¹⁵. Nous y viendrons dans le premier chapitre. Il convient toutefois de préciser que la présence de nos auteurs au sein des discours critiques et théoriques produits sur la postmodernité est inégale. Malgré la périodisation de notre corpus, les auteurs choisis ne sont pas tous rattachés avec la même fermeté à la « postmodernité ». C'est que tous ne sont pas aussi étroitement liés à ce qui se dessine comme une esthétique postmoderne. Cependant, puisque notre approche est plus contextuelle qu'esthétique, la question de la postmodernité sera un des moyens d'analyser la manière dont les romans prennent part à une pensée du monde qui problématise – avec plus ou moins de vigueur selon les œuvres – une pensée de l'histoire identifiée comme « moderne », et souvent aussi européenne, héritée de la colonisation. Il ne s'agit pas pourtant de nier en bloc une « pensée moderne » qui serait radicalement différente d'une « pensée postmoderne », mais de partir de ses écueils pour tenter d'autres approches. En ce sens, nous suivons la thèse de Sylvie Servoise selon laquelle

[...] la postmodernité serait moins le temps de la fin que celui de l'héritage et il semble donc que, derrière le terme unique de postmodernité, se jouent deux rapports très différents avec le passé. Nous proposons donc d'établir une distinction ferme entre une postmodernité fondée sur la notion de fin et une postmodernité d'après la fin, qui reposerait sur la notion d'héritage¹⁶.

Cette partie montrera que le contexte postmoderne n'amène pas les romans à refuser de penser le passé collectif, mais au contraire à renouveler encore la nature des liens entre littérature et histoire.

1.2. « Crises » du récit littéraire : précarité, marginalité et renouvellements poétiques

Si les romans proposent de penser autrement le lien entre les communautés humaines et leurs histoires, ils ne tentent donc en aucun cas de le faire à travers des formes narratives autoritaires, dont la visée serait de remplacer, par l'acquisition d'une légitimité nouvelle, des récits passés. Nous observerons dans cette partie la manière dont le récit romanesque fait lui-même sa propre critique, tout en faisant fructifier les failles révélées par la postmodernité. Les romans qui

15 Voir par exemple Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.), *Le Postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, l'Harmattan, « Critiques littéraires », 2011 ; John Beverley, Michael Aronna, José Oviedo (dir.), *The Postmodernism Debate in Latin America, The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Presses universitaires de Duke, 1995.

16 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, op. cit., p. 283.

nous occupent n'hésitent pas en effet à mettre en question au moins trois éléments fondamentaux censés assurer au récit littéraire une certaine autorité : un rapport référentiel et transparent au langage, qui serait partagé par le texte et le lecteur, l'autorité d'une structure narrative capable de susciter l'adhésion par la « suspension consentie de l'incrédulité¹⁷ », et la légitimité de l'œuvre littéraire à constituer une référence au sein d'un espace culturel. Et s'il se dégage de l'étude que ces questionnements exhibent finalement la fragilité des outils de transmission dont dispose le récit, cette « faiblesse » n'est pas perçue comme une tare qui rendrait le roman illégitime à penser le monde et à transmettre un certain savoir sur lui. Nous verrons au contraire que la mise en avant d'une précarité de la connaissance et de ses moyens de transmission permet de proposer des épistémologies complexes, fragiles mais fécondes, qui peuvent être mises en œuvre de manière particulièrement efficace au sein de l'espace offert par le roman polyphonique. Et c'est grâce à de telles épistémologies qui, comme nous le verrons, cherchent à penser le multiple et l'incommensurable, que les romans sont en mesure de repenser l'idée de communauté dans la postmodernité.

Selon Jean-François Lyotard, la « condition postmoderne » se caractérise par « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁸ ». Le philosophe situe ces transformations par rapport à ce qu'il nomme la « crise des récits », ou plus particulièrement des « métarécits » ou « grands récits » légitimants : « en simplifiant à l'extrême, on tient pour “postmoderne” l'incrédulité à l'égard des métarécits¹⁹ ». Si le sous-titre de son célèbre essai est « rapport sur le savoir », c'est que son argumentation se fonde notamment sur une distinction entre « savoir narratif » et « savoir scientifique », et sur la perte de légitimité du premier face au second dans l'époque contemporaine. Dans un développement trop long et complexe pour être retracé ici en détail, le philosophe explique comment les métarécits portaient déjà en eux-mêmes les germes de leur délégitimation, notamment parce qu'ils se caractérisaient par une volonté d'unifier tous les jeux de langage, sans reconnaître que les règles ne sont pas transposables d'un jeu à l'autre – ce que la postmodernité met, elle, en évidence. De cette perte résulte un vide, comblé dans la postmodernité selon une logique de légitimation par la performativité. Selon Lyotard, les seuls récits qui ne sont pas soupçonnés dans leur légitimité sont en effet ceux qui font preuve d'efficacité ; ils sont reproductibles – on peut toujours refaire la preuve qu'ils sont valides –, et traduisibles en données informationnelles

17 « *willing suspension of disbelief* », Samuel Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Biographia Literaria* (1817), textes réunis par James Engel et Jackson Bate, Princeton, Presses universitaires de Princeton, 1983.

18 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, op. cit., p. 7.

19 *Ibid.*

transparentes. Gaëlle Bernard traduit ainsi, dans un article qui revient sur la théorie lyotardienne de la postmodernité : « Le savoir doit, pour être un savoir, devenir opérationnel et “communicable” (c’est-à-dire traductible en “unités d’information”)²⁰ ». Dans un tel schéma, le langage n’a plus qu’une fonction de communication ; Lyotard illustre cette transformation avec l’image du *bit* informatique et présage la potentielle disparition de tout usage langagier qui ne serait pas transformable en donnée informationnelle transparente. Si le philosophe affirme la réalité d’une telle tendance, l’on sait que l’écriture littéraire joue nécessairement contre de tels mécanismes puisque le type de communication qu’elle établit se veut précisément singulière – non-reproductible –, et ne repose que partiellement, voire nullement parfois, sur la transparence. Il s’agit même souvent, et encore plus dans les cas qui nous occupent, de mettre en œuvre une « opacité²¹ » signifiante.

Cependant, Jean-François Lyotard relève une contradiction : alors que le « savoir narratif » serait aujourd’hui déprécié par rapport au savoir scientifique pour les raisons qui viennent d’être évoquées, la science contemporaine a justement tendance à refuser toute idée de système de connaissance stable, qui nécessiterait une transparence totale et une capacité de prédiction rendant impossible l’émergence de la nouveauté. La science, rappelle-t-il, se définit intrinsèquement comme une ouverture constante à ce qui peut remettre en question les règles de son jeu. Autrement dit, elle se rend légitime par sa « paralogie » :

La légitimation par la paralogie, c’est donc la légitimation par la production d’argumentations inaudibles dans le cadre des règles admises et qui poussent à leur révision : c’est-à-dire la légitimation par la production du radicalement nouveau, la remise en cause des paradigmes et la complication des méthodes. Ce que Lyotard retient de la science postmoderne, c’est donc le bouleversement ou l’interrogation des cadres dans lesquels on pense et qui régulent le jugement²².

Ainsi, Lyotard dénonce l’inadéquation entre une tendance postmoderne à légitimer une pensée par sa performativité, et une volonté de se référer au savoir scientifique qui est justement avant tout légitimé par sa capacité à ouvrir vers l’inconnu, l’inédit. Autrement dit le critère de performativité,

20 Gaëlle Bernard, « Sur la crise “postmoderne” de la légitimation et la confusion des raisons », *Cités*, vol. 45, n° 1, 2011, p. 87-101.

21 Le terme est repris à Édouard Glissant qui, principalement dans *Discours antillais* et le *Traité du Tout-monde*, fait de l’opacité un concept épistémologique garantissant l’irréductibilité de l’altérité de chacun. L’acceptation de l’opacité va avec le refus de la transparence : il s’agit d’entrer en relation avec autrui sans chercher à le rendre parfaitement compréhensible et saisissable, appropriable. Autrement dit, l’opacité est ce qui permet de reconnaître la spécificité et la singularité d’un autre. Elle permet d’établir une forme de compréhension qui n’est pas une élucidation. Voir Édouard Glissant, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, *op. cit.*, et *Le Discours antillais*, *op. cit.*

22 *Ibid.*, p. 99.

qui occupe la place laissée vacante par les métarécits, s'avère inadéquat pour penser le monde. Il faudrait alors, selon Lyotard, trouver un mode de pensée capable de combler le manque des métarécits mais qui respecterait, au contraire de ces derniers, l'éclatement des jeux de langage mis au jour par la postmodernité. Nous verrons que les romans étudiés sont des espaces propices au développement de telles tentatives, notamment grâce à un renouvellement du dialogue entre temps et narration.

Lyotard appelle donc à prendre en considération l'irréductibilité des jeux de langages. Il s'agirait de tenter de proposer une connaissance du monde qui ne réduise pas le multiple sous l'égide d'un prisme uniformisant. Si cette attention au multiple se fait jour pour lui dans l'opposition qu'il trace entre savoirs narratif et scientifique, on la retrouve chez d'autres penseurs de la connaissance comme Edgar Morin, qui situe l'opposition entre une « pensée simplifiante » – souvent plutôt du côté des énoncés scientifiques à visée explicative – et une « pensée complexe²³ ». L'enjeu, pour Edgar Morin, est de parvenir à penser le réel sans le réduire ; exercice extrêmement ardu car il nécessite de penser sans élucider, d'expliquer sans simplifier. Si la « pensée simple » permet de produire un discours de connaissance sur le monde, il s'agit souvent pour elle de révéler les structures élémentaires auxquels différents phénomènes complexes obéissent. Or l'enjeu contemporain est justement selon Morin de penser le monde dans sa complexité, sans avoir à passer par des mécanismes de connaissance qui réduisent le multiple.

Le deuxième chapitre de cette partie montrera comment les romans peuvent proposer des épistémologies qui tendent à répondre à ces exigences contemporaines, grâce à des outils littéraires qui non seulement font état des obstacles rencontrés lors de l'élaboration poétique, mais qui tirent aussi parti de la marginalisation épistémique et culturelle dont le continent américain a historiquement fait l'objet.

2. Des contextes historiques et géographiques spécifiques

2.1. Le continent américain et la notion de périphérie

Il faut en effet souligner que ces renouvellements sont en partie motivés par des contextes historico-politiques spécifiques. Au contexte intellectuel général décrit ci-dessus, s'ajoute en effet un espace géographique propre au corpus étudié. Son caractère exclusivement américain a pour avantage de faire ressortir avec contraste des relations spécifiques entre littérature et histoire, que l'on peut retrouver de manière plus diffuse dans d'autres aires géographiques. Terre d'immigration

23 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit.

depuis plusieurs siècles, le continent entier a été marqué, dans des dimensions variables, par un phénomène de colonisation venu d'Europe, qui nous permet d'observer en détail le lien qui s'établit entre la nécessité de repenser les discours historiques et celle de procéder à une déconstruction des discours de domination hérités des différentes histoires coloniales. En effet, si la question historique parcourt le corpus dans son ensemble, c'est aussi que chacune des œuvres a notamment pour but de délégitimer les discours « doxiques²⁴ » ayant dominé l'historiographie pendant des siècles. Ainsi, ce corpus a la particularité de mettre en exergue les rapports de domination induits par la relation centre-périphérie établie par la colonisation, où le centre est l'Europe et la périphérie l'Amérique. À la manière de l'Ange de l'histoire évoqué par Walter Benjamin pour interpréter le tableau de Klee²⁵, nos romans refusent de considérer les violences historiques comme des moments d'exception, et remettent sur le devant de la scène des expériences marginalisées dans les représentations collectives majoritaires, qui contestent l'idée du progrès linéaire et permettent de mieux cerner les problématiques contemporaines pouvant être reliées à des réalités passées. C'est précisément ce que font les littératures postcoloniales selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. Dans *L'Empire vous répond*, ils définissent ces dernières comme des littératures émanant de contextes dans lesquels les dynamiques impérialistes n'ont pas cessé, depuis l'époque coloniale, de jouer un rôle de domination. Or, ces littératures sont caractérisées par leur capacité à remettre en question la distribution historique ayant instauré des « marges » et des « centres ». Elles peuvent le faire à travers différents gestes :

[L]e bâillonnement et la marginalisation de la voix postcoloniale par le centre impérial ; l'abrogation de ce centre impérial à l'intérieur du texte ; enfin, l'appropriation de la langue et de la culture même de ce centre [...] Dans tous les cas, cependant, les notions de pouvoir inhérentes au modèle centre/marge sont appropriées et donc démontées²⁶.

Quelle que soit l'approche adoptée, c'est donc la remise en question d'une répartition hiérarchique entre des visions, des discours, des littératures et des langues, qui est en jeu dans ces littératures. Ce faisant, les littératures postcoloniales concourent à « réécrire » des représentations historiquement construites et, souvent, à reconfigurer les récits historiques établis. Or, Brian McHale qualifie le roman historique postmoderne de « révisionniste », « en deux sens » :

24 L'expression est de Linda Hutcheon.

25 Walter Benjamin, à propos de *l'Angelus Novus* de Paul Klee. Voir *Sur le concept d'histoire*, traduit de l'allemand (Allemagne) par Olivier Mannoni, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2013.

26 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales* [1989], traduit de l'anglais par J.-Y. Serra et M. Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 104.

D'abord, il révisé le contenu des archives historiques, les réinterprète, démystifiant ou décrédibilisant souvent la version orthodoxe du passé. Ensuite, il révisé, voire transforme, les conventions et les normes de la fiction historique elle-même²⁷.

Ainsi, l'interaction entre récit et histoire permet de déjouer des dynamiques de pouvoir dans le « roman historique postmoderne » et dans les littératures postcoloniales. Elle permet en effet à nos romans d'accompagner des remises en question diverses comme le socle démocratique libéral et multiculturel aux États-Unis ainsi que la « Destinée Manifeste », le « Mythe des Trois Races » sur lequel s'est longtemps fondée la théorie de la nation brésilienne, ou encore l'idée d'une « assimilation » de l'île de la Martinique à la nation française. Il s'agit la plupart du temps de montrer que ce qui a été présenté pendant longtemps comme une vision universelle ou humaniste de l'histoire constitue en fait un point de vue spécifique, souvent mis au service de visées politiques déterminées²⁸. Pour Brian McHale, dans le cadre du roman de la postmodernité, ce travail induit également un renouvellement de la manière dont la fiction historique s'écrit.

Les romans étudiés mettent donc en avant le lien existant entre l'histoire, les discours dont elle fait l'objet, et les problématiques contemporaines qui touchent aux questions de l'identité et du vivre-ensemble. Comment faire communauté lorsque le silence a été intimé à toute une partie de la population pendant plusieurs siècles ? Comment faire communauté, encore, lorsque la réalité d'une ou de plusieurs minorités n'est ni prise en compte dans les discours officiels, ni reconnue comme une réalité aux yeux de ceux qui ont « fait » l'histoire ? Une réflexion sur les modalités de représentations de l'histoire s'avère ici indissociable d'un questionnement sur les modalités contemporaines de la vie en communauté. L'importance de la dimension historique dans nos textes repose donc sur la double crise que nous avons précédemment esquissée : une crise des représentations historiques, dans un monde où il est généralement admis que l'histoire a été écrite par ceux qui avaient « gagné » – colonisé, marginalisé – et voué au silence une multitude de points de vue sur l'histoire ; et une crise des outils historiographiques et littéraires eux-mêmes. Il faudrait donc pouvoir repenser l'histoire, tout en repensant une manière de l'écrire, et plus largement une manière de nous rapporter collectivement au passé. Bien sûr, il ne s'agit pas de trouver dans les textes des clés permettant de régler les problèmes du temps. Cependant, le roman contemporain peut employer des mécanismes littéraires permettant d'expérimenter de nouvelles manières de configurer les récits en mêlant histoire et fiction. Ainsi dans *A Poetics of Postmodernism*, Linda

27 Brian McHale, *Postmodernist fiction*, *op. cit.*, p. 90.

28 C'est notamment ce que souligne Toni Morrison qui affirme que le débat contemporain consiste à savoir « si ces définitions reflètent un paradigme éternel, universel et transcendant ou si elles constituent le déguisement d'un programme temporel, politique et culturellement spécifique ». Toni Morrison, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *conf. cit.*

Hutcheon met en avant le fait que, dans ce qu'elle appelle les « métafictions historiographiques » – qui sont pour elle un des modes d'expression des œuvres postmodernes –, les questionnements sur la représentation de l'histoire sont tout aussi importants que ceux portant sur les faits eux-mêmes. Cette idée est présente dans l'ensemble du corpus. Certes, l'histoire nationale ou mondiale n'occupe pas toujours la même place dans les romans. Les allusions aux événements historiques, très personnelles et assez marginales dans *Les Détectives sauvages*, apparaîtront en effet comme peu de choses face à la gigantesque fresque historique proposée par *Vive le peuple brésilien*. Pourtant, il y a bien là un point commun essentiel à mettre en évidence pour saisir la façon dont ces œuvres pensent la communauté. Il est nécessaire d'observer tout d'abord la manière dont le corpus dans son ensemble questionne notre rapport à l'histoire sur un mode postmoderne.

2.2. Des disparités au sein du corpus

Dans toute l'œuvre de Bolaño, le rapport à l'histoire se manifeste par un questionnement sur les liens entre littérature, pouvoir et violence, et sur la possibilité d'élaborer une mémoire, collective ou individuelle, des événements passés. Dans *Mason&Dixon*, il s'agit plutôt de réexaminer un passage clef de l'histoire des États-Unis ainsi que les récits fondateurs qui l'accompagnent. Les trois autres romans tendent pour leur part à mettre au jour les trajectoires historiques de populations minorisées du fait de la colonisation et de l'esclavage. Et certaines caractéristiques postmodernes, comme le rejet de l'universalisme et du progrès linéaire de la modernité, constituent un socle qui nous permettra d'interroger ces œuvres malgré – ou à partir de – ces diversités.

Le corpus a pour particularité, on le voit, de croiser deux réalités du roman contemporain et de son étude : une dimension liée au postcolonial et une dimension liée au postmoderne. Cela n'entre pas en contradiction, à partir du moment où l'on observe le travail qui est fait dans chaque cas sur deux choses : d'abord, sur le renouvellement du rapport à l'histoire et à sa mise en intrigue, ensuite, sur les questionnements qui touchent la construction de l'intrigue littéraire elle-même et sa légitimité. Ces enjeux historiques et esthétiques sont intimement liés dans le corpus étudié.

Chapitre 1.

Des romans du « post- » : fin de l’histoire, fin du récit ?

La remise en question des « méta-récits » légitimants conduit à une impossibilité de se fier à la fois aux récits historiques et aux récits littéraires, puisque toute tentative de représentation du passé est réputée partielle, voire partielle. C’est pourquoi, en même temps qu’il se fait critique des discours historiques établis, le roman de la postmodernité interroge sa propre légitimité à transmettre un savoir sur le monde. Dans les textes étudiés, ce questionnement s’accompagne d’une double critique : celle du canon littéraire, et celle de certains systèmes interprétatifs perçus comme européens, hérités d’une modernité occidentale indissociable d’une histoire coloniale. Il s’agit alors de remettre en perspective des pratiques du savoir présentées jusqu’alors comme universelles, mais dorénavant associées à une tradition critique déterminée. Ce changement de perspective fera l’objet du chapitre suivant, car nous montrerons dans un premier temps comment le roman se fait critique de sa propre légitimité. Nous commencerons par montrer que le contexte postmoderne, qui met en crise les récits historiques, est l’occasion de repenser la fécondité des liens entre fiction et histoire, sans proclamer pour autant l’équivalence de ces deux modes de référence.

1. Des impasses de l’histoire aux métafictiones historiographiques

What historiographic metafiction suggests is a recognition of a central responsibility of the historian and the novelist alike: their responsibility as makers of meaning through representation.

Linda Hutcheon, *The Politics of postmodernism*¹

Les cinq romans opposent aux représentations historiographiques admises un regard sceptique, voire soupçonneux. Cette parenté est perceptible au point de vue formel à travers des procédés employés fréquemment par les textes. Nous avons vu qu’il n’existait pas de définition unique des œuvres « postmodernes », mais il est possible de regrouper des traits observables dans les textes identifiés comme postmodernes. Marie-Laure Ryan² relève cinq de ces traits, qui n’ont

1 Linda Hutcheon, *Politics of postmodernism*, op. cit., p. 84. « Ce que suggère la métafiction historiographique, c’est la reconnaissance d’une responsabilité centrale, commune à l’historien et au romancier : leur responsabilité en tant que créateurs de sens à travers la représentation. »

2 Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles » : “L’usage des mondes” », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, éditions du CNRS, 2010,

rien de prescriptif ni d'exclusif, mais qui ont l'avantage de rendre perceptible la parenté des œuvres dites postmodernes à partir d'observations concrètes. Sébastien Wit les résume ainsi³ : « 1) les commentaires métafictionnels (afin de briser toute illusion de vrai) ; 2) les représentations complémentaires (différentes versions d'un même fait, présentées comme valables) ; 3) l'incertitude sur les événements (rendant douteuse la cohérence de l'intrigue) ; 4) les impossibilités logiques (des possibilités impossibles sont présentées simultanément) ; 5) l'incomplétude (narration discontinue, usage du fragment) ». Souvent, la critique ajoute à cela l'usage de l'ironie, du pastiche, de la fragmentation, de l'intertextualité, ainsi que le mélange des cultures. On remarque que ces procédés ont tous pour effet de remettre en question la capacité du récit à connaître et à représenter le monde⁴. Dans un premier temps, ces éléments formels contribuent à jeter un regard très critique sur la fabrication des discours historiques, ce qui aboutit à une apparente aporie dans la mesure où cette attitude se double de l'impossibilité à remplacer les représentations discréditées par de nouveaux discours de vérité. Ainsi, les textes du corpus mettent en évidence la difficulté à connaître le passé et à le représenter, sur des modes différents qui font pourtant tous appel aux caractéristiques formelles mentionnées.

1.1. Dénoncer les usages de l'histoire

1.1.1. Un spectacle fructueux

Il faut d'abord voir le geste de dénonciation – plus ou moins ironique ou indigné selon les œuvres – qui traverse le corpus à propos des mésusages de l'histoire, principalement par les instances de pouvoir. Même si elle ne s'y résume pas, cette dénonciation peut être identifiée comme un geste postmoderne, dans la mesure où elle met au jour – et par là, rend inopérants – des mécanismes qui légitimaient les métarécits. Thomas Pynchon fait sans cesse dialoguer discours historique et fiction, et à cet effet la parodie des discours historiques est un des mécanismes privilégiés dans *Mason&Dixon*. Par exemple, le chapitre 17 se concentre sur Mason, qui se retrouve sans le vouloir dans un petit musée sur l'île de Sainte Hélène, tenu par un individu loufoque qui lui propose une visite très particulière. Ce personnage, Nick Mournival, prétend présenter à Mason la

p. 53-82, p. 67-68.

3 Sébastien Wit, « Littérature et postmodernité », in *Collectif LIPOthétique* [en ligne], disponible sur <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite>, dernière consultation le 30 août 2023.

4 Pour Brian McHale, ces remises en question épistémologiques étaient déjà au cœur de la littérature moderne et persistent dans la littérature postmoderne. Mais il ajoute qu'elles s'accroissent encore dans cette dernière période jusqu'à provoquer, plus que des questionnements épistémologiques, des questionnements ontologiques. On passerait alors d'un questionnement sur la représentation du monde, à un questionnement sur la nature du monde lui-même. Voir Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 10.

fameuse Oreille de Jenkins, qui aurait déclenché la « Guerre de l'Oreille de Jenkins » entre les royaumes de Grande-Bretagne et d'Espagne⁵. Il n'est pas anodin que l'auteur ait choisi cet événement en particulier, puisqu'il est admis aujourd'hui que l'oreille coupée du capitaine Jenkins n'a été que le prétexte permettant au Royaume-Uni de s'en prendre à l'Espagne pour tenter de briser son monopole dans les Caraïbes pendant la colonisation. Si l'histoire de l'oreille est effectivement vraie⁶, ce passage mêle vérité et fiction en commençant par introduire le personnage de Mournival. Il s'agit de mettre en évidence la possibilité de manipuler des faits historiques à des fins spécifiques. Les tonalités héroï-comique et parodique imprègnent tout le passage, qui met en scène la mystification spectaculaire de ce vestige insignifiant. Mournival, qui cherche à rentabiliser financièrement son petit musée, tente de faire de l'oreille une relique extraordinaire, réceptacle sacré d'une communauté à laquelle Mason pourrait dorénavant appartenir :

Now whisper Ear your Wish, your Fondest wish,— join all those Sailors and Whores and Company Writers without number who've find their way down here, who've cried their own desires into the Great Insatiable. (M&D, p. 179)

Maintenant chuchotez votre souhait à Oreille, votre souhait le plus cher, – et rejoignez tous ces innombrables marins, catins, écrivains de la Compagnie, qui ont trouvé leur chemin jusqu'ici, pour épancher leurs désirs dans la Grande Insatiable. (*m&d*, p. 223)

Cette envolée lyrique est immédiatement dégonflée par la suite de la tirade : « Suivant ici les conseils de mon avoué, je dois également vous rappeler à cet instant qu'Oreille se contente d'écouter les souhaits, – elle ne les exauce pas⁷ » (*ibid.*). Il ne s'agit que d'une mascarade, soulignée un peu plus loin :

Here, however, in the form of the priapick Ear, is the Void, and the very anti-Oracle – revealing nothing, as it absorbs ev'rything. One kneels and begs, one is humiliated, one crawls on. (M&D, p. 179)

Ici, néanmoins, sous la forme de cette oreille priapique, se trouvent le Vide et l'anti-Oracle même – ne révélant rien, car absolument tout. On s'agenouille et on supplie, on est humilié, on rampe de l'avant. (*m&d*, p. 223)

Ainsi est dénoncée la vanité de la sacralisation des faits ou des vestiges du passé, alors transformés en événements remarquables ou en reliques. L'appât du gain dont témoigne Mournival permet ici d'illustrer de manière caricaturale les usages détournés et falsificateurs de l'histoire au service d'intérêts non-avoués. De plus, Mournival se présente lui-même comme un metteur en scène,

5 Cette guerre, qui a réellement existé, s'est déroulée entre 1739 et 1748.

6 Le capitaine britannique Jenkins s'est bien fait couper l'oreille par militaire espagnol. Ce n'est évidemment pas ce motif qui a déclenché la guerre, mais on l'a en effet prétendu à l'époque.

7 « *Upon my Solicitor's advice ; I must also remind you at this Point, that Ear only listens to Wishes, – she doesn't grant'em* » (*ibid.*).

notamment lorsqu'il annonce qu'il va « mettre en branle le spectacle » (« *operate the show* »). L'étonnement de Mason porte l'attention sur cet aspect puisque l'astronome reprend le mot pour questionner son interlocuteur (« “*Excuse me, - Show...?*” *Naïve Mason* ». *M&D*, p. 176). La réaction de Mason et celle du lecteur ici se confondent : la mise en scène assumée de cette relique déjà douteuse associe la transmission de l'histoire à un spectacle, et pousse le spectateur à se méfier de Mournival. À cela s'ajoute l'intervention du narrateur externe : « *Naïve Mason* ». C'est alors un véritable sons et lumières que lance Mournival, imitant les bruits de la guerre (« *putting in the sounds of Cannonades* ») et gesticulant dans l'espace trop étroit. Le personnage va même jusqu'à jouer *Rule Britannia* à la mandoline ; spectacularisation et patriotisme se fondent ici harmonieusement. Mais la scène est totalement incongrue, pour ces deux personnages qui sont seuls dans un sous-sol miteux, en plein milieu de l'Atlantique. Tout se passe en fait comme s'il s'agissait de dresser un tableau complet des procédés permettant d'utiliser l'histoire à des fins détournées – mise en scène, exaltation des hommes et des événements, musique fédératrice cherchant à émouvoir, et volonté secrète de faire du profit. Ici, la force de la parodie, dans un geste typiquement postmoderne, dévoile le caractère fictif de l'histoire qui est manipulée à dessein. Nous l'analysons à la lumière du travail qu'a mené Linda Hutcheon sur la parodie dans les œuvres postmodernes. Selon elle, celle-ci se distingue du simple pastiche et met en avant l'aspect politique de la représentation. Habituellement, dit-elle, on considère que la parodie postmoderne offre une citation du passé sans valeur, décorative, déshistoricisée. Mais elle soutient pour sa part que

la parodie postmoderne est une forme de problématisation et de dénaturalisation des valeurs, permettant de reconnaître l'histoire (et par l'ironie, la politique) de la représentation⁸.

C'est à une telle problématisation qu'aboutit la parodie dans l'extrait étudié, puisqu'elle « dénaturalise », en les mettant en exergue, les rouages d'une mise en scène falsificatrice de l'histoire, qui cherche avant tout à susciter une adhésion par l'émotion. Il convient de noter que ce passage intervient dans ce qui peut encore être considéré comme le début de ce roman volumineux, d'autant qu'il se situe avant même que l'aventure américaine, *a priori* sujet central du roman, n'ait commencé. Dans cette optique, l'extrait apparaît d'autant moins comme un moment de parodie simplement décorative qu'il fonctionne comme une mise en garde pour le lecteur, au début d'un ouvrage qui se présente justement comme la relecture fictionnelle d'un moment historique réel. Il permet d'attirer l'attention sur la potentielle usurpation des faits historiques par ses représentations, et par les liens que ces dernières entretiennent avec la fiction. En même temps, la fiction apparaîtra à bien des égards dans ce roman comme l'une des seules garantes d'un rapport à peu près authentique à l'histoire, comme nous le verrons. C'est donc dans le cadre d'une réflexion complexe

⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 90.

que ce passage s'inscrit, et il sera largement complété, tout au long du roman, par de nombreuses remarques méta-discursives visant à penser la distinction entre fiction et mensonge en matière de représentation historique.

Selon un mouvement similaire, l'ouverture de *Vive le peuple brésilien* se fait sur une tonalité ironique qui a pour effet d'amoindrir d'emblée le pouvoir de conviction des discours historiques sur le point d'être présentés dans le roman. Le texte emploie dans l'*incipit* une technique courante, visant à dévoiler le décalage entre une mise en scène de l'histoire – ici un tableau – et la réalité qui se cache derrière ce fragment de temps sélectionné et figé. Ainsi, à partir de la peinture du sous-lieutenant José Francisco Brandão Galvão, héros – fictif – de l'indépendance brésilienne, il déconstruit non seulement la figure héroïque mais surtout les discours et les œuvres qui, sous prétexte de commémorer, font passer pour vraies des idées totalement fausses. Par exemple, alors que le texte souligne que nul n'a pu entendre les dernières paroles du sous-lieutenant avant sa mort, on lit juste après : « Mais ce sont de nobles paroles contre la tyrannie et l'oppression, et ce sont par conséquent paroles véridiques⁹ » (*vpb*, p. 14). Le lien de causalité exprimé par la structure grammaticale de la phrase se trouve ici décorrélé de tout lien de causalité sémantique. Plus loin, le narrateur externe anonyme relate la courte vie du sous-lieutenant en question, et plus particulièrement ses premiers pas dans le milieu militaire. On y apprend qu'il a croisé la route de João das Botas, personnage historique réel, considéré comme un héros national pour avoir notamment défendu l'île d'Itaparica face aux Portugais au moment des guerres d'indépendance. On lit :

Mal podendo continuar a respirar, escutou como o Brasil representava a liberdade, a opulência, a justiça e a beleza, negadas agora pela iniquidade dos portugueses, que tudo de nós queriam e nada davam em troca. (VPB, p. 11)

Le souffle coupé, il l'écouta proclamer que le Brésil représentait la liberté, l'opulence, la justice et la beauté, toutes choses jusqu'à présent niées par l'iniquité des Portugais qui de nous voulaient tout et ne nous donnaient rien en échange. (*vpb*, p. 15)

Ce passage est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, l'apparition dans le texte d'un personnage véritablement consacré héros de l'indépendance, et les proximités de ce dernier avec le fictif João Brandão, signale qu'il s'agit bien de mêler histoire et fiction pour prendre du recul sur les représentations établies. Ensuite, il convient d'observer le passage du « il » au « nous » – conjugaison à la troisième personne en portugais puis apparition de « nós ». Soit le sous-lieutenant devient le narrateur de sa propre histoire pendant un court instant, soit la voix du

⁹ « Mas são palavras nobres contra tirania e a opressão sopradas pela morte nos ouvidos do alferes, e são portanto verdadeiras » (*VPB*, p. 10).

narrateur épouse celle du sous-lieutenant. Dans les deux cas, les points de vue ainsi représentés se mettent à embrasser une collectivité plus large, celle des Brésiliens qui se dressent contre les Portugais à l'aube de l'indépendance. Cette technique permet de mêler voix individuelles et voix de la foule, et l'on constate que c'est dans l'éblouissement provoqué par une rhétorique lyrique que le personnage – et peut-être le narrateur – se met à adhérer à la vision qui lui est proposée et à s'assimiler aux autres. Un tel procédé n'est pas rare dans une littérature qui tend à mettre au jour les mécanismes utilisés par les instances de pouvoir cherchant à manipuler les faits. Les changements de pronom au sein d'un même paragraphe sont au cœur de l'écriture de *L'Automne du patriarche*¹⁰, où ils servent à mettre en évidence la circulation des discours, depuis le gouvernement autoritaire vers le peuple supposé adhérer à la vision du monde élaborée par le tyran. Le roman montre ainsi comment la diffusion de certains énoncés peut concourir – dans une certaine mesure, car en réalité les mots du Patriarche ne sont repris qu'avec une conviction relative – à créer une réalité commune, même si cette dernière s'avère être en contradiction avec ce qui est, ou ce qui a réellement été. Par ailleurs, la biographie du sous-lieutenant dans *Vive le peuple brésilien* sape la symbolique héroïque qui lui a été attribuée après sa mort, en soulignant notamment sa naïveté, et son manque de convictions propres : « Il ne savait pas où était le Portugal. Il savait seulement que son père était retourné là-bas après sa naissance¹¹ » (*vpb*, p. 16).

Ces deux extraits se construisent autour d'objets à visée commémorative – l'oreille chez Pynchon, le tableau chez Ribeiro. L'ambition à la fois mémorielle et fédératrice de la représentation historique est un des éléments unanimement problématisés dans tout le corpus, et c'est pourquoi la mise en cause des représentations de l'histoire est si étroitement imbriquée avec l'élaboration de pensées nouvelles de la communauté. Derrière la mise en scène de l'histoire se cache en effet une certaine vision des identités collectives. Dès lors, dévoiler la « mascarade » de la première, c'est aussi dévoiler la mécompréhension des secondes. Cet appel à la lucidité est alors associé dans l'ensemble du corpus à la nécessité de repenser nos modalités de représentation et de commémoration collective du passé.

1.1.2. Un outil de légitimation inauthentique

De manière plus directe, le chapitre 18 de *Vive le peuple brésilien* dénonce l'utilisation de l'histoire par les sphères du pouvoir à travers le personnage de Patricio Macario. En tant qu'ancien militaire gradé, ce dernier a témoigné de la corruption et de l'hypocrisie des élites brésiliennes après l'indépendance du pays. Au moment de sa retraite, il décide donc d'écrire des mémoires dans

10 Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Barcelone, Plaza y Janes, 1975.

11 « Não sabia onde ficava Portugal, sabia somente que para lá voltara seu pai assim que ele nasceu » (*VPB*, p. 12).

lesquelles il dénonce les agissements d'une élite ne cherchant qu'à assurer le maintien de son propre pouvoir. Mais il craint que ses mémoires soient détruits ou censurés :

[...] não desistiria de completar o trabalho [...]. De qualquer forma, se o fizesse, estava seguro que tentariam matá-lo, prendê-lo ou interditi-lo, ou ainda as três coisas juntas. Pois, [...] se orgulhava de não haver um só eufemismo no que contava. Quem era ladrão era chamado de ladrão, quem era burro era chamado de burro, quem era pusilânime era chamado de pusilânime. A parte referente à Campanha do Paraguai, por ser tão diferente da mentiralhada oficial e os relatos dos historiadores panegiriqueiros que eram a regra geral, ia com certeza ser contestada palavra por palavra. E, o que era pior, o mentiroso terminaria por ser ele.

[...] A ideia de transformar tudo num romance sob pseudônimo ainda não lhe tinha saído inteiramente da cabeça [...]. [Mas] não queria que nada do que estava contando fosse tomado por mera invenção, produto de imaginação de um escritor desconhecido e sem importância. (VPB, p. 543)

[...] il ne renoncerait pas à compléter son travail [...]. De toute façon, s'il y parvenait, il avait la certitude qu'on essaierait de le tuer, de l'arrêter ou de l'interdire, ou peut-être les trois choses à la fois. En effet, [...] il pouvait s'enorgueillir d'avoir supprimé tout euphémisme dans ce qu'il racontait. Le voleur était traité de voleur, le lâche de lâche. La partie concernant la Campagne du Paraguay, du fait qu'elle se démarquait totalement du fatras des mensonges officiels et des récits des historiens qui s'en faisaient en règle générale les panégyristes, allait certainement être contestée mot par mot. Et le pire c'est qu'en fin de compte ce serait lui qui passerait pour un menteur.

[...] L'idée de transformer le tout en un roman signé d'un pseudonyme ne lui était pas encore entièrement sorti de la tête [...]. [Mais] il ne voulait pas que rien de ce qu'il racontait fût considéré comme une pure invention, produit de l'imagination d'un écrivain inconnu et sans importance. (vpb, p. 489-490)

Ce n'est plus l'ironie qui dénonce la manipulation des faits historiques dans ce passage, mais une tonalité plus sérieuse, adoptée par le personnage et non plus par un narrateur externe. Dans un premier temps, cette citation nous intéresse parce qu'elle oppose un individu épris de vérité à un système cherchant à tout prix à s'auto-protéger. Cette capacité du pouvoir à faire taire ce qui pourrait jouer contre lui est mise en évidence par la plupart de nos auteurs. Plus largement, l'œuvre de Toni Morrison montre notamment comment les discours historiques les plus divulgués occultent les expériences singulières des individus anonymes, qui sont pourtant les réels acteurs des changements sociaux. Dans son roman *Paradis*, le monologue intérieur du Pasteur Richard illustre ce mécanisme, révélé dans l'ensemble de notre corpus :

Twenty, thirty years from now, [Richard] thought, all sorts of people will claim pivotal, controlling, defining positions in the rights movement. A few would be justified. Most would be frauds. What [...] would remain invisible in the newspapers and the books he bought for his students, were the ordinary folk. The janitor who turned off the switch so the police couldn't see; the grand-mother who kept all the babies so the mothers could march; [...] the old who gathered up the broken bodies of the young; the young who spread their arms wide to protect the old from batons they could not possibly survive [...]. Yes, twenty, thirty years from now, those people will be dead or forgotten, their

*small stories part of no grand record or even its footnotes, although they were the ones who formed the spine on which the televised ones stood*¹².

Dans vingt ou trente ans, pense [Richard], toutes sortes de gens revendiqueraient un poste central, de direction, essentielle dans le mouvement pour les droits. Quelques-uns seraient justifiés. La plupart seraient des imposteurs. Ce qui [...] resterait invisible dans les journaux et les livres qu'il achetait pour ses élèves, ce serait les gens ordinaires. Le concierge qui avait éteint la lumière pour que la police ne puisse pas voir ; la grand-mère qui gardait les bébés pour que les mères puissent participer à la marche ; [...] les vieillards qui ramassaient les corps brisés des jeunes gens ; les jeunes gens qui écartaient les bras pour protéger les vieillards des bâtons auxquels ils n'auraient pu survivre [...]. Oui, dans vingt ou trente ans, ces gens seront morts ou oubliés, leurs petites histoires n'appartiendront à aucun grand récit ni même à ses notes de bas de page, bien qu'ils aient été l'axe sur lequel se tenaient ceux qui passaient à la télévision¹³.

L'un des principaux procédés dénoncés est le processus de sélection des versions de l'histoire, qui permet aux « imposteurs » de se mettre en avant tout en vouant à l'oubli des gestes peu visibles mais non moins héroïques. Une parade radicale à ce procédé est proposée dans le chapitre 6 du *Chant de Salomon*, où Guitar révèle à Milkman l'existence de l'organisation appelée les « Sept Jours » (*Seven Days*), dont il vient de devenir membre. Cette organisation secrète s'est donnée pour mission de « rétablir l'équilibre » entre les populations noire et blanche et de tuer une femme, un homme ou un enfant blancs dès lors qu'une femme, un homme ou un enfant noirs sont tués par des Blancs. Elle se définit en réaction directe au racisme de la société, mais choisit de rester entièrement secrète et, ce faisant, de ne faire l'objet d'aucun récit. Guitar explique ainsi que

their secret is time. To take the time, to last. [...] They don't write their names in toilet stalls or brag to women. Time and silence. Those are their weapons, and they go on forever. (SOS, p. 155)

leur secret, c'est le temps. Prendre son temps, durer. [...] Ils n'écrivent pas leur nom dans les toilettes et ils ne se vantent pas auprès des femmes. Le temps et le silence. Ce sont leurs armes, et ils durent éternellement. (cs, p. 222)

Lorsque Milkman suggère à son ami que le fait de revendiquer leurs actions pourraient donner de l'espoir aux victimes de racisme, ou bien faire peur aux racistes et les dissuader de perpétuer des crimes, Guitar répond que « la beauté de ce qu'[ils] f[ont] tient dans le secret, l'aspect modeste. Le fait que personne n'ait besoin de la satisfaction monstrueuse d'en parler. De le raconter¹⁴ » (cs, p. 227). La posture de Guitar est perçue comme une position extrémiste dans le roman, et n'y constitue pas une réponse privilégiée au racisme. Cependant, il est intéressant de constater que cette riposte au racisme, et à la manière dont il est invisibilisé ou légitimé dans la société, utilise

12 Toni Morrison, *Paradise* (1997), London, Penguin Random House, « Vintage Books », 1999, p. 212.

13 Toni Morrison, *Paradis* (1997), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Guilloineau, Christian Bourgois, « 10/18 », Paris, 1998, p. 246-247.

14 « *The beauty of what we do is its secrecy, its smallness. The fact that nobody needs the unnatural satisfaction of talking about it. Telling about it* » (SOS, p. 158).

précisément l'invisibilité comme moyen d'action. En proclamant que toute élaboration d'un récit reviendrait à se délecter d'une « satisfaction monstrueuse », les *Seven Days* tentent de contrer l'instrumentalisation des faits qui aboutirait à une héroïsation. La complémentarité de ces deux passages met alors en valeur un aspect essentiel de notre corpus. Il s'agit de clamer une certaine insatisfaction relative aux modalités d'élaboration des récits historiques, qui finissent souvent par marginaliser des acteurs essentiels de l'histoire au profit de l'héroïsation de quelques – puissants – individus. Ici, Guitar suggère que c'est le rapport même à l'histoire et à sa représentation qui doit s'ériger différemment pour la communauté afro-américaine, afin de s'opposer radicalement à celui établi par les discours blancs dominants¹⁵.

Cependant dans l'extrait de Ribeiro on voit que Patricio Macario cherche, lui, à construire une autre forme de récit capable de corriger ces inégalités. En effet, même si elle reste faible, la possibilité de publier des mémoires apparaît pour lui comme un espoir salvateur. Patricio Macario n'a pas peur que ses mémoires ne reflètent pas la vérité, il a simplement peur qu'ils soient censurés. Deux éléments en donnent cette vision positive. D'abord, le personnage revendique le fait qu'il est parvenu à éradiquer tout « euphémisme¹⁶ » de son texte (*vpb*, p. 487) : le lecteur doit comprendre par là qu'il s'est débarrassé de la langue de bois militaire et que ses paroles sont des paroles de vérité. De plus, le fait qu'il rejette finalement l'idée de publier ses mémoires sous forme de roman est justifié par le fait qu'il ne veut pas que l'on confonde ses écrits avec « un produit de l'imagination¹⁷ » (*ibid.*). Il pense donc qu'un récit testimonial aura plus de valeur aux yeux des citoyens et remplira mieux son rôle, à savoir celui de dénoncer les agissements d'une partie privilégiée de la population. Si l'on s'arrête à cette interprétation, qu'aucun narrateur ne vient réfuter directement, le roman de Ribeiro semble se distinguer des autres romans du corpus en suggérant qu'il est encore possible d'élaborer un récit incontestablement et exclusivement vrai sur l'histoire. Pour autant, la focalisation interne qui structure ce chapitre rend les choses plus complexes. Si rien n'est dit explicitement, la vision du personnage n'est pas être celle du roman dans son ensemble.

15 Mais à cette première lecture s'ajoute une seconde. La société à laquelle Guitar appartient s'élabore comme une « communauté secrète », qui n'est pas sans rappeler l'idée de Georges Bataille selon laquelle une communauté doit se faire sur le mode du secret, afin de se dérober au « projet politique ». Comme le modèle visé par Georges Bataille, cette société secrète se révèle être une aporie. Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier. Du Cercle communiste démocratique à Acéphale*. Textes, lettres et documents (1932-1939) rassemblés, présentés et annotés par M. Galletti, Paris, Éditions de la Différence, « Les Essais », 1999, p. 340.

16 « *eufemismo* » (*VPB*, p. 543).

17 « *produto da imaginação* » (*ibid.*).

1.2. La fiction, un relai ambigu

1.2.1. *Visions contradictoires dans Vive le peuple brésilien*

En effet, l'épigraphe du roman ne semble pas concevoir la moindre possibilité que puisse exister une version objectivement véridique des faits passés : « Voici le secret de la Vérité : les faits n'existent pas, seules existent les histoires¹⁸ ». Il est à noter que cette affirmation n'est pas présentée comme une citation, et apparaît donc comme une sorte de vérité générale dont le caractère indiscutable est renforcé par la position liminaire. Malgré le fait que la superposition des signaux d'autorité – positionnement en épigraphe, formulation péremptoire avec effet de dévoilement, absence de sources –, suscitent en réalité une interprétation ironique, il n'en reste pas moins qu'elle questionne d'entrée de jeu la possibilité de rendre un discours véridique sur des événements passés. On note immédiatement le lien fort que cette affirmation entretient avec les questionnements postmodernes ; elle met l'accent sur le fait que chaque manière de présenter ce qui a eu lieu est avant tout un récit, une « histoire », et qu'à ce titre chaque « histoire » est *une version* des faits, qui n'exclut pas les autres. L'usage du pluriel atteste ce refus de l'hégémonie du discours historique, en même temps qu'il rend légitime la confrontation de plusieurs points de vue. En effet, si l'on observe de près le rapport de Patricio Macario à l'histoire, on se rend compte que la vision du personnage n'est pas à interpréter comme étant celle du roman dans son ensemble. Tout d'abord, si Patricio Macario est certain de dire la vérité dans ses mémoires, le texte nous montre aussi son impuissance à *connaître* effectivement la vérité sur certaines choses. Lui qui a fréquenté Maria da Fé, est par exemple incapable de dire si la fameuse « Fraternité », dont elle est la représentante, existe. De plus, alors qu'il a été l'amant de cette femme, il n'est plus en mesure de la retrouver et elle lui semble de plus en plus lointaine à mesure que son nom se dote d'une symbolique historique puis légendaire. Enfin, le personnage refuse de transformer ses mémoires en roman. La vision qu'il a de la fiction entre ici en contradiction avec une autre vision, développée assez peu en amont dans le roman pour qu'elle résonne encore dans l'esprit du lecteur au moment où il lit les lignes précédemment citées. En effet, dans *Vive le peuple brésilien* comme dans *Mason&Dixon*, certains personnages interviennent pour clamer directement l'interdépendance de la fiction et de l'histoire dans la transmission de faits passés, voire la supériorité de la première sur la deuxième. Il s'agit de mettre en scène, à travers ces personnages, une certaine vision de la répartition entre *faits* et *fictions*, que l'on peut lire chez des écrivains comme Mario Vargas Llosa. Pour ce dernier, l'histoire et la littérature fictionnelle constituent deux vérités différentes de légitimité équivalente, et l'une et

18 « *O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias.* »

l'autre se complètent. Autrement dit, la littérature de fiction aurait la capacité de dire des choses dont l'histoire ne peut pas rendre compte :

La vérité littéraire est une chose et la vérité historique en est une autre. À cause des – ou plutôt grâce aux – mensonges dont elle est pleine, la littérature raconte l'histoire que l'histoire écrite par les historiens ne sait ni ne peut raconter. Car les fraudes, astuces et exagérations de la littérature narrative servent à exprimer des vérités profondes et dérangeantes qui ne voient le jour que de cette manière biaisée¹⁹.

Chez Ribeiro, cette idée s'incarne dans un personnage rappelant la figure d'Homère, qui fait une apparition unique mais significative au chapitre 16. Il s'agit du vieil aveugle Faustino, qui, « précédé d'une grande renommée de conteur²⁰ » (vpb, p. 441), rassemble pour une nuit un auditoire éphémère près d'un hameau, dans les terres du Sertão :

Mas, explicou o cego, a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. (VPB, p. 488)

Mais, expliqua l'aveugle, l'histoire n'est pas seulement celle qui est écrite dans les livres, justement parce que la plupart de ceux qui écrivent dans les livres mentent plus que ceux qui racontent des contes de fée. (vpb, p. 442)

Après avoir relaté à sa manière la disparition sous les flammes de la bibliothèque d'Alexandrie, qui contenait tous les savoirs, il poursuit :

Desde esse dia que se sabe que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada pedaço de arrear os cabelos. [...] Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. [...] E tem mais, falou a cego, o que para um é preto como carvão, para outro é alvo como um jasmim. [...] O que para um é um grande acontecimento, para outro é vergonha negar. [...] Por conseguinte, a maior parte da História se oculta na consciência dos homens. (VPB, p. 488-489)

C'est depuis ce jour-là qu'on sait que toute l'histoire est fautive ou moitié fautive et chaque génération qui arrive décide de ce qui est arrivé avant elle et voilà pourquoi l'histoire des livres est inventée tout comme celle des journaux où on lit des mentes à vous faire dresser les cheveux sur la tête. [...] En plus, continua l'aveugle, l'histoire racontée sur des papiers laisse passer tout ce qu'on n'a pas mis sur le papier et vous ne mettez sur le papier que ce qui vous intéresse. [...] Et c'est pas tout, dit l'aveugle, ce qui pour l'un est noir comme du charbon est blanc comme un jasmin pour l'autre. [...] Ce qui pour l'un est un grand événement, pour l'autre est une honte qu'il faut nier. [...] Par conséquent, la plus grande partie de l'histoire se cache dans la conscience des hommes. (vpb, p. 442-443)

Ce discours, qui ouvre le récit du narrateur intradiégétique Faustino, est censé servir deux buts. D'un côté, il doit montrer que l'histoire telle qu'elle est écrite n'est qu'une suite de mensonges dans

19 Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelone, Seix Barral, 1990, p. 10.

20 « precedido de grande fama de narrador » (VPB, p. 488).

laquelle ceux qui écrivent ont le pouvoir de plonger dans l'oubli les vies de ceux qui n'ont pas écrit, et de l'autre il doit permettre au récit qui va suivre de s'ériger contre ce modèle puisque, d'après lui, les contes sont légèrement moins mensongers que les écrits historiques, et que celui qu'il va relater est, pour sa part, tout à fait vrai.

Cela dit, l'ironie n'échappe pas au lecteur qui n'a finalement aucune certitude sur le fait que le conte qui va suivre serait plus crédible que le reste. Le seul argument que le conteur avance n'en est pas un : « Mais cette histoire que je vais vous raconter [...] est vraie, aussi sûr que Dieu est dans le ciel », dit l'aveugle à la suite du passage précédemment cité. Un second argument cependant se dessine à la lecture du récit enchâssé de l'aveugle : le récit que fait Faustino est celui du roman lui-même. Ainsi, dans une boucle méta-narrative, le lecteur lit à nouveau ce que le roman avait mis en scène jusque-là, de manière beaucoup plus resserrée, et se concentrant sur le personnage héroïque de Maria da Fé, figure libératrice du peuple brésilien. Il peut alors attester la véracité de ce qu'il lit, tout en assistant à un double procédé : un processus de condensation et un processus de mythification. Il est vrai que le récit que fait Faustino est tout à fait identifiable. Le lecteur reconnaît les personnages et les grands événements, mais il note au passage les petits changements qui affectent les noms des individus, leurs paroles, et les lieux dont il est question²¹. Surtout, Maria da Fé apparaît petit à petit comme une « sainte », une « guerrière », et devient une légende dans le récit de l'aveugle. En fait, ce passage laisse voir des traces de réécriture qui cependant ne changent pas le sens de la diégèse. Il semblerait donc que, dans le cas de ce récit enchâssé, le conteur puisse transcrire une version relativement fiable des événements, mais qui n'est jamais loin de modifications diverses.

Si l'on met en parallèle ce récit de légende et celui qui ouvre le livre avec João Brandão, on constate alors deux mouvements contradictoires. Celui du début fait l'objet d'une distance critique ; sa mise en scène a pour effet de déconstruire des discours officiels derrière lesquels on découvre, pire qu'un vide, des stratagèmes hypocrites ayant pour but de donner une légitimité à des discours nationalistes au seul service du pouvoir en place. Les propos de l'aveugle, eux, ne sont pas mis en scène pour être déconstruits ; mis en valeur dans un récit enchâssé, ils sont épargnés par l'ironie d'une instance narrative extérieure. Doit-on en conclure que le roman remplace des fausses figures héroïques – construites par l'élite – par celles qui méritent véritablement ce nom – véhiculées par le peuple ? La réponse à cette question n'est pas si simple. La narration silencieuse ne donne pas de certitudes à ce propos, et la confrontation entre une approche comme celle de Faustino l'aveugle et celle de Patricio Macario semble surtout signifier non pas la supériorité des

²¹ Par exemple, Vévê devient Adaê (p. 443), Budião devient Bodeão (p. 445), des lieux sont inventés, qui ressemblent aux vrais tout en étant différents, des éléments sont ajoutés que le lecteur n'a pas encore lus.

faits ou de la fiction, mais le fait que la transmission d'une histoire par le récit est toujours subordonnée à un contexte de diffusion et à des choix narratifs, qui jouent un rôle déterminant dans l'interprétation.

1.2.2. La fiction comme garantie éthique dans *Mason&Dixon*

L'idée d'une voix qui pourrait se présenter comme une alternative aux discours historiques apparaît également chez Pynchon. Elle fait écho à l'un des dialogues de fond qui accompagne – c'est-à-dire, qui interrompt régulièrement – le récit de Cherrycoke dans *Mason&Dixon*. Cette discussion se noue entre le Rev^d Cherrycoke et son beau-frère, Uncle Ives, et consiste à opposer clairement deux visions de l'histoire : l'une consistant à la penser comme un objet construit à partir de preuves tangibles pour délivrer un discours de vérité, et l'autre consistant à la penser comme une matière toujours déjà biaisée, faussée, partielle, à laquelle il vaut mieux mêler de la fiction afin de garantir le fait qu'aucun récit n'a le monopole de la vérité. Cette opposition, qui fait apparaître clairement une pensée moderne de l'histoire contre une pensée postmoderne telle que décrite par Linda Hutcheon, sous-tend tout le roman qui prend parti pour l'approche postmoderne. Elle se cristallise notamment au chapitre 35, où le jeune Ethelmer prend le parti de Cherrycoke face à Ives LeSpark :

Who claim Truth, Truth abandons. History [...] coerced, only in Interests that must ever prove base. She is too innocent, to be left within the reach of anyone Power, – who need but touch her, and all her Credit is in the instant vanish'd, [...]. She needs rather to be tended lovingly and honorably by fabulists and counterfeiters, [...] Masters of Disguise to provide her the Costume, Toilette, and Bearing, and Speech nimble enough to keep her beyond the Desires, or even the Curiosity, of Government. (M&D, p. 350)

Qui revendique la Vérité, cette Vérité l'abandonne. L'histoire est [...] contrainte de servir des Intérêts qui tout à coup se révèlent indignes. Elle est trop innocente pour qu'on la laisse à portée d'un quelconque homme de Pouvoir, – qui ne peut s'empêcher de la toucher et tout le Crédit de cette dernière s'évanouit dans l'instant [...]. Elle a bien plutôt besoin d'être l'objet des soins tendres et dignes des fabulistes et des contrefacteurs, [...] des maîtres du Déguisement qui lui fournissent le Costume, la Toilette, le Port, ainsi qu'un Discours assez leste pour la tenir à l'abri des Désirs ou même de la Curiosité des Gouvernements. (*m&d*, p. 430)

Mais Ives LeSpark rejette cette idée parce que, comme il le dit, « personne n'a de temps à consacrer à plus d'une Version de la Vérité²² » (*m&d*, p. 431). Ainsi, selon Ethelmer comme selon le narrateur du récit principal, le fait de proclamer vraie une version de l'histoire ne peut avoir pour résultat que le discrédit de cette même histoire. C'est pour la préserver d'un usage détourné au service du pouvoir – incarné ici par « *Government* » – qu'elle doit rester entre les mains des « fabulistes » ou « maîtres du Déguisement » qui la mettent en scène, comme l'affirme très clairement l'extrait. Au-delà du fait que ce passage semble faire sans le dire le portrait du narrateur

22 « *No one has time, for more than one Version of the Truth* » (*M&D*, p. 350).

principal, il est aussi représentatif de la vision postmoderne de l'histoire que le roman met en scène constamment. Cela dit, si le roman plaide pour une interpénétration des discours historiques et fictionnels, il ne prétend pas pour autant qu'un tel mélange garantisse plus de vérité. La question de la vérité, apparemment impossible à trancher, se déplace ainsi vers celle du *crédit* et de l'*authenticité*. L'important semble n'être pas tant de dire ce qui est vrai – puisque, de toute façon, cela serait impossible –, que de pouvoir attester du fait que les intentions du narrateur ne sont pas de déformer les faits au profit de son intérêt propre. Il s'agit de remporter l'adhésion des destinataires en leur garantissant que le récit ne sert pas un but autre que lui-même. Dès lors, l'interaction entre littérature fictionnelle et histoire semble ici servir ce qu'Emmanuel Bouju a appelé une « éthique de la fiction d'histoire », qui conférerait à tout narrateur – et, en ce sens, aux auteurs eux-mêmes –, « une forme sensible de la responsabilité : responsabilité de l'auteur à l'égard de son geste d'écriture mais aussi responsabilité pour autrui, pour tout lecteur confronté à l'énonciation d'une historicité à laquelle il appartient lui-même²³ ».

1.2.3. Histoire et fiction : une artificialité problématique commune

La prolifération des narrateurs non-fiables dans notre corpus a pour effet de montrer à quel point la vérité de ce qui a eu lieu reste inaccessible, ou intransmissible. En supposant un moment la supériorité de la fiction sur les récits historiques, les textes attestent du fait que dans la période postmoderne la distinction entre les deux s'atténue – ce qui ne veut pas dire qu'elle disparaît pour autant –, puisque la réalité comme la fiction sont toujours transmises dans des récits construits et artificiels. Ainsi, ce n'est pas seulement l'histoire en tant que mode de transmission du passé qui est remise en question, mais la possibilité même de transmettre ce qui a (eu) lieu dans le réel, de quelque manière que ce soit. Cette problématique parcourt tous les romans du corpus, et c'est en particulier tout l'objet du roman de Bolaño.

Si dans ce dernier, en effet, les discours historiques tiennent beaucoup moins de place que dans le reste du corpus, le roman entier repose sur une tentative de reconstitution historique d'un mouvement littéraire disparu. Ce projet rencontre les obstacles classiques imposés par le passage du temps, par l'oubli qui infiltre les mémoires, et par les mécanismes de sélection et de simplification qui accompagnent nécessairement les procédés de représentation. C'est principalement le cas de la deuxième partie qui met en scène une multitude de personnages dont les témoignages sont toujours lacunaires, et souvent contradictoires. Le roman laisse le lecteur avec le sentiment que l'on n'accède

23 Emmanuel Bouju, « Vers une éthique de la fiction de l'histoire ? », in Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, p. 109.

jamais vraiment à ce qui a eu lieu, car les événements sont toujours relatés de manière périphérique ou par un biais très subjectif qui ne permet pas de s'assurer de la justesse des rapports. Le cas de l'étudiant en littérature qui intervient une seule et unique fois, en avant-dernière position de la deuxième partie, est particulièrement révélateur. Ernesto García Grajales a étudié le groupe disparu des poètes réal-viscéralistes et affirme qu'il est même « le seul spécialiste des réal-viscéralistes qu'il y ait au Mexique, et si vous insistez un peu, au monde²⁴ » (*lds*, p. 841). Or, cet unique spécialiste affirme que non seulement il ne sait rien d'Arturo Belano, l'un des deux fondateurs du mouvement²⁵ (*ibid.*), mais qu'en plus il ne connaît absolument pas le nom de García Madero. Il va jusqu'à affirmer que, s'il ignore son existence, c'est que García Madero n'a pas appartenu au groupe. Or, le lecteur sait très bien qu'il en a été membre, puisqu'il a eu accès à son journal intime en première partie. Ainsi, les affirmations de ce spécialiste sur le point d'écrire un livre universitaire sur le sujet, entrent en concurrence avec les sources présentées par le roman. L'énoncé du jeune chercheur, placé à la fin de la deuxième partie, semble vouloir mettre en lumière ce qui se jouait dans le roman depuis le début, à savoir l'écart à jamais irréductible existant entre la véracité des faits passés et leur représentation – que cette dernière prenne place dans une discours académique, dans une enquête fondée sur des témoignages, ou encore dans un journal intime.

1.3. Métafictions historiographiques

Pour autant, les passages que nous venons d'analyser montrent que les œuvres ne prônent pas en toutes circonstances l'équivalence des discours littéraires, historiographiques et académiques pour dire le passé ou le monde en général²⁶. Elles ne proposent pas non plus de remplacer des discours historiques délégitimés par des récits qui seraient indiscutablement *plus vrais*. Au contraire, c'est la question de la mise en récit de l'histoire, quel que soit le champ, qui se pose chez Chamoiseau et Bolaño. C'est également le cas chez Pynchon malgré les discours tenus dans le roman sur l'importance de la fiction. En fait, dans *Mason&Dixon*, fiction et histoire sont inséparables, puisqu'il est clair que l'histoire, comme la fiction, y est une construction narrative mais aussi discursive. Cet aspect est très largement traité par Linda Hutcheon grâce au concept des « métafictions historiographiques²⁷ » (« *historiographic metafiction* »). Ce terme lui sert à désigner

24 « *En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo* » (*LDS*, p. 708).

25 « *De Arturo Belano no sé nada* » (*LDS*, p. 709).

26 Certains théoriciens postmodernes ont tendance à le faire, comme Hayden White, dans *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Presses universitaires John Hopkins, 1987.

27 Voir notamment Linda Hutcheon, « Historiographic metafiction: “the pastime of past time” », in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, op. cit., en particulier p. 106 et suivantes.

des œuvres qui, entre autres, fictionnalisent des événements ou des personnages historiques réels. Notre compréhension du corpus peut être éclairée par un tel concept. Il s'agit pour ces œuvres postmodernes, dit-elle, de fondre ensemble les enjeux historiques et ceux de la fiction²⁸. Cela ne revient pas, pourtant, à assimiler fiction et histoire. Seulement, si les récits historiques et fictifs sont à dissocier²⁹, les métafictions historiographiques reconnaissent les différences entre les deux avant de les faire volontairement interagir au sein du texte littéraire. Ce faisant, elles questionnent les contrats génériques de la fiction et de l'histoire à la fois³⁰. Par ce biais, dit Linda Hutcheon, deux choses essentielles à chacun des domaines sont balayées au profit d'une nouvelle vision de l'histoire : la transparence et l'authenticité historique d'un côté, et l'originalité artistique de l'autre. Ainsi,

la fiction postmoderne suggère que le fait de ré-écrire ou de re-présenter le passé par la fiction ou par l'histoire revient, dans les deux cas, à l'ouvrir au présent, à l'empêcher de devenir conclusif ou téléologique³¹.

Linda Hutcheon montre alors que la période postmoderne réaffirme le lien entre histoire et littérature, mais sur un mode qui diffère de celui qui caractérisait la période romantique au XIX^e siècle, voire même, qui s'y oppose. Elle dresse ainsi un parallèle entre ce qu'elle appelle les « métafictions historiographiques » et les romans historiques réalistes du XIX^e siècle, tels que définis par Lukács³². Les deux types de roman ont pour point commun de mêler étroitement matière historique et matière fictionnelle, et pourtant usent des mêmes ressorts de manière diamétralement opposée. Les points que soulève la chercheuse entrent tout à fait en résonance avec l'ensemble du corpus, et ont pour particularité d'éclairer efficacement les mécanismes de reconfiguration que nous voudrions mettre en exergue dans cette partie.

Si les romans réalistes, selon elle, tentent de retracer la manière dont les événements historiques se sont déroulés, les métafictions historiographiques font à peu près la même chose, tout

28 Ces remarques rappellent d'autres travaux importants, provenant du champ littéraire mais aussi de la philosophie et de l'histoire. On pense notamment à l'expression de Paul Veyne qualifiant l'histoire de « roman vrai », dans *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie* (1971), Paris, Seuil, « Points histoire », 1996. Il souligne les mécanismes similaires entre écriture de l'histoire et écriture littéraire, qui sont selon lui : la sélection, l'organisation, la diégèse, l'anecdote, le rythme temporel travaillé, ou encore mise en intrigue. (14, 15, 22, 29, 46-8).

29 À ce sujet, voir en particulier Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.

30 Voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. 110.

31 *Ibid.*

32 Linda Hutcheon, « Historiographic Metafiction the pastime of past time », chap. cit., p. 113-115. Elle se réfère à Georg Lukács, *Le Roman historique* (1937), traduit de l'allemand par Robert Saille, Paris, Payot, 1965.

en ayant cependant une grande conscience de le faire – ce qui change absolument tout. Cette idée nous permet de lire de manière pertinente certains des mécanismes présents dans nos textes.

La métafiction historiographique problématise l'activité référentielle en refusant de mettre le référent entre parenthèses (comme le ferait la *surfiction*) ou de s'en délecter (comme le ferait un roman non fictionnel). Il ne s'agit pas de vider le langage de toute signification [...]. Le texte communique toujours – en fait, il le fait de manière très didactique. Il ne s'agit pas tant d'une « perte de croyance en une réalité extérieure significative » (Gerald Graff, 1973, 403) que d'une perte de foi en notre capacité à connaître (sans difficultés) cette réalité, et donc à pouvoir la représenter dans le langage. La fiction et l'historiographie ne sont pas différentes à cet égard³³.

Les textes du corpus tendent en effet à montrer que le rapport de la fiction au réel et le rapport de l'histoire au réel sont finalement différents, mais comparables sur certains points : il s'agit de représenter quelque chose à partir d'un contexte linguistique toujours spécifique, ce qui nécessite de passer par des processus de modification plus ou moins conscients. Ainsi, dans la postmodernité, c'est notre capacité à *connaître* le réel – et non le fait qu'il *existe* une réalité commune – qui fait défaut, tant dans le récit fictionnel que dans le récit historique.

D'ailleurs, dans un second temps, alors que Lukács montre que les détails dans le roman réaliste doivent attester la véracité des informations données, Linda Hutcheon montre que leur assimilation à la fiction dans les métafiction historiographiques doit servir au contraire à mettre en doute la possibilité d'avoir accès à une information vraie. Certains éléments historiques sont délibérément falsifiés dans ce but. C'est le cas par exemple des personnalités politiques qui, dans les métafiction autobiographiques, sont reconstituées à l'aide de détails véridiques mais dont le double littéraire présente aussi des particularités fantasques qui brouillent les pistes. C'est précisément le cas de George Washington dans *Mason&Dixon*, ou de Nixon dans *The Public Burning* de Robert Covert³⁴, avec lequel la chercheuse illustre son propos.

Dès lors, sources réelles et imagination se mêlent dans les métafiction historiographiques pour souligner les difficultés que le langage rencontre lorsqu'il doit rendre compte de faits. Le mélange entre réalité et fiction atteint son apogée chez Pynchon dans le chapitre 53, où référents factuels et fictifs se mêlent à tel point que la matière du récit principal finit par se nourrir sans différenciation de ces sources hétéroclites. Le livre que lisent Thelmer et Brae, hors du salon familial dans lequel le récit de Cherrycoke se poursuit, passe au premier plan et finit par rejoindre le récit du révérend ; alors qu'il est dit dans un premier temps que les cousins, « évit[e]nt la Grand-Route narrative du Rev^d pour emprunter le plaisant Chemin de leur propre fascination mutuelle,

33 *Ibid.*, p. 119.

34 Linda Hutcheon, *A Poetics of postmodernism, op. cit.*, p. 114.

grâce au récit de la Captive³⁵ » (*m&d*, p. 644), le personnage principal de leur livre finit par rencontrer le Cap^t Zhang et tous deux « parviennent à la Ligne de l'Ouest et décident d'emprunter le Couloir vers l'Est, et peu après les voilà qui rejoignent l'expédition³⁶ » (*m&d*, p. 651). Cette fin de phrase a un sens éminemment métalittéraire, puisqu'il s'agit également de rejoindre le récit du Rev^d – ce dernier fait en effet une intervention quelques pages plus loin, qui prouve que le récit familial a été rejoint.

Dans *Les Détectives sauvages*, le mélange des sources est très fréquent et rend souvent indistincte la limite existant pourtant entre archives véridiques et fiction. Il est particulièrement intense lors des apparitions d'Octavio Paz et sa secrétaire – fictive –, Clara Cabeza. Cette dernière prend la parole dans la section 24 de la deuxième partie, et témoigne notamment de la rencontre entre Ulises Lima et Octavio Paz. Le fait que Bolaño a choisi de faire parler ce personnage est intéressant dans la mesure où Clara insiste sur les travaux d'archivage qu'elle doit mener³⁷. Elle est la part fictive qui est supposée s'occuper de l'organisation des traces réelles laissées par le passage d'Octavio Paz dans le monde. Si l'on suppose que beaucoup de choses racontées sont romancées ou inventées – à commencer par l'entrevue d'Octavio Paz avec Ulises Lima – on conçoit aussi que l'invention d'un tel personnage nous renseigne partiellement tout de même sur la personne qu'a pu être Octavio Paz ; reste à savoir dans quelle mesure. Par ailleurs, chez Toni Morrison par exemple, les contes, les légendes et les chants qui relèvent de la fiction ont souvent un pouvoir révélateur complémentaire, ou supérieur aux récits non-fictionnels dans le cadre de la diégèse.

C'est que les romans du corpus mettent moins l'accent sur le référent réel même que sur le contexte dans lequel ont été prononcées les paroles. Ainsi, comme le dit Linda Hutcheon, la question n'est plus : « à quel objet réel empirique dans le passé réfère le langage de l'histoire ? » mais « à quel contexte discursif est-ce que ce langage appartient ? » Dès lors en effet, la pensée postmoderne souligne principalement la dimension discursive et contextuelle du langage. Mais il n'y a pas là lieu de désespérer, dit-elle :

C'est le lien principal du texte avec le « monde », un lien qui se reconnaît en tant que construction, plutôt que comme simulacre d'un extérieur « réel ». Encore une fois, cela ne nie pas l'existence d'un passé « réel », mais conditionne notre mode de connaissance de ce passé. Nous ne pouvons le connaître qu'à travers ses traces, ses reliques³⁸.

35 « to become detour'd from the Rev^d's narrative Turnpike onto the pleasant Track of their own mutual Fascination, by way of the Captive's Tale » (*M&D*, p. 529).

36 « they arrive at the West Line, and decide to follow the Visto east, and ere long they have come up with the Party » (*M&D*, p. 534).

37 Voir *Les Détectives sauvages*, p. 645 dans la version originale et p. 765 dans la version française.

38 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 119.

Linda Hutcheon ajoute que le relativisme n'est pas le résultat inévitable de toute démarche inscrite dans le contexte intellectuel postmoderne :

La question épistémologique de savoir comment nous connaissons le passé rejoint la question ontologique du statut des traces de ce passé. Il va sans dire que le soulèvement postmoderne de ces questions offre peu de réponses, mais ce caractère provisoire ne se traduit pas par une sorte de relativisme historique ou de présentisme. Elle rejette la projection des croyances et des normes actuelles sur le passé et affirme, en termes forts, la spécificité et la particularité de l'événement individuel passé. Néanmoins, elle réalise également que nous sommes épistémologiquement limités dans notre capacité à connaître le passé, puisque nous sommes à la fois spectateurs et acteurs du processus historique³⁹.

Ainsi, histoire et fiction font l'objet de soupçons similaires dans le contexte postmoderne. Ce n'est pas pour autant que ces deux modalités de représentation se confondent, ou que l'une éclipse l'autre par son autorité ou sa légitimité. Linda Hutcheon défend également l'idée selon laquelle le fait d'accorder une place singulière à chaque événement, et de contester des démarches trop généralisatrices, ne revient pas à faire preuve de relativisme. Il ne s'agit pas, en effet, de nier qu'il existe une vérité, mais de souligner les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de la connaître et/ou de la transmettre. Il convient cependant à nos yeux de détacher le concept de « présentisme » qui, en français, désigne un « régime d'historicité » précis défini par François Hartog, et le terme « relativisme » auquel il est associé dans cette citation. Nous aurons l'occasion de revenir sur le concept de François Hartog dans le dernier chapitre de cette thèse.

Il s'agit donc, pour les romans étudiés, de reconnaître la difficulté à transmettre des faits historiques par un récit, que ce dernier ait une teneur fictionnelle ou non. Et si nous avons vu au cours de cette analyse que les usages de l'histoire étaient critiqués par les textes, il nous faut à présent voir comment les romans sont eux-mêmes les critiques de leur propre légitimité, en tant que récit et en tant qu'objet culturel de référence.

2. Le roman critique de sa propre légitimité

2.1. L'œuvre littéraire et la référence institutionnelle

Dans un premier temps, les voies par lesquelles la littérature s'adapte aux processus d'institutionnalisation pour perçue comme un discours de référence, est mise en cause par certains des auteurs étudiés. Toni Morrison s'attaque dans l'ensemble de son œuvre à la grille de lecture institutionnelle « occidentale », qu'elle juge à la fois omniprésente et dissimulée. Dans sa conférence « *Unspeakable Things unspeakable: The Afro-American Presence in American*

³⁹ *Ibid.*, p. 122.

Literature », elle souligne la continuité entre l'établissement d'un canon littéraire et l'exercice d'un pouvoir de type impérialiste :

La construction d'un canon, c'est la construction d'un Empire. La défense du canon, c'est la défense nationale. Le débat sur le canon, quels que soient le terrain, la nature, et l'étendue (de la critique, de l'histoire, de l'histoire du savoir, de la définition du langage, de l'universalité des principes esthétiques, de la sociologie de l'art, de l'imagination humaniste), c'est le choc des cultures. Et *tous* les intérêts sont concernés⁴⁰.

Ici, Toni Morrison met en évidence la dimension politique de l'usage canonique de la littérature. Elle souligne dans sa conférence que les partisans de l'idéologie dominante – qu'elle identifie principalement comme des hommes blancs – ont tout intérêt à dissimuler cet aspect politique, derrière une vision présentée comme « naturelle » et, de ce fait, impossible à remettre en question. Toni Morrison fait ainsi entendre le danger politique qui réside dans la dissimulation d'une grille interprétative hégémonique, et défend la nécessité de diversifier les pratiques herméneutiques. Nous verrons que cette réflexion est sous-jacente dans les procédés d'écriture employés dans *Le Chant de Salomon*, qui s'emploie à détourner les références canoniques, en les mêlant à des références propres à la culture afro-américaine régulièrement marginalisée.

Cette position critique vis-à-vis du canon est également une réalité pour des auteurs qui ne s'associent pas nécessairement à une minorité culturelle et à une histoire coloniale. La dimension politique est alors moins directe, mais la mise en cause des liens entre littérature, institutionnalisation et pouvoir reste fondamentale. Les auteurs travaillent alors contre des mécanismes de légitimation et de pouvoir passant par le canon littéraire. Ces mécanismes se retrouvent souvent l'institution scolaire, car « les corpus littéraires scolaires [ont] une fonction d'union dans l'admiration et l'amour du patrimoine commun⁴¹ ». Or, comme le montre Anne-Marie Thiesse, « leur composition évolue selon les conceptions de l'identité nationale et se trouve régulièrement au cœur d'affrontements idéologiques⁴² ». La chercheuse prend les exemples récents

40 Toni Morrison, *La Source de l'amour-propre. Essais choisis, discours et méditations* (2019), traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, « 10-18 », 2021. C'est l'autrice qui souligne.

41 Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique, op. cit.*, p. 243.

42 *Ibid.*

du Danemark⁴³, du Royaume-Uni⁴⁴ et du Québec⁴⁵, mais l'on peut aussi rappeler que certaines des œuvres de Toni Morrison font récemment l'objet de censure dans certains États des États-Unis. Ces phénomènes réaffirment régulièrement la dimension politique du canon littéraire, qui lui vient en particulier de sa capacité à diffuser une certaine image de la communauté nationale.

Chez Bolaño, l'opposition constante entre une littérature institutionnalisée perçue comme légitime, visible et accessible, et une littérature vivante, invisibilisée car non-intégrée aux circuits de légitimation, est omniprésente. Elle est structurante dans *Les Détectives sauvages*, qui explore l'existence furtive d'un mouvement littéraire d'avant-garde. *2666* pour sa part ne cesse d'interroger la place de l'écrivain dans la société et ses liens avec le pouvoir et le mal. Dans l'œuvre de Bolaño, il n'est pas rare que les figures d'intellectuels reconnus, et plus particulièrement d'écrivains, soient associées au mal, comme dans *Nocturne du Chili* où Bolaño peint une société intellectuelle chilienne non seulement aveugle aux atrocités commises par le régime de Pinochet, mais également complice⁴⁶. Roberto Bolaño prend toujours parti contre les usages utilitaristes et académiques de la littérature, en particulier contre la sacralisation de certains auteurs latino-américains⁴⁷. Nombre de ses personnages proposent des classifications polémiques, fantasques ou parodiques entre les auteurs – le prisme pouvant être international, latino-américain ou mexicain – comme Ernesto San Epifanio dans la première partie des *Détectives sauvages*⁴⁸, ou comme Arturo Belano qui parvient à faire publier son anthologie des jeunes poètes mexicains. Au grand dam de son éditeur, cette

43 En 2004, au Danemark, dans un contexte où sont généralement critiquées « les idées de 1968 » et le multiculturalisme, « une commission [est] chargée par le gouvernement conservateur d'établir un canon danois pour les arts et pour la culture ». Le résultat est la sélection de 15 œuvres danoises écrites entre les XVII^e et XIX^e siècles, que tous les élèves doivent connaître. *Ibid.*

44 En 2014, le secrétaire d'État à l'éducation sous le gouvernement Cameron, Michael Gove, eurosceptique déclaré, annonce une nationalisation du canon littéraire à l'étude dans la matière « *English* » pour le certificat de fin d'études secondaires. L'exclusion de textes non britanniques comme *Des Souris et des hommes*, déclenche une pétition hostile, qui recueille plus de 100 000 signatures.

45 Le pays travaille à une revalorisation du canon québécois, notamment vis-à-vis du canon français, comme en témoigne le texte d'Arlette Pilote, « La Littérature québécoise souffre d'indifférence », *Le Devoir* [en ligne], novembre 2011, disponible sur <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/336544/education-la-litterature-quebecoise-souffre-d-indifference?>, dernière consultation le 4 septembre 2023.

46 Ce sont, par exemple, les soirées données par Maria Canales pendant que son mari torture des opposants au régime au sous-sol, ou la figure du narrateur qui avoue avant de mourir avoir donné des cours de marxisme à Pinochet. Roberto Bolaño, *Nocturne de Chile*, Barcelone, Anagrama, 2000.

47 Il suffit pour s'en rendre compte de parcourir les discours que l'auteur a prononcés, ou les essais et articles qu'il a écrits. Roberto Bolaño pose un regard toujours critique sur les mécanismes institutionnels de légitimation littéraire, les fustigeant dès qu'il lui semble que la notoriété et la reconnaissance dont bénéficie un auteur ne sont que les conséquences de son succès économique. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut citer son réquisitoire contre Isabel Allende dans « Sur la Littérature, le Prix national de littérature et les rares consolations du métier » in Roberto Bolaño, *Entre Parenthèses*, *op. cit.*, p. 133 et suivantes.

48 Il s'agit de la partie du journal de García Madero relative au 22 novembre 1975. Ernesto San Epifanio range tous les poètes latino-américains selon deux grands groupes de manière volontairement provocatrice.

anthologie ne se compose que de noms peu ou pas connus. Roberto Bolaño lui-même se prête à l'exercice, en saluant régulièrement, à sa manière légèrement provocatrice, des écrivains restés dans l'ombre de la critique littéraire. Ainsi, il commence « Sur la Littérature, le Prix national de littérature et les rares consolations du métier » en annonçant : « Avant tout, pour que cela soit clair d'emblée : Enrique Lihn et Jorge Teillier n'ont jamais reçu le Prix national. Lihn et Teillier sont morts⁴⁹ ». Il critique abondamment le lien existant entre les ventes de livres et la reconnaissance des auteurs, et associe ainsi la notoriété des auteurs à la valeur pécuniaire de leurs publications. Or pour lui, « la littérature [...] n'a rien à voir avec les prix nationaux, mais plutôt avec une étrange pluie de sang, de sueur, de sperme et de larmes⁵⁰ ». La rencontre entre Arturo et son éditeur, Lisandro Morales, témoigne de l'opposition entre deux mondes littéraires qui se rejettent mutuellement. Au regret de l'éditeur, le projet de Belano n'est pas de chercher l'approbation ni le succès éditorial. En fait, on comprend que son désir est de mettre justement en avant les poètes qu'il considère comme importants et qui ne bénéficient pas d'une reconnaissance suffisante. Voici comment Lisandro Morales perçoit Arturo :

Y entonces, junto entonces, [...] [s]upe que era mejor no publicar nada de ese poeta. [...] Si había otras editoriales interesadas, pues que la publicaran ellos, yo no, yo supe, en ese segundo de lucidez, que publicar un libro de ese tipo me iba a traer mala suerte [...] que probablemente la mala suerte ya estaba planeando sobre el tejado de mi editorial como un cuervo apestado o como un avión de Aerolíneas Mexicanas destinado a estrellarse contra el edificio en donde estaban mis oficinas. (LDS, p. 266)

Alors, juste à ce moment, j'ai [...] su que ce serait mieux de ne pas publier cette anthologie. J'ai su que ce serait mieux de ne rien publier de ce poète. [...] S'il y avait d'autres maisons d'édition intéressées, et bien qu'elles publient elles, pas moi, j'ai su, pendant cette seconde de lucidité, que publier un livre de ce type allait m'attirer la poisse [...] que la poisse était probablement en train de planer au-dessus du toit de mes éditions comme un corbeau puant ou comme un avion d'Aerolíneas Mexicanas destiné à s'écraser contre le bâtiment où se trouvaient mes bureaux. (Ibs, p. 313)

Le mépris initial de l'éditeur se mue en peur puisque Lisandro Morales pense – avec raison – que cette anthologie va lui apporter la « mala suerte », le mauvais sort ou « la poisse ». Malgré leur lien à la littérature, ce sont deux univers totalement différents que représentent Belano et Morales, et qui ne peuvent que se rencontrer dans la confrontation. En réalité, le désastre que Lisandro Morales voit venir sera dû au fait que l'anthologie constituera une perte financière pour lui. C'est ici l'utilitarisme potentiellement à l'origine du canon littéraire qui est souligné et le paradoxe qui s'y rattache : pour être lu, il faudrait rassembler des poètes qui sont déjà lus. Seuls les écrivains qui ont déjà acquis une reconnaissance éditoriale et institutionnelle peuvent et doivent selon lui occuper le

49 Roberto Bolaño, *Entre parenthèses*, op. cit., p. 133.

50 *Ibid.*, p. 136.

devant de la scène éditoriale. Or, les réal-viscéralistes s'emploient justement à décorrélérer la qualité littéraire et la reconnaissance institutionnelle, en attaquant le canon mexicain et latino-américain dès qu'ils le peuvent. La figure d'Octavio Paz, qui leur sert régulièrement de repoussoir⁵¹, peut rappeler dans une certaine mesure celle d'Aimé Césaire dans *Texaco*, car ces deux personnages permettent à la fiction d'interroger de manière critique les liens entre l'écrivain, l'exercice du pouvoir et la littérature.

Dans *Texaco*, l'opposition de points de vue entre Marie-Sophie, la Marqueur de paroles et le lettré Ti-Cirique témoigne également des différents usages – et mésusages – qui peuvent être faits du canon littéraire. Par exemple, Marie-Sophie n'accorde aucune légitimité littéraire à sa « pauvre épopée⁵² », car elle ne peut envisager son histoire comme partie prenante d'un canon qui aurait le pouvoir de la légitimer. Ti-Cirique quant à lui sacralise la langue française à l'extrême, ce qui l'amène paradoxalement à dévaloriser certaines œuvres littéraires comme celles de Rabelais⁵³. En laissant entendre ces discours hiérarchisants dans le roman tout en ayant une pratique littéraire qui s'en distingue, le Marqueur de paroles met à distance une vision conservatrice de la langue littéraire, qui sacralise le texte et qui, en plus de le brider dans sa créativité, est d'une très grande violence car elle ne laisse pas entrer dans l'histoire celles et ceux qui sont tenus à l'écart des codes reconnus.

On pourrait rajouter que, au-delà de la critique du lien entre canon littéraire et pouvoir ou influence, ce sont les processus de légitimation institutionnelle dans leur ensemble, et les pratiques de certains écrivains qui sont critiqués dans *Les Détectives sauvages*. La fin de la deuxième partie du roman donne à entendre une satire cinglante à travers les mots de Pere Ordoñez, à la foire du livre de Madrid en juillet 1994 :

Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruédo publico para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo. [...] Hoy [...] su ejercicio mas usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. [...] Y se comportan como empresarios o como

51 Un des personnages décrit les poètes de la manière suivante : « *Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo [...] obstinando en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil [...]* » (LDS, p. 204). « Deux jeunes gens qui ne devaient pas avoir vingt-trois ans, tous les deux avec les cheveux très longs [...] obstinés à ne reconnaître à Paz aucun mérite, avec un entêtement infantile [...] » (lds, p. 239).

52 « Mon utilisation littéraire de ce qu'elle appelait sa "pauvre épopée" ne lui fut jamais évidente. Elle en avait une haute idée, mais elle n'en percevait nullement l'esthétique. Elle pensait (comme Ti-Cirique) qu'il fallait la conserver, mais que tenter l'écriture d'histoires tellement peu nobles était une perte de temps », (*Tex*, p. 424).

53 « C'est sans doute le plus grand, madame Marie-Sophie, mais c'est aussi le pire car la langue se respecte, madame, elle se respecte... La langue n'est plus ouverte comme en ces temps magmatiques de patois et dialectes du bon abbé, maintenant elle est adulte, refroidie, raisonnable, pensée, centrée, axée, elle se respecte » (*Tex*, p. 356).

gangsters. Y no reniegan de nada o solo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a estos entre los mas inermes. [...] Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. (LDS, p. 624)

Autrefois, les écrivains d'Espagne (et d'Amérique latine), entraient sur la scène publique pour la transgresser, pour la réformer, pour la brûler, pour la révolutionner. [...] Aujourd'hui [...] leur pratique la plus habituelle de l'écriture est une manière de grimper les échelons de la pyramide sociale, une manière de s'installer en prenant bien soin de ne rien transgresser. [...] Ils se comportent comme des chefs d'entreprise ou comme des gangsters. Et ils ne détestent rien ou seulement ce qu'on a le droit de détester et ils prennent bien soin de ne pas se faire d'ennemis ou de les choisir parmi les plus inoffensifs. [...] Les portes, implacablement, leurs sont grandes ouvertes. (*lds*, p. 741-742.)

Tout comme Roberto Bolaño, le personnage déplore le fait que la littérature n'est plus l'occasion d'une quelconque révolution, mais seulement celle d'une ascension et d'une reconnaissance sociale. La soif de l'approbation par les pairs, passant par des concours, des succès éditoriaux, des prix littéraires, ou encore des foires aux livres comme celle à laquelle le personnage se trouve, s'apparente à une dégénérescence de la littérature, traduite par l'image très suggestive des portes « implacablement ouvertes », qui s'offrent à ceux qui fuient les polémiques. À rebours de cela, le groupe de poètes que Bolaño met en scène dans *Les Détectives sauvages* s'inscrit directement contre ces pratiques académiques et institutionnelles de la littérature. Ils publient extrêmement peu – pour beaucoup même, l'écriture est très secondaire – ne travaillent pas pour des maisons d'édition, mais organisent de nombreux ateliers de lecture ou d'écriture. La revue que Ulises tente de lancer, qui leur promet une certaine autonomie de publication, apparaît comme une sorte de blague, et ne fera paraître que deux numéros. *Lee Harvey Oswald*, créée par Ulises Lima en 1974, avait en effet pour but initial de porter la voix du réalisme viscéral. Avec ses deux numéros, celle-ci ne constituera pas le tremplin habituellement attendu par tout mouvement littéraire cherchant à se faire connaître. Et lorsque, avec l'arrivée de *Tamal*, le roman met en scène une revue plus traditionnelle – c'est une revue conventionnelle dans laquelle une ancienne du groupe parvient à publier pour gagner de l'argent – c'est avec mépris qu'elle est présentée, comme le résume Nicolas Barbey dans un article paru dans *La Revue des revues* :

Il fallait à *Lee Harvey Oswald* et *Caborca* un contrepoint, un repoussoir. Voici *Tamal*, l'anti-revue du point de vue des réal-viscéralistes, l'une de ces « revues inévitables qui surgissent dans une ville de seize millions d'habitants⁵⁴ » (*LDS*, p. 566). Nous voilà des années plus tard [...] et, ironie du sort, Xóthchil García, une ancienne du groupe, parvient à publier son premier poème dans *Tamal*. *Tamal* fait partie des revues installées. Un autre monde, où pour se faire publier, il faut rencontrer des secrétaires de rédaction ou des responsables de section littéraire. Il faut répondre à des tas de questions sur son parcours et les études qu'on a faites. Et mieux vaut ne rien dire de son passé avec les réal-viscéralistes, qui lorsqu'il ne suscite pas la méfiance voire l'animosité n'éveille aucune

54 « *Las revistas inevitables que surgen en una ciudad de dieciséis millones de habitantes* » (*LDS*, p. 477).

attention. Et lorsqu'on parvient enfin à faire accepter un écrit, on reçoit un petit chèque. Un monde sérieux, lisse, aseptisé en apparence, mais dont les créatures à bien y regarder sont « des hommes ou des femmes terribles, des êtres [...] surgis des cloaques, un mélange de fonctionnaires exilés et d'assassins repentis⁵⁵ » (*ibid.*)⁵⁶.

Caborca est la revue mythique des « infraréalistes », « ancêtres » des réal-viscéralistes. Ainsi comme le montre Nicolas Barbey, *Tamal* s'érige en contrepoint des deux autres et représente la revue institutionnalisée, formatée pour s'adapter aux exigences d'une reconnaissance institutionnelle. Elle est un moyen de subsistance, un lieu où les poètes doivent faire leurs preuves – et donc, se rendre légitimes – auprès de personnes qui déterminent ce qui peut être diffusé, et ce qui doit rester dans l'ombre. On note effectivement que, comme le souligne l'article, Xótchil se garde bien de parler de son expérience du réalisme-viscéral lorsqu'elle cherche à y travailler, sachant que cela serait pour la desservir. Ce point témoigne encore une fois des attitudes de rejet mutuel dont font preuve le circuit éditorial institutionnel et le groupe de poètes. Cette étude de l'usage des revues dans le roman permet donc de mettre au jour le positionnement critique adopté ici vis-à-vis de tout ce que les acteurs du monde littéraire peuvent mettre en place pour faire de la création littéraire l'objet d'une reconnaissance formelle et légitimée par les institutions. Les poètes, tout comme Bolaño, défendent une littérature qui se soucie bien moins de sa légitimité que de sa propension à créer du désordre, du changement, du renouveau. Les membres du mouvement eux-mêmes ne semblent pas accorder beaucoup d'importance à l'existence officielle du réalisme-viscéral⁵⁷.

Dans la période contemporaine, l'œuvre romanesque est donc amenée à s'écrire tout en s'interrogeant sur la pertinence et la probité des mécanismes qui lui font accéder à la reconnaissance institutionnelle et à une certaine forme d'autorité. Le contexte postmoderne intensifie ce type de questionnements. Aussi, si les stratégies sont différentes, on perçoit dans les romans une tentative de redéfinition du champ et de la création littéraires, qui doit être en mesure de s'émanciper des voies de consécration classiques. Les trois auteurs en question ici ayant obtenu des reconnaissances importantes de la part des institutions littéraires⁵⁸, on comprendra qu'il ne s'agit pas pour eux de

55 « *hombres y mujeres terribles [...] que habían surgido de las cloacas, una mezcla de funcionarios desterrados y de asesinos arrepentidos* » (*LDS*, p. 477-478).

56 Nicolas Barbey, « Lee Harvey Oswald : une bonne blague qui n'en était pas une », in *La Revue des revues*, N° 52, *Ent'revues*, 2014, p. 44-57, p. 54.

57 C'est ce que l'on comprend de l'intervention de Laura Jáuregui qui, dans la première section de la deuxième partie du roman, affirme à propos du mouvement : « mais dans le fond personne ne prenait l'affaire au sérieux, dans le fond du fond, je veux dire » (*lds*, p. 221). « [...] pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio, muy en el fondo, quiero decir » (*LDS*, p. 189).

58 Roberto Bolaño a obtenu notamment les prix Herralde et Romulo-Gallegos respectivement en 1998 et 1999, Patrick Chamoiseau a obtenu le Prix Goncourt en 1993 et Toni Morrison le Prix Nobel de littérature en 1993.

refuser toute canonisation ou reconnaissance institutionnelle. Cela dit, leur écriture est aussi le lieu d'une réflexion métalittéraire, qui cherche à mettre en question les procédés de consécration du texte littéraire. Cette réticence à la sacralisation se traduit concrètement dans les œuvres, par une mise en doute presque systématique des connaissances transmises, et du processus narratif de transmission lui-même.

2.2. Des failles dans la transmission narrative

Les textes font en effet éprouver au lecteur des questionnements épistémologiques, en interrogeant la capacité ou la légitimité de l'œuvre littéraire à se constituer comme lieu de connaissance et objet de référence. Tout d'abord, c'est le statut du récit en tant qu'outil de transmission qui est remis en question. L'érosion de la fiabilité de la figure du narrateur n'est ni propre à la postmodernité, ni propre au corpus. Cependant, il est indispensable d'analyser avec précision les mécanismes liés à ce phénomène afin de comprendre comment ils peuvent servir un renouvellement des rapports entre textes littéraires et connaissance. Dans un premier temps il apparaît pertinent de se poser même la question de la terminologie employée pour désigner celles et ceux qui racontent, dans des romans polyphoniques tels que ceux du corpus.

2.2.1. *Narrateurs ou locuteurs ?*

Il n'est pas certain que le terme de « narrateur » convienne toujours, suivant les œuvres ou certains passages des œuvres. En effet, celles-ci ont pour caractéristique de rendre particulièrement ambiguë la frontière entre discours et récit. Non seulement les événements qui constituent l'intrigue sont presque toujours rapportés par des personnages qui racontent ce qu'ils ont vu à d'autres personnages – ou même, peut-être le plus souvent, ce qu'ils n'ont pas vu – mais surtout leurs énoncés sont caractérisés par la présence forte de marques discursives. Ces dernières maintiennent la présence de l'énonciateur dans le texte, et laissent même souvent apparaître celle de son ou de ses destinataire(s). Ce qui se passe là est à différencier de la forme codifiée des récits homodiégétiques et intradiégétiques qui se transforment en récits autonomes au bout de quelques lignes, à mesure que modalisateurs et déictiques disparaissent derrière la troisième personne du singulier et/ou derrière un usage des temps propre au « plan de l'histoire⁵⁹ ». Cet effacement de la voix de l'énonciateur se fait par exemple dans le roman picaresque du *Siècle d'Or* où, bien qu'étant exposé à la première personne du singulier, le récit autobiographique du *picaro* n'est que ponctué par des interventions méta-discursives. Ce que nous voulons mettre en avant ici est un dispositif différent, qui consiste à

59 Au sens d'Émile Benveniste dans « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 237-250.

placer véritablement le récit dans la bouche de personnages qui sont en situation d'énonciation à l'intérieur du roman, situation régulièrement rappelée par des pratiques linguistiques spécifiques. C'est pour cette raison qu'il semble même plus juste de parler parfois de « locuteurs⁶⁰ » pour désigner celles et ceux qui racontent dans ces romans. Cette oscillation terminologique est une des causes principales de la fragilité du statut des narrateurs dans ces œuvres polyphoniques.

C'est très certainement dans le roman de Bolaño que le statut de locuteur recouvre avec le plus d'évidence celui de narrateur. En effet, la partie centrale du roman consiste en un recueil de témoignages oraux, rapportés au discours direct, rassemblés de manière visiblement organisée selon une chronologie et une logique géographique. Si l'on observe de près la structure de cette partie, on se rend compte en effet que tout porte à postuler l'existence d'une ou de plusieurs personnes extérieures qui auraient récolté et organisé les témoignages. Cependant, cette présence se lit en creux et ne constitue en aucun cas une figure de narrateur. Elle se fait sentir tout d'abord par la fréquence des marques d'adresse dans la plupart des fragments. Parmi de très nombreux exemples, on peut relever chez Joaquín Font : « Je ne veux vexer personne. Maintenant prenons le lecteur désespéré, celui à qui est supposée s'adresser la littérature des désespérés. Qu'est-ce que vous voyez ? D'abord [...]. », ou encore : « [...] (vous me passerez l'expression) » ; ou enfin : « Ensuite : c'est un lecteur limité. Pourquoi limité ? Élémentaire, parce que [...] »⁶¹ » (*lds*, p. 302-303). Les questions et les remarques méta-discursives suffisent à supposer l'existence d'un ou de plusieurs destinataires. Il est d'ailleurs certains que dans ce cas précis l'on est en présence d'au moins deux destinataires, puisque l'impératif pluriel « *perdonen* » lève l'ambiguïté véhiculée par l'emploi du « vous » en français. Enfin, on note par endroits que les personnages répondent directement à quelqu'un. Par exemple dans la sous-partie 5 lorsque Joaquín Vásquez Amaral parle d'Arturo Belano, son énoncé commence par : « Non, non, non, bien sûr que non. Ce jeune Belano était une personne très aimable, très cultivée et pas du tout agressive⁶² » (*lds*, p. 304). On peut imaginer que le personnage répond ici à l'énoncé qui précède, où Joaquín Font dit de Belano et Lima qu'ils sont des lecteurs désespérés et à fleur de peau. Si c'est le cas, il a nécessairement fallu passer par l'intermédiaire de quelqu'un qui aurait rapporté ces mots au personnage car les deux témoignages

60 Nous employons ici ce terme dans son acception la plus simple, c'est-à-dire au sens de « Personne qui parle, qui produit des énoncés ». Voir le *Trésor de la Langue Française* [en ligne], disponible sur <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/locuteur>, dernière consultation le 11 juin 2021.

61 « *No quiero ofender a nadie. Ahora tomemos al lector desesperado, aquel a quien presumiblemente va dirigida la literatura de los desesperados. ¿Que es lo que ven? Primero [...]* » ; « [...] (*perdonen la expresión*) » ; « *Segundo: es un lector limitado. ¿Por qué limitado? Elemental, porque [...]* », (*LDS*, p. 257).

62 « *No, no, no, por supuesto que no. Ese muchacho Belano era una persona amabilísima, muy culto, nada agresivo* » (*LDS*, p. 258).

ne sont pas récoltés au même endroit ni au même moment⁶³. Si ce n'est pas le cas, alors le personnage répond directement à une question à laquelle le lecteur n'a pas accès, et qui suggère également la présence d'un destinataire. Il s'agit donc sans aucun doute d'une enquête, selon toute vraisemblance organisée et méthodique – on le constate à la manière dont les témoignages et les lieux dans lesquels ils ont été recueillis suivent un ordre logique –, et l'on voit se dessiner en creux des figures d'enquêteurs, de détectives qui, comme tous les personnages importants de cette histoire, ne signalent leur présence que par les marques de leur absence. Si l'on hésite sur les référents du titre de l'œuvre, c'est que les « détectives sauvages » peuvent aussi bien désigner les poètes Ulises et Arturo à la recherche de la poétesse Cesárea Tinajero, que les silhouettes indistinctes qui ont recueilli les témoignages.

C'est cette existence de « détectives » à la recherche de témoignages qui fait que la partie centrale des *Détectives sauvages* se présente sous la forme d'une suite d'énoncés, chacun étant très fortement marqué par l'oralité et la spontanéité, et prononcé exclusivement à la première personne du singulier. D'un autre côté, cela a aussi pour effet de faire disparaître ce qui aurait pu faire office de figure narrative derrière une multitude de locuteurs. On est donc en présence de discours plutôt que de récits dans ce roman. Évidemment, cette caractéristique joue un rôle majeur dans la manière dont le lecteur peut interpréter ce qui est dit ; dès lors que les paroles semblent être seulement réagencées et retranscrites sans aucun filtre, le lecteur prend acte non seulement de ce qui est raconté mais aussi de la manière dont les choses sont rapportées. Plus que le point de vue, c'est véritablement la voix des personnages qui est retransmise par chaque fragment ; au sens physique comme au sens narratologique⁶⁴. Alors que les personnages qui parlent ne font jamais l'objet de la moindre description, c'est uniquement par la singularité de leur parole⁶⁵, par leurs goûts, leurs réactions qui apparaissent de manière souvent involontaire que le lecteur se fait une idée de leur personnalité. Cette substitution d'un narrateur-organisateur par une succession de locuteurs accentue les effets de subjectivité, et par conséquent le caractère relatif et incertain de ce qui est raconté. Lorsqu'ils sont sûrs de ce qu'ils avancent – et ce n'est que rarement le cas – les locuteurs

63 Le premier est récolté dans une clinique psychiatrique en janvier 1977 et le second sur le campus d'une université en février 1977.

64 Dominique Rabaté parle d'« effet de voix » à propos des narrateurs de récits modernes qui s'apparentent en fait à des locuteurs, mettant en scène leurs voix narratives. Le lecteur est ainsi amené à diriger son attention moins sur les événements racontés que sur la façon dont le locuteur les aborde, sur « l'accent » adopté par sa voix. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 12 pour la référence à « l'accent » de la voix.

65 Au sens saussurien qui définit la parole comme une actualisation personnelle du langage. Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), textes réunis par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, Payot, « Grande bibliothèque Payot », 1995.

ne manquent pas de se contredire entre eux. Si la succession des énoncés permet au lecteur de cerner petit-à-petit les différentes étapes des trajectoires d'Arturo et Ulises, elle déconstruit par moments les images que le lecteur avait pu se faire des protagonistes à partir de certains témoignages, et l'empêche de se faire un avis ferme sur les motivations, le caractère, ou même tout simplement sur l'apparence physique des deux poètes. Même lorsque l'on a affaire à ce qui se rapproche le plus d'un narrateur dans le roman, il s'agit en fait d'un personnage écrivant son journal intime, dans les parties 1 et 3. Le choix du journal intime va dans le même sens que ce que nous avons pu observer jusqu'ici car, si l'on peut penser que l'écriture constitue déjà un premier filtre réflexif, ce dernier reste mince puisqu'il s'agit d'écrire au jour le jour, pour soi, avec peu de recul sur les événements dont on est contemporain. De plus, il s'agit encore une fois d'un moyen d'expression centré sur la subjectivité. Enfin, les enquêteurs ne sont pas les seuls à s'imposer par un silence troublant : il en va de même pour ceux que l'on peut hésiter à appeler « personnages principaux » du fait même de leur évanescence : Arturo Belano, Ulises Lima et Cesárea Tinajero. En effet, dans cette profusion de paroles au discours direct, leurs voix sont les seules que l'on n'entend presque jamais. Les exceptions se situent à l'intérieur du journal de García Madero, ou dans les énoncés d'autres personnages qui rapportent leurs paroles. Sujets de toute l'attention du roman, ces personnages brillent par leur silence. Ainsi l'invisibilité des détectives, la profusion de locuteurs subjectifs et le silence des « protagonistes », se conjuguent pour mettre en avant les difficultés du texte non seulement à accéder au réel, mais également à le retransmettre de manière objective et fiable.

Dans *Mason&Dixon* ou *Texaco*, le Rev^d Cherrycoke et le Marqueur de paroles sont des narrateurs principaux plus clairement définis. Accueilli chez sa sœur en Amérique parce qu'il est venu se recueillir sur la tombe de Mason, le Rev^d est autorisé à rester tant qu'il est en mesure de divertir la famille. Tel Shéhérazade, il se sert donc de ses histoires pour gagner un peu de temps et c'est dans ce cadre qu'il raconte à la famille réunie, à la fin d'un après-midi d'hiver, les aventures de Mason et de Dixon auxquelles il a – partiellement et dans des conditions assez troubles – participé. Cependant, le système narratif du roman est extrêmement souple, et l'on passe très souvent d'un narrateur à l'autre sans vraiment comprendre comment. La parole est donc régulièrement laissée à d'autres personnages, comme le Cap^t Zhang relatant l'histoire des deux astronomes chinois (*M&D*, chap. 64), ou encore Armand Allègre, le cuisinier français, faisant le récit des aventures depuis sa rencontre avec la cane de Vaucanson (*M&D*, chap. 37⁶⁶). Si ces personnages prennent la parole à l'intérieur de la narration de Cherrycoke, il est plus difficile de déterminer le cadre dans lequel cette dernière s'inscrit. En effet, le récit du Rev^d est un récit

66 Si le roman fait référence au réel canard de Vaucanson, celui-ci est transformé en une cane dans la fiction.

enchâssé, mais le récit-cadre dans lequel il s'insère semble s'écrire à partir du point de vue d'un narrateur extra-diégétique jamais identifié. S'il est impossible de localiser l'origine de cette instance narratoriale, il est parfois très difficile de savoir qui, de Cherrycoke, du narrateur invisible ou même d'un autre personnage, raconte l'histoire. Le chapitre 17 offre un exemple très concret. Il s'ouvre sur un récit à la troisième personne du singulier, racontant les péripéties de Mason sur l'île de Sainte-Hélène selon un point de vue visiblement omniscient, puisqu'on l'on est en mesure à la fois de percevoir le point de vue de Mason et d'avoir accès à des données historiques – mêlées, comme il se doit, à des données fantasques – concernant le capitaine Robert Jenkins. Quelques pages plus loin, alors que ce même récit à la troisième personne a mis en scène l'épisode cocasse au cours duquel Mason se retrouve malgré lui dans un musée miteux, surgit la voix de Mason, commentant au discours direct. Le lecteur comprend à ce moment-là que l'infortuné vient de raconter ses mésaventures à Dixon :

“I was in a State. I must have found the way out. Unless the real Mason is yet their captive in that exitless Patch, and I but his representative”. When Dixon hears it, at last, a few days out in their Passage back to England, he sits staring at Mason. (M&D, p. 180)

« J'étais dans un bel état. J'ai dû trouver la sortie. À moins que le vrai Mason ne soit resté captif de ce lieu sans issue et que je sois seulement son représentant. » Lorsque Dixon entend cela, enfin, quelques jours après l'embarquement pour leur retour vers l'Angleterre, il se fige sur son siège et dévisage Mason. (*m&d*, p. 224)

Ce genre de passage est fréquent dans le roman, et jette constamment le trouble sur l'origine de la narration. Qui donc a raconté l'épisode ici ? Mason ? Cherrycoke ? Le narrateur non-identifié du récit-cadre ? Par ailleurs, si Cherrycoke est présenté comme étant à l'origine du récit la plupart du temps, on sait aussi qu'il n'a pas assisté à beaucoup des choses qu'il rapporte. Par exemple dans ce passage, il est fort probable qu'il n'ait pas assisté à cette discussion entre Mason et Dixon et l'on ne sait même pas s'il était sur le bateau du retour du Cap avec eux. Il semble impossible de déterminer qui écrit « lorsque Dixon entend cela, enfin, quelques jours après l'embarquement pour leur retour vers l'Angleterre [...] ». Il n'est pas non plus possible d'éluder la question en imaginant une voix narratoriale neutre qui prendrait en charge les passages du récit pour lesquels Cherrycoke n'est pas en mesure de témoigner, car même lorsque le récit semble s'écrire de lui-même, le texte fait entendre ponctuellement des marques de modalisation qui ont pour effet de suggérer une subjectivité derrière le récit. Ainsi, discours enchâssés et modalisateurs troublent sans cesse la distinction entre discours et récit. Si le dispositif du « récit à tiroirs », l'anglais du XVIII^e siècle et le ton léger et ironique donnent souvent lieu à une comparaison entre *Mason&Dixon* et le *Tristram Shandy* de Sterne, une différence fondamentale réside dans le fait qu'ici le mélange entre récit et

discours devient le moyen de brouiller les pistes quant à l'identité même de celui qui raconte. L'enchâssement des récits dans *Texaco* a également pour effet de semer un tel trouble, même s'il le fait de manière différente. Il contribue tout autant à poser la question de la fiabilité de la narration, ne serait-ce que parce, à mesure que celle-ci se stratifie, est soulignée la démultiplication des risques d'erreur qui accompagne la démultiplication des narrateurs.

2.2.2. Fragmentations du récit

L'efficacité de la transmission du récit peut également être mise en cause au niveau de la structure de l'œuvre, comme c'est le cas dans *Vive le peuple brésilien*. En effet, à la fragmentation du récit que l'on trouve dans *Texaco* et *Les Détectives sauvages*, s'ajoute dans *Vive le peuple brésilien* un agencement non-linéaire des épisodes. De ce fait, le lecteur assiste parfois à des scènes qu'il ne sera en mesure de comprendre que bien des pages plus loin, quand il aura lu l'épisode le précédant chronologiquement. Au-delà de ce phénomène, on peut aussi tout simplement constater que malgré l'effet d'organisation donné par les titres indiquant systématiquement des lieux et des dates, la succession de toutes ces informations ainsi que le nombre incalculable de personnages rendent volontairement difficile la saisie globale de la grande fresque historique rapportée. Celle-ci s'étend du 20 décembre 1647 au 7 janvier 1977, et se déroule dans des lieux aussi divers que « Pirajá », « Salvador de Bahia », « Corrientes (Argentine) » ou encore « Lisbonne (Portugal) ». On relève ainsi 29 noms de lieux, certains désignant des endroits très précis⁶⁷ et d'autre plus évasifs⁶⁸. Dans ce cas de figure, c'est l'organisation non-linéaire qui menace la capacité du récit à transmettre des informations. Ce dernier ne livre pas au lecteur la diégèse unifiante dont il aurait besoin pour comprendre au fur et à mesure ce qui est rapporté. Celui-ci est forcé d'accepter qu'une partie des informations lui échappe, soit parce qu'il n'y a pas encore eu accès, soit parce que la profusion des histoires, des personnages et des lieux brouille sa vision des choses. Cela semble tout à fait logique au vu de la démarche d'un roman qui tend à aborder l'histoire du Brésil en évitant sans avoir recours aux mises en intrigue usuelles. La non-linéarité du récit constitue ainsi une déstabilisation nécessaire à la refondation des moyens de transmission de l'histoire. Cela dit, nous remarquons que si la chronologie n'est pas toujours un point d'ancrage très fiable pour le lecteur, la géographie semble avoir le pouvoir de la remplacer. En effet, certains lieux servent de balises, qui doivent aider le lecteur à interpréter ce qui se passe. Ainsi, la « Clairière de Tuntum » est par deux fois le cadre de l'action : une première fois en 1827, et une deuxième fois en 1871 (*VPB*, p. 136-147 et p. 459-474). Dans les deux cas, il s'agit d'épisodes charnières car des esclaves, puis leurs descendants, s'y

67 Par exemple, on compte deux noms différents pour des lieux qui sont très proches comme la « Pêcherie du Bon Jésus » et la « Grande senzala de la Pêcherie du Bon Jésus ».

68 La mention comme « Corrientes (Argentine) », ne désigne rien d'autre qu'une ville et non un lieu précis.

rendent pour communiquer avec les âmes et les *cabocos*⁶⁹ autour de la fête de Saint-Antoine. Ces deux moments font considérablement avancer la diégèse.

Il apparaît donc dans un premier temps que le statut même du récit, quand il n'est pas évincé au profit de nouveaux modes de transmission comme dans *Les Détectives sauvages*, est au moins déconstruit et considéré comme un vecteur de connaissance nécessairement défaillant, comme dans *Texaco* et *Vive le peuple brésilien*.

2.3. Narrateurs et vérité

Au lieu de tenter d'éviter les écueils auxquels se heurte le récit, les œuvres font donc apparaître ostensiblement les difficultés auxquelles il se confronte. Les romans pointent les lacunes dans les rapports des narrateurs/locuteurs, et les liens problématiques que ces derniers entretiennent avec la vérité. Bien souvent, la difficulté vient du fait que ceux qui prennent la parole n'ont que partiellement assisté aux événements qu'ils relatent.

2.3.1. Des comptes rendus partiels

L'ambiguïté du statut de témoin constitue une des préoccupations contemporaines importantes dans différents champs des sciences-humaines. La possibilité et la valeur du témoignage – *a fortiori* littéraire – reste une question de premier plan, comme le montre la production de plusieurs événements et ouvrages ces dernières années⁷⁰. Elle est évidemment essentielle dès lors qu'il s'agit d'observer la capacité du récit à transmettre une vérité. Néanmoins, si les romans étudiés utilisent le modèle du témoin, ils le font toujours dans un cadre fictionnel. En mettant en scène cette figure, sans pour autant faire cas de la référentialité, ils ne cherchent pas à donner à leur récit une autorité en matière de vérité ; le but est justement de questionner les problématiques liées au témoignage de manière générale, en l'observant dans la fiction grâce à laquelle il est mis à distance.

Dans *Les Détectives sauvages*, les locuteurs tentent de rapporter des faits alors qu'il leur manque toujours une grande partie des informations attendues. On peut à ce propos s'arrêter sur

69 Au Brésil, le « *caboco* » ou « *caboclo* » est une personne métisse descendant à la fois d'européens blancs et de Natifs.

70 On peut par exemple penser à la journée d'étude organisée par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique à Clermont-Ferrand en 2017, ayant donné lieu à une publication : Philippe Mesnard (dir.) *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, « Poétiques comparatistes », 2017. Voir aussi bien sûr le travail de Catherine Coquio, comme *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah, le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015 ou *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, « Les temps des idées », 2015.

l'énoncé d'Auxilio Lacouture, qui occupe seul le fragment 4 de la partie II. Important par sa taille et par sa singularité dans le roman, il se présente comme un témoignage alors que le personnage se trouvait en périphérie de l'événement raconté. Dans le cas d'Auxilio, il s'agit de l'occupation de l'Université de Mexico (UNAM), qui s'est déroulée pendant 15 jours à partir du 18 septembre 1968, avant le massacre de Tlatelolco dans la nuit du 2 octobre 1968⁷¹. Ce passage a été repris et amplifié par Roberto Bolaño qui, un an après la parution des *Déetectives sauvages*, consacre son livre *Amuleto* au monologue d'Auxilio Lacouture⁷². Les deux textes sont donc étroitement liés, et l'on y trouve des expressions identiques comme « [...] je ne peux pas oublier. On dit que c'est ça mon problème » et « je suis le souvenir⁷³ » (*lds*, p. 295 et 297). Il y a en effet un paradoxe à considérer Auxilio Lacouture comme un témoin. Si elle dit incarner le souvenir, elle affirme également qu'elle a à la fois « tout vu » et « rien vu⁷⁴ ». Auxilio rapporte un événement au cœur duquel elle se trouvait, mais auquel elle n'a que partiellement assisté : comme Pierre Bézoukhov dans la bataille de Borodino chez Tolstoï ou Fabrice à Waterloo chez Stendhal, elle est incapable de donner une cohérence à la suite d'éléments qu'elle percevait, dans son cas depuis les toilettes de l'université. L'énoncé souligne le fait que sa compréhension des événements prend appui sur des perceptions sensorielles, sollicitées les unes après les autres : elle transmet ce qu'elle a perçu grâce à l'ouïe⁷⁵, à la vue, et sa description montre qu'elle n'a qu'un accès fragmenté à la scène qui se déroule à l'extérieur⁷⁶. Surtout, elle ne cesse de se contredire, ou de corriger les phrases prononcées précédemment. C'est donc, comme le formule Florence Olivier, un « paradoxal haut fait⁷⁷ » que

71 Le récit de ce personnage correspond à l'expérience réelle d'Alcira Soust Scaffo, poétesse et professeure uruguayenne qui passa plus de vingt ans au Mexique à partir de 1960.

72 Dans *Amuleto*, Auxilio Lacouture aborde aussi d'autres sujets historiques comme le coup d'État militaire au Chili en 1973. Le personnage est une sorte de passeur, de transmetteur poétique d'une violence historique Latino-américaine.

73 « *Yo no puedo olvidar. Dicen que ése es mi problema* » ; « *yo soy el recuerdo* » (*LDS*, p. 251-252). On retrouve ces phrases dans Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelone, Anagrama, 1999, p. 128 et p. 130.

74 « *Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada.* », Roberto Bolaño, *Amuleto*, *op. cit.*, p. 19. « J'ai tout vu et en même temps je n'ai rien vu ».

75 « *la gritería que subía por las escaleras era de las que atonan y hacen historia* », (*LDS*, p. 245). « [...] les cris qui montaient par les escaliers étaient de ceux qui vous laissent sonné et qui font l'histoire » (*lds*, p. 287).

76 « *me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, al fondo del pasillo, y vi furgonetas en donde estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro Armendáriz de la Revolución Mexicana* » (*LDS*, p. 246). « Je me suis penchée à la fenêtre et j'ai regardé en bas et j'ai vu les soldats et ensuite je me suis penchée à une autre fenêtre et j'ai vu des chars blindés et ensuite à une autre, au fond du couloir, et j'ai vu des fourgons où l'on fourrait les étudiants et les professeurs prisonniers, comme dans une scène de film sur la seconde guerre mondiale qu'on aurait mixé à une scène d'un film sur la révolution mexicaine avec María Félix et Pedro Armendáriz » (*lds*, p. 288-289).

77 Florence Olivier, « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amuleto* de Roberto Bolaño et *Insensatez* d'Horacio Castellanos Moya », in *América*, vol. 52, n° 1, 2018, p. 74-82, p. 75.

nous rapporte Auxilio Lacouture ; elle déploie un récit qui contribue à faire d'elle une anti-héroïne, tant sur le plan des faits rapportés que sur le plan énonciatif.

Depuis le XX^e siècle en particulier, le genre romanesque met fréquemment en scène des personnages qui ne sont pas en mesure de saisir et de décrire aussi clairement qu'ils le souhaiteraient les événements auxquels ils assistent. Les romans de Pynchon et Bolaño regorgent de scènes dans lesquelles du bruit, de la fumée ou d'autres phénomènes physiques empêchent le narrateur d'obtenir les informations qu'il cherche. Le journal de García Madero repose en grande partie sur ces éléments. Après sa première rencontre avec les réal-viscéralistes, il se rend avec eux dans leur repère, le café Quito de la rue Bucareli, où ils « rest[ent] très tard à parler de poésie » (*lds*, p. 21). García Madero pense alors qu'il va pouvoir comprendre qui sont ces membres du mystérieux « réal-viscéralisme ». Pourtant, le jeune homme rapporte qu'il a finalement « tiré très peu de choses au clair », et qu'il n'a pas appris grand-chose sur ce groupe :

Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no le recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, [...] después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. [...] Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar. (LDS, p. 18)

D'après Arturo Belano, les réal-viscéralistes se sont perdus dans le désert de Sonora. Ensuite ils ont mentionné une certaine Cesárea Tinajero ou Tinaja, je ne me souviens pas, je crois qu'à ce moment-là j'étais en train d'essayer de commander à pleins poumons quelques bouteilles de bières à un serveur, [...] et ensuite Lima a fait une assertion mystérieuse. D'après lui, les réal-viscéralistes actuels se déplaçaient à reculons. [...] J'ai dit que marcher comme ça me paraissait parfait, quoique, en réalité, je n'y aie rien compris. Et à bien y réfléchir, c'est la pire façon de marcher. (*lds*, p. 21)

On lit ici l'ignorance du narrateur, à propos de sa propre expérience (« je crois », « je ne me souviens pas », « quoique, en réalité je n'y aie rien compris »). Surtout, des éléments extérieurs et aléatoires empêchent le personnage de saisir ce qui se déroule. Ici, García Madero se souvient qu'il était – probablement – en train de couvrir le bruit du bar pour commander des bières au moment où les poètes ont mentionné le nom de Cesárea Tinajero qui sera très important pour la suite. Bolaño utilise souvent ce genre de procédés dans ses romans, qui transforment presque le point de vue interne en une focalisation externe, dans la mesure où les personnages décrivent plus ce qu'ils ont sous les yeux que ce qu'ils en pensent ou ressentent. Ce type de focalisation met justement l'accent sur les limites du témoignage. Les personnages assistent à des scènes, sans pour autant y être pleinement présents dans la mesure où un certain nombre de choses leur échappe. Il est intéressant de constater que le narrateur principal de *Mason&Dixon* pousse cette idée plus loin en incarnant une figure se trouvant à mi-chemin entre la présence et l'absence. Après un chapitre constitué de deux

lettres écrites par Mason et Dixon, le chapitre 3 s'ouvre sur une curieuse assertion du Rev^d Cherrycoke : « Je n'étais pas présent quand ils se sont rencontrés, – du moins, non pas ainsi qu'on l'entend ordinairement⁷⁸ » (*M&D*, p. 22). À la fin du roman, Mason fait également allusion à lui comme une « ombre » :

“I had my Boswell, once,” Mason tells Boswell, “Dixon and I. We had a joint Boswell. Preacher nam'd Cherrycoke. Scribbling ev'rything down, just like you, Sir. Have you,” twirling his Hand in Ellipses, – “you know, ever... had one yourself? If I'm not prying. [...] say, a sort of Shadow ever in the Room who has haunted you, preserving your ev'ry spoken remark [...]” (*M&D*, p. 747)

J'ai eu mon Boswell, autrefois, déclare Mason à Boswell, Dixon et moi. Nous avons un Boswell commun. Un Pasteur du nom de Cherrycoke. Il notait tout par écrit, tout comme vous, Monsieur. Avez-vous (décrivant des ellipses avec la main), – vous savez, en avez-vous eu un vous-même ? Si ce n'est pas indiscret. [...] disons plutôt, une sorte d'Ombre toujours dans la pièce qui vous a hanté, et préservait la moindre de vos remarques [...] (*m&d*, p. 906)

Le narrateur Cherrycoke serait une sorte d'ombre, capable d'être présent même lorsqu'il ne l'est pas vraiment, peut-être parce que les souvenirs et les paroles qu'il recueille lui suffisent à considérer qu'il était, en quelque sorte, présent au moment des faits. Il en vient à se considérer lui-même comme un fantôme paradoxal, hantant non pas les vivants mais les morts dont il relate l'existence. Il se réveille une nuit « persuadé que c'[est]lui qui [hante] Mason, – que, telle une ombre chagrine, il atten[d] de Mason, fraîchement disparu, son assistance en un certain point⁷⁹ » (*m&d*, p. 14). On voit à quel point la définition du témoignage se déplace avec ce type de narrateurs, qui ne cherchent pas à légitimer leurs rapports en mettant l'accent sur leur impartialité, ou leur présence effective. Bien sûr, cet aspect est relativement simple à mettre en œuvre dans la mesure où ce sont des textes de fiction, qui ne courent donc pas les mêmes risques que des textes non-fictifs pour lesquels d'autres questions éthiques se posent. La dimension fictionnelle est alors ce qui permet aux œuvres de constituer des laboratoires pour penser différemment le rapport à la vérité comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

2.3.2. *Le mensonge comme stratégie narrative*

C'est aussi pour cette raison que l'ambiguïté du statut de témoin peut être dépassée par les textes : au lieu de constituer un obstacle, elle est revendiquée pour sa capacité à n'être pas subordonnée à un impératif d'objectivité. Le mensonge est ainsi une thématique omniprésente dans l'œuvre de Pynchon, qui l'associe souvent à la question de la paranoïa. Si d'autres de ses romans,

⁷⁸ « *I was not there when they met, – or, not in the usual Way* » (*M&D*, p. 14).

⁷⁹ « *Each day among his Devoirs is a visit, however brief, to Mason's grave. The Verger has taken to nodding at him. In the middle of the night recently ha awoke convinc'd that 'twas he who had been haunting Mason, – that like a shade with a grievance, he expected Mason, but newly arriv'd at Death, to help him with something* » (*M&D*, p. 8).

comme *V.* ou *Vente à la criée du lot 49*, semblent se construire explicitement autour de ces thèmes, ils jouent dans *Mason&Dixon* un rôle plus discret mais non moins important. Régulièrement, le lecteur se trouve en effet forcé de se questionner sur l'honnêteté de ceux qui racontent. Bien souvent, c'est par le biais des auditeurs que le doute est insinué. Le cas le plus évident est encore une fois celui du narrateur le plus prolixe, le Rev^d Cherrycoke. Sur les propos de ce dernier le soupçon est très fréquemment jeté par sa famille réunie – et surtout par son opposé en tous points, Ives LeSpark – mais également par lui-même. Ainsi, son statut évolue de celui de témoin proclamé à celui de spectre, en passant par celui de fabulateur et d'imposteur. Au début de son récit, le Rev^d se présente comme un témoin direct du traçage de la Ligne Mason-Dixon : « Cela fait vingt ans, se souvient le Rev^d, que nous avons franchi les Monts Alleghany, et contemplé l'Ohio⁸⁰ » (*m&d*, p. 14). L'expression « *we all* » et le verbe « *recall* » agissent comme les marqueurs d'un ancrage personnel dans l'histoire sur le point d'être racontée. Mais bien vite, cet aspect testimonial s'effrite. Alors que le Rev^d raconte comment ses activités clandestines l'avaient conduit en prison – il affichait des placards dans lesquels il dénonçait des crimes, observés par lui, commis « par les Forts sur les Faibles⁸¹ » (*m&d*, p. 16) – il annonce :

[...] *till the Night I was tipp'd and brought in to London, in Chains, and clapp'd in the Tower.*"
"The Tower!"
"Oh, do not tease them so, Tenebrae prays him."
"Ludgate, then? Whichever, 'twas Gaol." (*M&D*, p. 10)

[...] jusqu'au soir où je fus dénoncé et conduit à Londres, enchaîné, et enfermé dans la Tour.
- La Tour !
- Oh, ne les taquinez pas autant, le prie Tenebræ.
- Ludgate, alors ? Il n'importe, c'était une Prison. (*m&d*, p. 16-17)

Ce sont les jeunes jumeaux, Pitt et Pline, qui se sont exclamés à la mention de la Tour de Londres. Leur sœur, plus âgée, voit clair dans les mots de son oncle et repère l'exagération. La réaction de Cherrycoke est intéressante car elle se présente sur le mode de la suggestion « *Ludgate, then?* », montrant qu'il cherche à adapter son récit aux attentes de son auditoire. C'est un des premiers indices qui nous suggèrent que le narrateur sur le point de dérouler son long récit n'accorde qu'une importance moindre à l'exactitude des faits. Le terme « *Whichever* », décliné par la suite sous plusieurs formes, en atteste. De plus, il affirme lui-même qu'il lui arrivait fréquemment de « rêver à cette époque – mais longtemps après avoir manœuvré au sortir du sommeil⁸²... » (*m&d*, p. 22) ; les

80 « *"It's twenty years," recalls the Rev^d, "since we all topped the Allegheny Ridge together, and stood looking out at the Ohio Country* » (*M&D*, p. 7).

81 « *committed by the Stronger against the Weaker* » (*M&D*, p. 9).

82 « *O children, I even dream'd in those Days, – but only long after the waking Traverse was done* » (*M&D*, p. 14).

propos de Cherrycoke se présentent donc comme très peu fiables. Cependant, il revendique l'image de fabulateur, et même d'usurpateur, que les autres lui reprochent. Il parle lui-même de sa capacité à jouer la comédie :

"After years wasted," the Rev^d commences, "at perfecting a parsonical Disguise, – grown old in the service of an Impersonation that never took more than a Handful of actor's tricks [...]." (M&D, p. 8)

Après avoir perdu des années, commence le Rév^d, à parfaire un masque de Pasteur – à vieillir sous le couvert d'une Identité usurpée qui ne requit jamais guère plus qu'une poignée d'astuces de comédien [...]. (*m&d*, p. 15)

Le terme « *Impersonation*⁸³ » est très important ici car il est un aveu de la part de Cherrycoke. Alors même que le personnage est désigné par son titre religieux et donc véritablement identifié et défini par lui, il suggère que cette identité n'est que le résultat d'un jeu d'acteur. Par ailleurs, d'autres que lui remettent en question son honnêteté en lui reprochant de ne pas se fonder sur des faits concrets. Ives LeSpark représente tout au long du roman un opposant à Cherrycoke, et remet en question la moindre de ses affirmations qui ne semble pas reposer sur une observation ou une déduction rationnelle. Cependant, là encore, le narrateur revendique sa capacité à prendre de la distance avec les faits :

"Dixon was first to leave", the Rev^d relates, "and with no indication in the Field-Book of where he went or stopp'd, let us assume that he went first to Annapolis,–"

"Who 'assume'?" objects Ives. "There are no Documents, Wicks? Perhaps he stay'd on at Harland's and drove all of them south [...]"

"Or let us postulate two Dixons, then, one in an unmoving Stupor throughout, – the other, for Simplicity, assum'd to've ridden [...] out to Nelson's ferry over Susquehanna, and after crossing, perhaps,– tho' not necessarily,– on to York" (M&D, p. 393).

« Dixon partit en premier, relate le Rév^d, et à défaut de la moindre indication de sa destination ou de ses haltes dans le Journal de Bord, supposons qu'il se rendit à Annapolis, –

- Comment cela, « supposons » ? proteste Ives. Il n'y a aucun document, Wicks ? Peut-être resta-t-il chez les Harland avant de les entraîner *tous* vers le Sud [...]

- Ou bien postulons deux Dixon, l'un en proie à une ébriété permanente, – l'autre, pour des raisons de Simplicité, supposé avoir chevauché [...] jusqu'au Bac de Nelson, sur la Susquehanna, et après avoir traversé, peut-être, – mais pas forcément, – jusqu'à New York [...] (*m&d*, p. 482)

Ce qui frappe le plus à la lecture, c'est la manière dont Wicks non seulement fait peu de cas du reproche sous-jacent d'Ives concernant son manque de preuves et de rigueur, mais en plus reprend à son compte la supposition du cartésien pour la mettre sur le même plan qu'une supposition bien

83 De façon générale, le terme « *impersonation* » résonne fortement dans l'œuvre de Pynchon. Voir par exemple l'article d'Anne Battesti « Spectres du sujet démocratique chez Thomas Pynchon : *De Gravity's Rainbow* et *Mason&Dixon* à *Against the Day* », in Anthony Larson, Hélène Aji, Brigitte Félix et Hélène Lecossois (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 223-235.

plus farfelue consistant à postuler l'existence de deux Dixon (« *Or let us postulate two Dixons [...]* »). Ici la conjonction de coordination « *or* » met de manière incongrue sur le même plan la proposition plausible d'Ives et celle, fantasque, de Cherrycoke. Mais Cherrycoke assume sa propension à manipuler les faits, lorsqu'il dit par exemple faire des hypothèses « *for Simplicity* » ; c'est-à-dire, finalement, pour que son récit soit compréhensible. Il revendique explicitement un écart par rapport à la vérité objective, préférant à cette dernière une sincérité vis-à-vis du fait que la réalité ne peut être retransmise dans sa totalité. La part fictive ou hypothétique devient alors un point essentiel de la légitimité du récit. Cette position est partagée dans le corpus par d'autres personnages, comme lorsqu'Esternome dit, dans *Texaco* :

Dans ce que je te dis là, il y a le presque-vrai, et le parfois-vrai, et le vrai à moitié. Dire une vie c'est ça, natter tout ça comme on tresse les courbes du bois-côtelettes pour lever une case. Et le vrai-vrai naît de cette tresse. Et puis Sophie, il ne faut pas avoir peur de mentir si tu veux tout savoir... (*Tex*, p. 139)

Mensonge et savoir sont paradoxalement reliés dans l'antinomie de la dernière phrase. Contrairement à Marie-Sophie qui déplore son incapacité à se souvenir exactement de ce que son père lui a dit ou de ce qu'elle-même a vécu, Esternome cultive l'inexactitude. Mais même Marie-Sophie, qui se désole de sentir sa mémoire lui échapper, est elle-même à l'origine de certaines distorsions du réel comme le remarque le Marqueur de paroles :

Confondu d'avoir la charge de tels trésors, je les numérotai, cahier par cahier, page par page, je scotchais les déchirures, recousis les feuilles éparses, et couvris chaque exemplaire d'un plastique protecteur. Puis, je les déposai à la Bibliothèque Schoelcher. De temps à autres, je les consultais afin de rédiger ce qu'elle m'avait dit, comparer avec ce que j'avais cru entendre et rectifier au besoin un oubli volontaire, un mensonge-réflexe. (*Tex*, p. 424)

L'existence des cahiers de Marie-Sophie a entre autres pour effet de représenter un intermédiaire de plus avec la mémoire du personnage et la réalité. Ils soulignent encore l'inadéquation entre ce qui est raconté oralement et la vérité de faits passés, puisque le Marqueur de paroles dit devoir rectifier des « oubli[s] volontaire[s] » et des « mensonge-réflexe[s] ». Ainsi Esternome affirme que son récit est tissé avec des mensonges, le Marqueur de paroles constate que Marie-Sophie elle aussi compose avec des mensonges, et lui-même, en tant que passeur de mémoire, se met sans cesse dans une posture d'humilité qui nous donne à voir ses difficultés à comprendre et à transmettre les faits.

Reconstruire le référent historique : d'une éthique à une épistémologie de la fiction romanesque

Qu'il soit historique ou littéraire, le récit est nécessairement suspecté dans la postmodernité. Les connaissances qu'il prétend transmettre suscitent toujours un soupçon dès lors qu'elles prétendent délivrer une vérité, même si cette dernière se construit comme la rectification d'une vérité précédemment énoncée. Le travail mené dans ce chapitre a montré que les romans ne renoncent pas pour autant à tenter de repenser les récits historiques collectifs. Cependant, ils se donnent bien à voir comme des tentatives, des possibilités, et non comme des récits définitifs indiscutables. La réflexion que les œuvres mènent sur les liens entre fiction et histoire, et la relation spécifique qu'elles entretiennent avec la notion de vérité, sont certes des éléments qui fragilisent les assises traditionnelles du récit et de son lien avec l'histoire. Pourtant, il semblerait bien que ce soit en acceptant les discrédits mis en évidence dans la postmodernité qu'elles acquièrent une certaine légitimité.

On constate ainsi à l'étude une mise en évidence des ambiguïtés associées aux figures de narrateurs et à la transmission de la mémoire et du réel par le récit littéraire. L'atténuation de l'importance de la véracité et de l'impartialité, au profit de la mise en évidence de l'intensité du processus de remémoration, peut se lire dans l'image de Marie-Sophie en conteuse créole :

Elle avait des périodes de *voix-pas-claire* comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne me restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) à cet enchantement hypnotique. (*Tex*, p. 424)

Par moments donc, les mots de Marie-Sophie deviennent obscurs pour le destinataire. Mais même en-dehors de ces périodes de « *voix-pas-claire* », le Marqueur de paroles se dit « charmé par sa parole et sa délicieuse personne » (*Tex*, p. 425), et avoue prendre une « trouble ivresse à débrancher [s]on magnéto pour mieux [s]e perdre en elle » (*ibid.*). Ici, l'isotopie de l'envoûtement – charme, ivresse, fascination – met en scène le trouble qui s'empare à la fois de l'énonciatrice et de l'énonciataire dans le processus de transmission mémoriel intense. De plus, la mention de la « *voix-pas-claire* » assimile Marie-Sophie aux conteurs créoles, dont les mots et la voix s'adressent à l'auditoire de manière opaque lors de séances qui constituent surtout des expériences collectives.

On perçoit donc que dans ces romans se dessinent des liens problématiques à la vérité et à sa transmission par le récit, mais que c'est aux sources de ces mêmes liens que les romans puisent les outils pour renouveler les pratiques du savoir par le texte littéraire. Il apparaît que l'acte de transmission lui-même, ainsi que l'attitude éthique qu'il engage, s'avèrent peut-être plus importants

que le contenu du récit lui-même, et que dans cette optique la fiction joue un rôle fondamental. Certes, la fiction détache le référent de son contexte. Mais elle peut aussi

réinstaurer dans le cours de son travail de configuration une visée référentielle indirecte, devenue enjeu d'expression littéraire. Le référent historique n'est plus donné mais produit : reconstruit par le texte et représenté dans le mouvement d'appropriation de l'univers de fiction par le lecteur⁸⁴.

Dès lors, comme le souligne Emmanuel Bouju à propos de romans européens, on constate dans les œuvres étudiées que le détournement du référent historique constitue en quelque sorte un défi éthique et esthétique. Il contribue alors à renouveler les pratiques de transmission de l'histoire et de la connaissance par le récit.

84 Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire, op. cit.*, p. 111.

Chapitre 2.

Nouvelles épistémologies romanesques

L'épistémologie, il faut le souligner en ces temps d'épistémologie gendarme, n'est pas un point stratégique à occuper pour contrôler souverainement toute connaissance, rejeter toute théorie adverse, et se donner le monopole de la vérification, donc de la vérité. L'épistémologie n'est pas pontificale ni judiciaire ; elle est le lieu à la fois de l'incertitude et de la dialogique. [...] Toutes les incertitudes [...] doivent se confronter, se corriger, les unes les autres, entre-dialoguer sans toutefois qu'on puisse espérer boucher avec du sparadrap idéologique la brèche ultime.

Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*¹

Il a été montré en introduction que la postmodernité pouvait être définie par la tendance à discréditer le savoir narratif, au profit d'un savoir technique qui serait seul garant d'une connaissance valide du monde et d'une transmission efficiente. Or, c'est justement à rebours d'une telle logique que s'écrivent les romans étudiés ici. Ceux-ci semblent même entreprendre de répondre au projet dessiné par Edgar Morin dans son *Introduction à la pensée complexe*, dans laquelle l'auteur formule l'apparent oxymore que forment les deux termes de son concept clef :

Nous demandons légitimement à la pensée qu'elle dissipe les brouillards et les obscurités, qu'elle mette de l'ordre et de la clarté dans le réel, qu'elle révèle les lois qui le gouvernent. Le mot complexité, lui, ne peut qu'exprimer notre embarras, notre confusion, notre incapacité de définir de façon simple, de nommer de façon claire, de mettre de l'ordre dans nos idées².

Afin de dissiper la confusion, nous faisons appel selon lui à la connaissance dite scientifique, apte à révéler l'ordre « simple » auquel les différents phénomènes complexes obéissent. Pourtant :

[...] s'il apparaît que les modes simplificateurs de connaissance mutilent plus qu'ils n'expriment les réalités ou les phénomènes dont ils rendent compte, s'il devient évident qu'ils produisent plus d'aveuglement que d'élucidation, alors surgit le problème : comment envisager la complexité de façon non-simplifiante³ ?

Si pour Edgar Morin, « [...] est complexe ce qui ne peut se résumer en un maître-mot, ce qui ne peut se ramener à une loi, ce qui ne peut se réduire à une idée simple⁴ », il en déduit qu' :

[i]l faudra enfin voir s'il est un mode de pensée, ou une méthode capable de relever le défi de la complexité. Il ne s'agira pas de reprendre l'ambition de la pensée simple qui était de contrôler et de

1 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*

4 Edgar Morin, *op. cit.*, p. 10.

maîtriser le réel. Il s'agit de s'exercer à une pensée capable de traiter avec le réel, de dialoguer avec lui, de négocier avec lui⁵.

Refuser de maîtriser le réel, c'est donc nécessairement refuser de considérer toute connaissance comme hégémonique et incontestable. Or on a constaté précédemment que les romans de la postmodernité ont tendance à mettre en danger leur propre discours sur le monde et en particulier sur l'histoire, en refusant de le donner pour définitif ou exemplaire. C'est en fait ce que suggère Jean Bessière lorsqu'il affirme que, contrairement au roman de la tradition⁶ qui veut être une interprétation du monde, le roman contemporain met en avant sa fonction de médiation. En effet selon lui, alors que le roman a toujours constitué un « supplément d'énonciation » s'élaborant comme la reprise et la composition de représentations et de discours sociaux, et permettant au lecteur de « construire ou reconstruire un réseau de rapports symboliques, de lectures diverses, de lecteurs⁷ », seul le roman contemporain aurait conscience de ce statut. Il se distinguerait ainsi des autres par sa capacité à :

être reçu comme un supplément d'énonciation, d'énoncé, comme un supplément de médiation, par comparaison avec les discours disponibles sur le monde, avec les savoirs, avec les représentations qu'ils constituent. Il n'a pas d'abord pour finalité d'interpréter le monde, le réel, ou quoi que ce soit, ni de se donner pour une manière de vaste signifiant, mais d'ajouter aux discours disponibles, passés et actuels, une configuration de ces discours⁸.

La médiation dont il est question ici semble pouvoir constituer une manière de dialoguer, de négocier avec le réel, dans l'esprit dont témoigne la « pensée complexe » d'Edgar Morin. Jean Bessière distingue ce qu'il appelle le « roman contemporain » de toute la tradition romanesque⁹. En donnant une importance au contexte intellectuel de la postmodernité, nous n'envisageons pas les choses de la même manière car nous observons dans des romans qu'il catégorise comme « contemporains » des éléments qui semblent relever de la postmodernité, comme chez Roberto Bolaño par exemple. Cela dit, si nous choisissons de parler du *contexte* de la postmodernité et non de « roman postmoderne », c'est que ce que nous observons correspond plus à un changement dans la manière dont le roman pense le monde, qu'à un renouvellement systématique, et définitoire, de ses traits formels. Dans cette perspective, il est possible de considérer les hypothèses de Jean Bessière pour nos romans et d'envisager l'idée que le roman pourrait se présenter ostensiblement

5 *Ibid.*

6 Le « roman de la tradition » désigne pour Jean Bessière l'ensemble des romans depuis le roman réaliste jusqu'au roman postmoderne, en passant par le moderne, le moderniste, et le Nouveau Roman.

7 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, p. 63.

8 *Ibid.*

9 Ce « roman contemporain » se superpose chronologiquement au « roman postmoderne », puisqu'il émerge selon Jean Bessière dans les années 1980.

comme un objet de médiation. De plus, une telle hypothèse recoupe les observations de Linda Hutcheon sur les métafictions historiographiques – reliées fermement, pour leur part, à la postmodernité – et leur usage de l’intertexte, prouvant la conscience qu’elles ont de toujours écrire *après*, et donc *aussi à partir* de ce qui a déjà été dit, raconté, écrit. Ici donc, les classifications du roman diffèrent selon les deux ensembles définis par Hutcheon et Bessière, mais se rejoignent sur un point essentiel : à la fin du XX^e siècle, émerge un certain type de roman se démarquant par le regard qu’il porte sur ses propres mécanismes d’énonciation.

Nous observerons ce changement de paradigme dans ce chapitre, en nous intéressant à la convergence relative, annoncée en introduction, qu’il conduit à opérer entre postmodernité et pensée postcoloniale, et/ou décoloniale. La mise en avant de l’effritement d’une certaine épistémologie, dévoilée dans sa spécificité au détriment de l’universalisme auquel elle prétendait jusqu’alors, induit un réajustement des rapports entre roman et connaissance du monde. Nous verrons ainsi que les poétiques romanesques étudiées contribuent à remettre en perspective certaines pratiques épistémologiques, en reconfigurant les articulations entre temps et récit, et en remplaçant des dynamiques d’élucidation par des dynamiques d’opacification, sur le mode d’une « pensée faible¹⁰ » qui déconstruit les distributions entre « centre » et « périphérie ».

Avec la « pensée faible », Gianni Vattimo esquisse en effet ce qui pourrait être pensé comme une réponse aux préoccupations de Lyotard et de Morin. L’argumentation du philosophe italien prend sa source dans une perception spécifique de la relation entretenue entre une pensée « moderne » et une pensée « postmoderne », pour proposer une épistémologie contemporaine centrée sur la notion de « faiblesse » ou de précarité. Si la postmodernité a révélé les écueils d’une pensée moderne, dit-il, elle se doit de prendre en compte ces erreurs et de reconnaître son héritage pour pouvoir proposer d’autres modes de connaissance du monde. Gianni Vattimo, comme beaucoup d’autres, trace ainsi une relation de continuité entre les deux périodes¹¹. Comme l’explique Sylvie Servoise dans sa thèse de doctorat, il propose une approche de la postmodernité centrée sur la notion d’héritage ; il faut prendre acte du discrédit jeté sur une pensée moderne de l’histoire – centrée sur l’idée de progrès –, et en prôner non pas le « dépassement », mais le « surmontement » (« *superamento* »). Sylvie Servoise le reprend :

G. Vattimo affirme en effet qu’il nous est impossible de renoncer à notre héritage philosophico-culturel, qu’il prenne le nom de rationalisme ou d’historicisme : « nous ne pouvons le laisser derrière

10 Gianni Vattimo, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.

11 Notre développement ici prend largement appui sur les travaux menés par Sylvie Servoise dans *L’Engagement du roman à l’épreuve de l’histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, *op. cit.*

nous comme une doctrine à laquelle nous ne croyons plus ; il est quelque chose qui reste en nous comme les traces d'une maladie ou comme une douleur à laquelle on se résigne¹²»¹³.

Les « traces [de la] maladie » liées à la vision moderne de l'histoire doivent donc être prises en compte et acceptées, afin qu'il soit possible de les surmonter. Les travaux de Vattimo permettent donc de passer outre l'idée de la fin de l'histoire et des métarécits, en accordant une importance aux *traces* du passé. Faire le deuil d'une certaine tradition, ne reviendrait donc pas à oublier cette tradition. Plus concrètement, pour lui par exemple, il s'agit de reconnaître un héritage marxiste sans se positionner en tant que « post marxiste ». Encore une fois, l'image de la *trace* du passé dans le présent épouse tout à fait la vision de Linda Hutcheon sur laquelle nous nous sommes appuyée jusqu'ici – cette dernière d'ailleurs se réfère au philosophe italien dans ses travaux –, mais elle nous permet à présent de passer du dévoilement des failles du récit à la possibilité d'un renouvellement du rapport à la connaissance dans le contexte postmoderne, qui se doit, selon Vattimo, d'être « faiblement nouveau » :

C'est pourquoi la tradition moderne doit, selon G. Vattimo, se soumettre à une « acceptation-convalescence-distorsion qui n'a plus rien de l'outrepassement critique caractéristique de la modernité. Il peut se faire que, pour la pensée postmoderne, ce soit là que réside la chance d'un nouveau commencement : faiblement nouveau¹⁴ »¹⁵.

Ainsi, la « pensée faible » consisterait en un double geste de reconnaissance et de mise à distance d'une tradition. Dans les œuvres qui nous intéressent, il s'agit en effet de rendre visible certaines modalités de connaissance pensées traditionnellement comme universelles, pour les mettre en concurrence avec d'autres systèmes de pensée qui questionnent alors leur centralité. Et, s'ils remettent en cause des épistémologies centrées sur l'idée d'histoire comme progrès, ou encore sur une pensée rationalisante souvent pointée comme occidentale, ils le font à partir des faiblesses soulignées par la période postmoderne vis-à-vis du récit et de sa capacité à transmettre une connaissance du monde.

Il nous apparaît donc à la lecture de ce corpus que le roman contemporain, en contexte postmoderne, peut être le lieu d'un renouvellement des méthodes de connaissance et de transmission du savoir. Il s'agira ici de voir comment les romans peuvent mettre en œuvre des « négociations » avec le réel, toujours prises entre la nécessité d'adopter une mise en forme

12 Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987.

13 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 281.

14 Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, *op. cit.*, p. 185.

15 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 281.

transmissible de la réalité et le refus de la réduction de cette dernière. L'étude des textes nous prouvera que, si les modalités sont multiples, la littérature elle aussi prend sa part dans le développement de nouveaux modes de pensée face aux crises épistémologiques si souvent relevées pour caractériser l'ère postmoderne. Notre hypothèse est même qu'elle est particulièrement adaptée à une telle entreprise.

Nous verrons d'abord que l'unité continentale du corpus met en avant la nécessité de ne pas s'en tenir aux limites dessinées dans le premier chapitre, et de penser à partir d'elles de nouvelles modalités de transmission de l'histoire, et des connaissances en général. Nous ferons donc un détour par des éléments extra-diégétiques, qui nous permettront d'envisager le lien que les œuvres entretiennent avec les notions d'histoire mineure et de périphérie. Cette nécessité de dépasser les crises des récits historiques et littéraires se traduit alors concrètement par deux pratiques poétiques spécifiques, que nous analyserons l'une après l'autre. La première, majeure, consiste à reconfigurer les rapports entre temps et récit dans les romans, à l'aune d'un renouvellement du statut de l'événement historique. La seconde, importante mais peut-être moins inédite, cherche à déconstruire l'apparent universalisme de certains modes de connaissance du monde, en privilégiant les phénomènes de polyphonie et d'opacité. Le roman devient alors un outil de décentralisation, qui s'appuie sur la précarité de nos modes de connaissance pour ouvrir la voie à de nouvelles poétiques et de nouvelles réflexions.

1. Un espace géographique spécifique : repenser l'histoire après les colonisations

Même si différentes réalités économiques, sociales, culturelles et politiques régissent les quatre pays représentés par le corpus, il convient de constater que les textes font tous état d'une logique historique ayant mené à l'appropriation des terres américaines et à leur domination, par un « centre » européen. Ainsi, prendre la parole pour repenser l'histoire d'un point de vue américain, c'est aussi prendre la parole depuis des points de vue historiquement repoussés dans les marges des discours historiques. L'Amérique en tant qu'aire géographique fait l'objet de nombreux travaux de recherche mêlant enjeux historiques et littéraires, qui tentent de cerner les spécificités continentales concernant les liens qui s'établissent entre discours historiques, récits de fondation à teneur mythique, et pensée des identités collectives. On trouve par exemple dans le champ historique l'ouvrage de Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*¹⁶, et dans le

16 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, op. cit.

champ littéraire les travaux de Bernard Andrès, Zilá Bernd¹⁷ ou encore Delphine Rumeau¹⁸. Dans une perspective plus large qui englobe toutes les approches des sciences humaines et sociales, on peut se rapporter à l'Institut des Amériques qui revendique une approche transaméricaine¹⁹. C'est à partir d'une telle perspective transaméricaine que nous analyserons dans un premier temps la manière dont les cinq textes du corpus interrogent l'idée d'une « histoire périphérique », tout en essayant de penser ses conséquences longues sur l'élaboration de collectivités passées et présentes.

1.1. Littérature américaine, littérature postcoloniale : la périphérie comme enjeu central

Dans un premier temps, on remarque dans tout le corpus une remise en question de la prétention à l'universalité des savoirs. Dans cette optique, il est intéressant de rappeler les travaux de Marc Gontard qui, analysant la différence entre « moderne » et « postmoderne », associe au second l'image du réseau et de la dissémination, contre celle de la totalité :

De sorte que si la modernité rêve l'universel, la postmodernité qui affirme une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, postule un diversel dont la loi essentielle reste l'hétérogène. Or l'intrusion de l'hétérogène dans le champ social se manifeste par la crise qui constitue l'horizon culturel de la postmodernité²⁰.

Le « diversel » postmoderne serait donc à l'origine, dans la sphère du social, de la crise culturelle de la postmodernité. Mais il est aussi la source de sa force. Car le recul de l'adhésion à un savoir prétendument universel va de pair avec la mise en avant d'autres formes de savoir, et d'autres discours de connaissance. Dans les textes étudiés ici, ces questionnements s'associent fréquemment à la critique d'un système interprétatif souvent présenté comme « occidental ». Une grande partie des théories de la postmodernité rejoint sur ce point les théories postcoloniales, voire les théories décoloniales – nous distinguerons ces deux dernières approches. Les unes et les autres s'opposent *a priori* à une pensée moderne présentée comme occidentale, mais elles ne situent pas l'enracinement de cette dernière dans la même période ou les mêmes courants théoriques. Pour les théoriciens de la postmodernité, c'est la pensée des Lumières qui doit être questionnée car c'est elle qui a mis en

17 Bernard Andrès et Zila Bernd (dir.), *L'Identitaire et littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota Bene, « Littératures », 1999.

18 Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité*, *op. cit.*

19 L'Institut des Amériques est un réseau d'enseignement supérieur et de recherche en sciences humaines et sociales sur les Amériques, publiant notamment une revue en ligne et coordonnant un grand nombre de projets de recherche. Voir <https://www.institutdesameriques.fr/>, dernière consultation le 4 septembre 2023.

20 Marc Gontard, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2013, p. 41.

avant l'individualisme et la confiance dans le progrès²¹. Les théoriciens décoloniaux, comme Walter Mignolo, situent quant à eux le développement de la pensée moderne occidentale au moment de la Renaissance, période des conquêtes et plus précisément de la « Découverte » de l'Amérique²². Pour eux, la modernité est ainsi liée en premier lieu à la « colonialité ». Par ailleurs, lorsque Edgar Morin plaide pour la recherche d'un nouveau rapport à la connaissance avec la « pensée complexe », il oppose cette pensée au « paradigme de la simplification » qui prend ses racines, cette fois-ci, dans la séparation cartésienne entre le « sujet pensant » (*ego cogitans*) et la « chose étendue » (*res extensa*)²³. Il apparaît clairement que, si les réflexions ne prennent pas le même chemin et si les sources évoquées ne sont pas identiques, on retrouve dans ces approches contemporaines une volonté de déplacer un certain rapport au savoir, en particulier historique, et de prendre de la distance avec une épistémologie réputée européenne et occidentale. La dimension américaine du corpus fournit en effet des outils culturels et linguistiques pour prendre certaines distances avec le « grand récit normatif²⁴ » de l'historiographie. On pourrait alors, dans une certaine mesure, comparer la position des romans aux études subalternistes, qui font de la marge le lieu d'une contestation des discours occidentaux. Dans *Petite Introduction aux postcolonial studies*, Yves Clavaron affirme que « le subalterne désigne en fait tous les groupes opprimés dans la société postcoloniale indienne (classe, caste, âge, genre), les voix étouffées et les traditions mutilées²⁵ ». Mais l'on a vu que le cas de l'Amérique du sud nécessite de nuancer cette frontière avec un « Occident » auquel elle ne s'oppose pas nécessairement. Pour autant, la périphérie est un des prismes privilégiés dans les romans étudiés ; elle apparaît, comme le formule Julie Brugier, « comme une marge construite politiquement, mais aussi d'un point de vue épistémique²⁶. »

1.1.1. Continent américain et périphérie

L'unité du corpus repose en effet en partie sur sa dimension américaine, tout à fait significative sur le plan historique. Le continent tout entier ayant été colonisé pendant plusieurs siècles, il a longtemps été considéré comme une périphérie de l'Europe colonisatrice. Thomas Pynchon prend pour objet dans *Mason&Dixon* une période historique charnière, qui permet justement d'illustrer ce phénomène. Dans le chapitre 40 par exemple, Mason se retrouve seul à

21 On retrouve cette idée notamment chez Jean-François Lyotard, mais aussi chez Linda Hutcheon, entre autres.

22 Voir par exemple Walter Mignolo, *The Idea of Latin America*, op. cit.

23 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 18.

24 Yves Clavaron, *Petite introduction aux "postcolonial studies"*, Paris, Kimé, « Détours littéraires, littérature », 2015, p. 76.

25 *Ibid.*, p. 29.

26 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 21.

Brooklyn et est enlevé pendant un peu plus de vingt-quatre heures par un groupe de révolutionnaires. Les dialogues rapportés à ce moment-là donnent à entendre le mécontentement croissant d'une population souffrant d'être considérée comme une périphérie du Royaume-Uni, et annonce en quelque sorte les événements historiques qui vont suivre – c'est-à-dire la Révolution de 1775-1783. On lit :

All the Brits want us for, is to buy their Goods. The only use we can be to them, is as a Herd of animals much like the Cow, from whose Udders, as from Purses, the contents may be periodically remov'd, – well, – if all we have to withhold from them, be a few pitiable Coins, then so let us do, – hoping others may add to the Sum. (M&D, p. 402)

Les *British* veulent seulement qu'on achète leurs marchandises. Le seul Usage qu'ils ont de nous, c'est celui d'un troupeau de bêtes, par exemple des Vaches, qu'on peut traire périodiquement, comme ils nous vident nos portefeuilles, – enfin, – si tout ce que nous devons leur soustraire se réduit à quelques misérables pièces, alors faisons-le, – en espérant que d'autres ajouterons peut-être à cette Somme. (*m&d*, p. 492)

Les métaphores du troupeau et de la traite illustrent de manière très explicite la façon dont est ressentie la relation entre les colonies et le Royaume-Uni, d'autant plus que l'on parle plusieurs fois dans le roman des problématiques politiques importantes qui ont nourri les débats pré-révolutionnaires aux États-Unis – en particulier, la question de la représentation au Parlement est un point essentiel qui est aussi abordé dans ce passage. Dans le chapitre mentionné, alors que Mason souligne qu'il a déjà entendu de tels propos à Philadelphie, on lui répond :

We are in Correspondence [...], as are all the Provinces with one another. You may wish to pass that on to London. This is Continental, what's happening. (M&D, p. 406)

Nous sommes en Correspondance [...], tout comme les Provinces les unes avec les autres. Transmettez donc cela à Londres, si vous le souhaitez. Ce qui se passe est à l'échelle du Continent. (*m&d*, p. 497)

De toute évidence, la dimension « continentale » en question est avant tout nord-américaine, mais cette remarque a pour effet de mettre en avant la construction d'une identité naissante s'opposant à une identité européenne encore largement hégémonique.

Le processus est présenté de manière inversée dans *Vive le peuple brésilien*, en passant par des personnages appartenant à l'élite sociale brésilienne, qui a longtemps valorisé l'identité portugaise par rapport à l'identité brésilienne naissante. Ainsi, l'attachement des personnages Bonifacio Odulfo et son épouse Teresa Henriqueta aux coutumes et pratiques linguistiques portugaises donnent lieu à des passages très ironiques sur la valorisation arbitraire et outrancière du continent européen au détriment du territoire sud-américain. La première section du chapitre 15 met en scène le couple en séjour à Lisbonne, en novembre 1869. La focalisation interne donne à lire les

pensées de Bonifacio Odulfo, tout en laissant entendre une très forte ironie de la part du narrateur. Les élucubrations racistes qui pouvaient avoir cours à l'époque, qui imprègnent les pensées de Bonifacio, reflètent la hiérarchisation radicale véhiculée par les discours comparant les continents européen et américain. Parmi elles, se trouve la justification d'une différence de développement entre les peuples qui proviendrait des différents climats :

Não se deve esposar um determinismo rígido quanto a essas questões, pois fatores outros, tais como raça, desempenham papéis cruciais, mas a verdade é que a clara definição do ano em quatro estações distintas é civilizada e civilizadora. As nações como o Brasil, em que praticamente só existe inverno e verão, imperando o mesmice de janeiro a dezembro, parecem fadadas ao atraso [...].(VPB, p. 443)

On ne doit pas épouser un déterminisme rigide à propos de ces questions, car d'autres facteurs tels que la race, jouent un rôle décisif, mais il est prouvé que la claire définition de l'année en quatre saisons distinctes est civilisée et civilisatrice. Les nations comme le Brésil, où pratiquement n'existent que l'hiver et l'été et où règne le même climat de janvier à décembre, semblent condamnées à être en retard sur les autres [...] (vpb, p. 401)

Le climat était un des arguments phares permettant de justifier une prétendue supériorité européenne par rapport à l'Amérique latine. Chez Pynchon et Ribeiro, la mise en scène de tels discours permet donc à la fois de situer la diégèse dans le réel – à la manière d'une sorte d'« effet de réel » défini par Barthes²⁷ – et de mettre en lumière l'ancrage historique d'une pensée hiérarchique visant à faire de l'Europe occidentale un centre, et de l'Amérique une périphérie. Même si les deux extraits ne se situent pas à la même époque – fin du XVIII^e pour Pynchon, et fin du XIX^e pour Ribeiro –, ils mettent en scène un phénomène discursif que l'on retrouve régulièrement dès lors qu'il s'agit de peindre la période des empires coloniaux. On le retrouve également dans *Texaco*, qui donne à lire les différents discours comparant la Martinique à l'hexagone, surtout à la veille de l'achèvement de la période coloniale²⁸. Ces phénomènes sont dans notre corpus systématiquement reliés à des processus de hiérarchisation linguistique, que nous aborderons dans la deuxième partie de cette thèse. En tout cas, ils montrent comment notre corpus manifeste la marginalisation historique du continent américain, pour retravailler les représentations historiques à partir de celle-ci.

1.1.2. Amérique du Sud et postmodernité ?

Les romans cherchent précisément à décentrer les représentations, et ce mouvement n'est pas sans parenté avec la logique de décentrement postmoderne, même si un tel parallèle rencontre

27 Roland Barthes, « L'Effet de réel », in *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

28 Il s'agit par exemple des passages retraçant les débats sur l'assimilation présentés par le biais de Sieur Alcibiade, dans la section « Autres personnes d'En-ville » (*Tex*, p. 164 et suivantes).

des limites. Aujourd'hui encore en effet, certains critiques conçoivent la postmodernité comme un concept fondamentalement européen, et qui ne saurait donc être rapprochée des discours de décentralisation émanant de pays anciennement colonisés. S'expliquant sur le concept de « *decoloniality* », Walter Mignolo affirme que la pensée postmoderne se place dans un paradigme épistémique propre aux logiques euro-centrées héritées de la modernité :

L'observation de l'histoire coloniale des Amériques nous aide donc à comprendre la coexistence et le conflit des interprétations à travers des cadres paradigmatiques et la différence épistémique coloniale ; c'est-à-dire que le changement épistémique décolonial revient à comprendre la modernité à partir de la perspective de la colonialité alors que, par exemple, la postmodernité signifie comprendre la modernité à partir de la modernité elle-même²⁹.

L'association intéressante que fait Mignolo entre modernité et colonialité le conduit à rapprocher la postmodernité de la colonialité, puisque celle-ci selon lui ne se détache pas d'un point de départ moderne. Il serait donc impossible de penser des textes travaillés par les questions postcoloniales par le prisme de la postmodernité. C'est avec la deuxième partie du raisonnement que nos textes entrent en opposition. Si notre visée n'est pas d'identifier toutes les œuvres du corpus comme « postmodernes » de manière uniforme, et encore moins comme relevant des littératures « postcoloniales » ou « décoloniales », il nous semble fécond de penser ensemble le phénomène postmoderne et les textes latino-américains de notre corpus. Mais il est vrai qu'au-delà de la pensée de Walter Mignolo, la possibilité d'une association entre l'idée d'une « Amérique latine » et celle d'une « littérature postmoderne » pose des problèmes de définition, comme l'a souligné Nelly Richard³⁰. En premier lieu, parce que les deux expressions renvoient à des réalités mouvantes qu'il est impossible en réalité de saisir dans un même geste. D'abord, explique-t-elle, parce que les pays compris dans l'expression « Amérique latine » sont très différents pour de multiples raisons, et en particulier dans leur rapport à l'histoire et à la modernité. Ensuite parce que, nous l'avons vu, la postmodernité aussi regroupe des œuvres et des pensées disparates de sorte qu'il est impossible de concevoir une postmodernité homogène. Par ailleurs, plusieurs auteurs remettent en question la possibilité pour l'Amérique Latine de s'associer à la postmodernité, étant donné que la « modernité » n'aurait été que partiellement atteinte dans beaucoup de pays³¹. Ainsi les réalités sociales, historiques et culturelles de l'Amérique latine seraient beaucoup trop différentes de celles de l'« Ancien Monde » pour qu'un tel rapprochement puisse être opéré. Cependant, une telle lecture

29 Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2005, p. 34.

30 Notamment dans Nelly Richard, « Latino-America y la postmodernidad », in *Escritos: revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n°13-14, janvier-décembre 1996, p. 271-280.

31 Il s'agit souvent de critiques qui associent les évolutions économiques et les évolutions esthétiques. Voir par exemple les débats soulevés dans Michael Aronna, John Beverly et José Oviedo (dir.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, *op. cit.*

chronologique du suffixe « post- » ne nous apparaît pas comme satisfaisante pour penser l'idée de postmodernité. Comme le dit Nelly Richard :

Démentant l'ordre de succession assigné par son préfixe, la postmodernité n'est pas ce qui vient linéairement après la modernité (sa nouvelle et plus récente « fin » : son « dépassement » achevé), mais le prétexte conjoncturel à sa relecture à partir du soupçon qui pèse historiquement sur les articulations cognitives et instrumentales de son dessein universel³².

Dès lors :

[...] il n'est pas nécessaire que se reproduise ici l'accomplissement structurel de la post-modernité du Premier Monde pour que la pensée culturelle latino-américaine accueille dans ses plis théorico-esthétiques des motifs obliquement liés à la thématique post-moderne : des ombres et des recoins qui s'illuminent d'incitations lorsque la pensée se place sous le feu des projecteurs de l'ambigu, du surprenant, de l'incongru³³.

Il apparaît donc que pour elle, la postmodernité est une occasion d'adopter un regard nouveau sur la littérature latino-américaine. Tout comme la littérature postmoderne avec laquelle elle entretient des liens étroits, la littérature latino-américaine est le lieu du développement d'un discours alternatif à une modernité héritée d'une histoire théorique et critique européenne. Nelly Richard va même un peu plus loin, en mettant en avant des propriétés communes entre une production artistique émanant de milieux anciennement colonisés, et production artistique postmoderne :

La somme des manœuvres rhétoriques (parodie, double sens, réappropriation), qu'une culture secondaire doit affiner pour contourner la sanction colonialiste du « déjà vu » en exagérant son imitation de la doublure, en ironisant avec elle, s'accorde avec les commentaires postmodernes liés à culture du pastiche, du simulacre : culture ici incarnée par le signe-masque qui comble son propre déficit par les ruses de l'emprunté, du volé, du pillé³⁴.

À la lumière de tels propos, la dimension américaine et sud-américaine de notre corpus n'entre pas en contradiction avec un travail sur la postmodernité dès lors que l'on observe des traits communs permettant d'interroger l'évolution du roman contemporain. Dans la lignée des recherches de Nelly Richard, nous observons en effet dans nos textes des traits similaires permettant un travail de décentralisation des discours, communs à des œuvres littéraires « latino-américaines » et à une littérature postmoderne. La définition non-chronologique du terme postmoderne peut par ailleurs être étayée par le rapprochement, effectué très fréquemment dans la critique, entre la période postmoderne et des œuvres bien antérieures aux XX^e et XXI^e siècles³⁵. Si le rapprochement apparaît pertinent dans les œuvres de notre corpus, c'est que notre acception de la postmodernité ne se limite

32 Nelly Richard, « *Latino-America y la postmodernidad* », *op. cit.*, p. 275.

33 *Ibid.*, p. 274.

34 *Ibid.*, p. 278.

35 On peut penser par exemple au *Tristram Shandy* de Sterne, au *Don Quichotte* de Cervantès ou encore à *Jacques le Fataliste* de Diderot.

ni à une chronologie ni à un stade de « développement » économique, social, ou politique. La postmodernité est plutôt perçue ici comme le moment de l'exacerbation d'un certain type de pensée du décentrement et de la pluralité.

Le point commun de ces textes serait donc que non seulement ils questionnent la légitimité des grands récits établis par une hégémonie eurocentrée, mais qu'ils le font de telle manière que l'on ne peut pas les regrouper sous une seule et même identité qui deviendrait un nouveau centre. Aussi, il semble fécond de questionner cette idée d'une postmodernité occidentale ou européenne, pour essayer de voir comment elle peut s'ouvrir et s'articuler efficacement avec l'espace sud-américain. Dans un article paru dans *Boundary 2*, Carlos Ricón va jusqu'à postuler que la force de l'altérité des auteurs sud-américains est constitutive de la postmodernité elle-même, puisqu'elle est justement le dé-centrement des centres³⁶. Deux choses nous semblent intéressantes dans cet article. Tout d'abord, il montre comment Borges, qui a influencé de nombreux auteurs postmodernes, a opéré un basculement de l'extrême modernité vers la postmodernité notamment avec « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », nouvelle qui renversait pour la première fois la hiérarchie entre l'original et la copie. Dans le contexte historique du continent américain, qui a longtemps été considéré comme une réalité seconde par rapport à l'Europe, ce geste a une réelle portée politique. Ensuite, il questionne à la fois l'homogénéisation des textes dits « latino-américains », et l'opposition systématique et fondamentale qu'ils constitueraient vis-à-vis d'une littérature occidentale postmoderne³⁷. Selon Jameson qui s'appuie sur un corpus cinématographique, le réalisme magique – latino-américain – serait une alternative au postmoderne. Il aurait notamment pour propriété principale le fait de décentrer les regards sur l'histoire. Carlos Ricón demande alors :

[...] n'y a-t-il pas un court-circuit idéologique à supposer que la fiction postmoderniste nord-américaine – et je pense non seulement aux romans historiques comme ceux de Doctorow ou aux romans politiques comme *The Public Burning*, mais aussi aux textes de Pynchon – est aussi éloignée d'un nouveau type d'historicisme que le pense Jameson³⁸ ?

Encore une fois, l'article ne cherche pas à ignorer les écarts entre des auteurs de provenances très différentes, mais démontre à quel point il peut être réducteur de séparer ainsi des textes qui pourtant dialoguent et ont des points communs dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire.

36 « Je m'intéresse à la manière dont la force de (leur) altérité est constitutive de la “condition postmoderne” elle-même, qui est précisément la perte, par le centre, de son statut de centre », Carlos Ricón, “The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity”, in Michael Aronna, John Beverly et José Oviedo (dir.), *The Postmodernism Debate in Latin America* p. 162-179, p. 163.

37 Il s'oppose en fait ici à la pensée de Jameson, qui tente de concevoir (avec précautions) le réalisme magique comme un phénomène essentiellement latino-américain, et pouvant constituer un système épistémique opposé à celui d'une postmodernité exclusivement occidentale.

38 *Ibid.*, p. 177.

[...] la reconnaissance de l'altérité de la fiction latino-américaine fournit une nouvelle manière de faire l'expérience de l'étranger et de sa différence, dans laquelle la question historique de l'autre, et la découverte (de l'histoire) de l'autre, que le moderne n'a jamais assumée, ne doivent plus être éludées³⁹.

Cet article montre donc la pertinence qu'il y a à penser le lien entre le Nord et le Sud de l'Amérique, tout comme celle qu'il y a à penser celui entre production littéraire « latino-américaine » et prisme postmoderne. Le fait de ne pas réduire au même toute la production du Sud du continent semble même être le moyen de penser non pas selon un nouveau centre mais selon une multitude de pôles – qui ne sont plus des centres.

1.1.3. *Des romans aux prises avec un modernité européenne coloniale*

À partir d'Anibal Quijano, une des idées clefs de Walter Mignolo est que colonialité et modernité sont les deux faces d'une même pièce. Ou plutôt, la colonialité est la face « sombre » de la modernité⁴⁰. De ce fait, repenser les passés coloniaux pour mettre à bas les représentations hégémoniques impérialistes, serait forcément opter pour un recul critique vis-à-vis de la modernité telle qu'elle est généralement entendue, c'est-à-dire comme le fruit d'une pensée eurocentrée fondée sur l'idée de progrès. Les textes du corpus s'inscrivent pour la plupart dans une telle disposition, parce que leur critique des systèmes hérités d'histoires coloniales va de pair avec une pensée critique de l'impératif de modernisation des sociétés. Ce n'est pas que nos auteurs soient « anti-modernes ». Ni conservateurs ni traditionalistes, ils cherchent à puiser dans un passé repensé les possibilités d'ouvrir à un avenir, à des pensées nouvelles. Cela dit, il apparaît clairement que les réalités économiques de l'époque qu'ils prennent pour objet est le résultat d'une modernité qui se pense sur le mode de l'exploitation des ressources – naturelles et humaines –, souvent perçue par les auteurs comme un risque d'uniformisation des cultures et des visions du monde.

Chez Patrick Chamoiseau, c'est l'image de la ville qui concentre le plus fortement cette idée, car elle représente selon lui un danger d'uniformisation des imaginaires. La fin de *Texaco* va explicitement dans ce sens en dénonçant l'éclipse des *Mentôs* derrière l'« irruption uniformisante du monde en d'invincibles images », attribuée au déploiement de l'En-Ville (*Tex*, p. 422). Chez Toni Morrison, le personnage qui cherche à tout prix à correspondre aux codes socio-économiques que sa

39 *Ibid.*, p. 179.

40 « La proposition de Quijano était que la colonialité est une composante nécessaire de la modernité, et qu'elle ne peut donc pas prendre fin si les projets impériaux mondiaux entrepris au nom de la modernité se poursuivent. En d'autres termes, la colonialité est la face cachée de la modernité occidentale ». Walter Mignolo, « Interview - Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts », propos recueillis par Alvina Hoffmann, *E-International Relations* [en ligne], 2017, disponible sur <https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>, dernière consultation le 29 août 2023.

société met en valeur, Macon Dead, est aussi celui qui cherche le plus à rompre avec son héritage africain, et qui refuse de s'identifier à une communauté afro-américaine. Il accepte la place qui lui est accordée dans une société raciste, car il est fier de faire partie de l'élite d'une population, fût-elle marginalisée. D'ailleurs, il alimente le système raciste en exploitant la pauvreté des Noirs de sa ville, puisqu'il est le propriétaire intransigeant des appartements du quartier pauvre – et noir. Chez Ribeiro, l'influence marxiste met en scène l'imbrication d'un processus de développement économique avec l'exploitation des terres et des hommes. Beaucoup de choses ont été écrites sur le rapport de *Mason&Dixon* à la modernité, car il n'est pas anodin que le roman se situe à la jonction entre la fin du romantisme et le début de l'ère industrielle qui est souvent considérée comme un moment de « basculement » dans une pensée moderne. L'idée d'une « civilisation » qui s'opposerait au monde « sauvage » ou « primitif » des terres de l'Ouest, associe dans ce texte l'idée de modernité à la pulsion d'une expansion hégémonique violente, à laquelle Mason et Dixon s'avèrent régulièrement réticents⁴¹. Cette association se lit en particulier à travers la place que tiennent les populations autochtones dans le roman, ou même celle occupée par tout personnage provenant d'une aire géographique différente de l'Europe occidentale. Nous aurons l'occasion d'y revenir à travers le personnage du Cap^t Zhang.

Il y a donc en effet chez nos auteurs un point commun essentiel qui consiste à mettre en évidence ce qui a longtemps été imposé comme à la fois moderne et universel. Ainsi dénoncée, cette imbrication entre modernité et impérialisme pourrait illustrer ce que Walter Mignolo a pu appeler « décolonialité ». Cependant, deux points nous amènent à nuancer une telle conclusion. D'abord, l'inclusion dans notre corpus d'œuvres qui ne peuvent pas être prises comme des œuvres postcoloniales ou décoloniales. S'il ne fait pas de doute que Thomas Pynchon et Roberto Bolaño dénoncent les logiques impérialistes euro-centrées, il est impossible de les mettre sur le même plan que Toni Morrison, Patrick Chamoiseau et João Ubaldo Ribeiro en ce qui concerne notamment le rapport à l'esclavage. Cela dit, Mignolo différencie le décolonial du postcolonial notamment par le fait que le décolonial ne se développe pas uniquement dans des contextes ayant connu une

41 À ce titre, voir par exemple le chapitre de Fransisco Collado Rodríguez « Mason&Dixon, Historiographic Metafiction and the Unstable Reconciliation of Opposites », in Ian D. Copestake (dir.), *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*, Oxford/New York, Peter Lang, 2003, p. 71-84. En particulier p. 77 : « Serviteurs de la modernité, Mason et Dixon sont cependant toujours présentés comme des hommes qui se méfient de leur propre mission : ils font parfois allusion aux implications politiques que leur ligne américaine finira par avoir ».

colonisation qu'il qualifie de « traditionnelle ». En particulier, la « colonialité⁴² » peut selon lui s'exprimer à travers l'impérialisme américain.

Mais un autre aspect théorique précédemment évoqué nous incite à prendre de la distance avec la décolonialité telle que pensée par Walter Dignolo. Pour l'Argentin en effet, comme nous l'avons montré plus haut, le décolonial n'est en aucun cas à traiter en même temps que le postmoderne, car ce dernier ne sortirait pas de la modernité, et donc de la colonialité. Or notre travail montre que, dans la lignée de théories telles que celle de Linda Hutcheon, traits postmodernes et travail historique de déconstruction peuvent marcher ensemble, se croiser et se confondre par moments. Si rien n'est affaire de vérité dans ces questions sujettes à des débats constants, nous considérons la postmodernité non pas comme un mouvement uniforme, mais comme un moment d'exacerbation d'une pensée alternative à ce qui a pu être appelé la « modernité ». Ce sont nos œuvres qui nous ont amenée à faire ce rapprochement, car ce sont elles qui, malgré des différences irréductibles, tendent à proposer aujourd'hui un renouvellement des pensées politiques à partir de remises en question épistémologiques similaires et de procédés esthétiques semblables. Il nous reste donc à présent à nous pencher sur la manière dont le roman polyphonique proche des « métafictions historiographiques » constitue le lieu d'émergence de propositions épistémologiques en réponse à ce qui vient d'être pointé comme une épistémologie européenne et « moderne ».

1.2. Histoires mineures ?

1.2.1. Perspectives périphériques

Pour Lukács, le roman réaliste fait de l'histoire une force motrice de la destinée humaine. Pour cette raison, il se concentre sur la représentation d'enjeux historiques généraux, ce qui entraîne le développement de personnages-type servant à représenter une réalité matérielle, économique ou psychologique aisément reconnaissable et analysable. Linda Hutcheon oppose à ces personnages-type les personnages marginaux des métafictions historiographiques, dont la mise en scène sert un tout autre but. En effet, en tant qu'œuvres postmodernes, les métafictions historiographiques d'une part ne pensent pas l'histoire comme une dynamique d'accomplissement d'une destinée humaine, et d'autre part se concentrent sur la pluralité des expériences et des perceptions individuelles. L'accent

⁴² Walter Dignolo utilise ce terme pour désigner une réalité qui n'est ni uniquement, ni strictement liée au phénomène historique de colonisation. La « colonialité » peut ainsi désigner un processus d'expansion ayant pour effet de réduire et de marginaliser une culture alors soumise à une hégémonie culturelle extérieure.

est mis sur les différences, et non sur la reconnaissance de traits dont l'objectivité résulte d'une construction discursive.

Nous avons vu que, dans *Les Détectives sauvages*, Auxilio Lacouture qui se trouvait dans les toilettes de l'université lors de l'invasion de l'UNAM par les forces de l'ordre, raconte de manière subjective l'expérience qu'elle a vécue ce jour-là, ainsi que les jours et les semaines qui ont suivi. C'est donc de façon secondaire qu'elle a pris part aux événements, ce qui n'empêche pas qu'elle représente par la suite un symbole de résistance pour les opposants au gouvernement mexicain de l'époque. Au-delà de ce moment précis, le personnage lui-même est présenté comme un individu marginal. La « mère de la poésie mexicaine » relate par fragments sa vie de bohème à la marge de la société. Chez Bolaño, c'est toujours ainsi que l'on perçoit les événements : par le biais de personnages qui ne représentent pas la majorité, et qui n'ont assisté que de manière périphérique aux événements auxquels on s'intéresse. Dans les romans de Chamoiseau, Ribeiro et Morrison, il apparaît clairement que la narration se situe toujours du point de vue de personnages dont les expériences sont souvent peu rapportées dans les récits historiques. Dans *Le Chant de Salomon* par exemple, non seulement le protagoniste est un jeune homme noir dans une société marquée par la ségrégation, mais en plus sa famille est elle-même à la marge de la communauté afro-américaine de la ville puisqu'elle est la famille la plus riche, qui se distingue clairement des autres à partir de ce critère économique. Par ailleurs, dans ces textes, les points de vue des personnages sont parfois marginalisés parce qu'ils passent sans le savoir à côté des événements historiques. Dans *Texaco*, la période de l'abolition reste avant tout dans la mémoire d'Esternome parce qu'elle est celle de sa rencontre avec Ninon :

C'est drôle, mais de cette période d'abolition, mon papa Esternome n'avait bonne mémoire qu'à propos de ses dimanches avec les nègresclaves. [...] Mais si les dimanches demeurèrent comme ça dans sa calebasse, ce n'est pièce pas pour cette seule raison. C'est pour bien d'autres choses dont la première se criait Ninon (c'était une femme) et la deuxième : Liberté (c'était je ne sais pas quoi). Dans son temps de vieillesse, *Liberté* et *Ninon* se mêlèrent si tellement dans sa tête-mabolo, qu'il s'arrêtait souvent en mitan du chemin, en plein bourg, [...], pour hurler *Oh tchoué mwen ba mwen libète mwen, Tchoué mwen mé ba mwen Ninon mwen an*, Oh tuez-moi mais laissez-moi la liberté, tuez-moi mais laissez-moi Ninon !... et il fut toujours pas très possible de distinguer de laquelle des deux il s'inquiétait vraiment. (*Tex*, p. 98)

La réalité intime et émotionnelle est présentée comme indissociable de la réalité historique et politique, même dans le cas d'un bouleversement essentiel tel que l'abolition de l'esclavage. Chamoiseau reprend ici un procédé romanesque classique – on peut penser, entre autres, à l'idylle de Frédéric et Rosanette à Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* alors que se déroulent dans la capitale les émeutes de juin 1848 –, qu'il réemploie de manière presque systématique dans

Biblique des derniers gestes. Enfin, chez Pynchon, si certains personnages renvoient à des personnalités historiques réelles, qui pourraient occuper une place centrale, ils apparaissent au contraire en périphérie du récit et sont souvent conçus comme des individus excentriques. Le mélange entre des faits réels et des détails fictionnels, caractéristique de la métafiction historiographique, participe alors à cette marginalisation paradoxale des grands figures historiques. C'est le cas par exemple de George Washington que les deux protagonistes rencontrent au chapitre 28.

1.2.2. Des « microhistoires »

À l'image du contexte postmoderne dans lequel ils se déploient, les textes réactivent donc, certes, l'intensité des échanges entre *matières* historique et littéraire, mais aussi le dialogue entre les *procédés de fabrication du récit* dans les deux champs, qui traduisent une attitude similaire vis-à-vis des outils de connaissance. En effet, l'intensification des échanges entre fiction et histoire dans la postmodernité accompagne un changement de regard sur les sources, qui fait la part belle aux cas apparemment « mineurs », et qui se retrouve dans nos romans. Carlo Ginzburg, théoricien de la « microhistoire », souligne l'interaction fructueuse qui a lieu entre techniques littéraires romanesques et techniques historiographiques :

Les romanciers font des découvertes techniques que les historiens peuvent utiliser comme des dispositifs cognitifs. Je crois que Marc Bloch apprend de Flaubert l'idée de la narration à rebours, qu'il emploie dans *Caractères originaux de l'histoire rurale française*. Il y a donc un défi réciproque, un va-et-vient entre fiction et histoire⁴³.

Or, dans cet entretien, l'historien montre comment ce « défi réciproque » aboutit à des reconfigurations narratives, qui utilisent des procédés proches dans les deux champs. Il mentionne par exemple son propre attrait pour les effets cognitifs suscité par la technique du « montage », qui est abondamment utilisée dans le roman contemporain⁴⁴. La microhistoire conceptualisée par Carlo Ginzburg part en effet de constats problématiques voisins, voire similaires à ceux que pose le corpus. Elle opère alors, de manière différente mais parallèle, un changement de prisme permettant d'observer les événements passés à travers les yeux d'individus singuliers. S'opposant à l'idée selon laquelle l'histoire se lit dans les grandes structures de la société comme le pensait l'École des

43 Carlo Ginzburg, « De près, de loin. Des rapports de force en histoire », propos recueillis par Philippe Mangeot, in *Vacarme*, vol. 18, n° 1, 2002, p. 4-12, p. 10-11.

44 Le développement de cette technique dans la littérature est particulièrement commentée, sous des angles variés, dans la recherche française actuelle. Elle concerne souvent des œuvres qui mettent de côté la narration et la fiction, contrairement aux œuvres de notre corpus. On la trouve étudiée par exemple chez Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2019 ou encore chez Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'Enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014.

Annales, la microhistoire part du principe qu'elle se trouve justement dans les détails et les « exceptions » – qui bien souvent ne sont des exceptions que pour un discours dominant déjà construit. Les mots de Carlo Ginzburg et Carlo Poni dans leur article intitulé « La micro-histoire » sont proches des considérations postmodernes sur lesquelles nous avons ouvert ce chapitre :

La fin de l'illusion ethnocentrique (qui coïncide paradoxalement avec l'unification du marché mondial) a rendu inconcevable l'idée d'une histoire universelle. Seule une anthropologie imprégnée d'histoire, ou, ce qui revient au même, une histoire imprégnée d'anthropologie, pourra repenser l'aventure multi-millénaire de l'espèce *homo sapiens*⁴⁵.

Ce croisement des disciplines va jusqu'à leur faire définir leur approche, et l'histoire en générale, comme une « science du vécu⁴⁶ ». Pour cette raison, les sources de la microhistoire ne sont pas des sources traditionnelles. Les plus petites traces de vécu comptent, les plus infimes détails, et il s'agit d'analyser non seulement les archives locales mais aussi les journaux personnels et les documents informels, afin de tenter de se représenter ce qu'a pu être la vie des « petits ». Ainsi, la multiplicité des sources utilisées n'est pas sans rappeler celle de nos romans qui mettent en avant journaux intimes – chez Bolaño et Pynchon –, témoignages oraux – chez tous les auteurs –, et sources populaires – chez Ribeiro et Toni Morrison en particulier. On voit que l'idée est surtout de s'attacher aux individus apparemment sans importance pour le cours de l'histoire, et de découvrir ce que leur « insignifiance » dévoile. Car ce ne sont pas les foules silencieuses conçues comme des structures globales que l'on observe, mais des individus considérés dans leur singularité, dans ce qui a pu faire leur particularité. Pour cette raison, nous nous arrêterons ici sur le concept d'« exceptionnel normal », que les auteurs de l'article reprennent à Eduardo Grendi :

L'expression peut avoir deux sens au moins. Elle désigne avant tout une documentation qui n'est exceptionnelle qu'en apparence. [...] Mais l'« exceptionnel normal » peut avoir une autre signification. Si les sources taisent et/ou déforment systématiquement la réalité sociale des classes subalternes, un document vraiment exceptionnel (c'est-à-dire statistiquement infrequent) peut être beaucoup plus révélateur que mille documents stéréotypés. Comme l'a montré Kuhn, les cas marginaux mettent en cause l'ancien paradigme et aident du même coup à en constituer un nouveau, mieux articulé et plus riche. Ils fonctionnent donc comme les traces ou les indices d'une réalité cachée et qui n'est généralement pas saisissable à travers la documentation⁴⁷.

On relèvera tout d'abord dans ce propos le lien fait entre la caractère exceptionnel d'une donnée et la fréquence – ou, justement l'« infréquence » – avec laquelle elle apparaît. Ainsi, les auteurs remettent en perspective un élément important : une source exceptionnelle peut tout à fait apparaître exceptionnelle en tant que source, mais témoigner d'un phénomène banal, d'une expérience tout à

45 Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », in *Le Débat*, vol. 17, n° 10, 1981, p. 133-136, p. 134.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

fait commune dans la période envisagée. Ainsi, ces sources « exceptionnelles normales » peuvent constituer des « traces » qui donnent certaines clefs pour mettre en lumière des phénomènes plus larges. Les auteurs redonnent ainsi toute leur importance aux « petites histoires » et aux documents non-officiels pour comprendre une époque ou un phénomène historique.

Le deuxième élément important est que la source singulière peut s'avérer très utile pour percevoir, en creux, les « règles du jeu » générales. Comme Carlo Ginzburg le résume très clairement dans un entretien accordé au magazine *Vacarme* :

[...] il faut partir du sable dans l'engrenage. Si on prend les règles pour point de départ, on risque de tomber dans l'illusion qu'elles fonctionnent, et de passer à côté des anomalies. Mais si on part des anomalies, des dysfonctionnements, on trouve aussi les règles, parce qu'elles y sont impliquées⁴⁸.

La différence notable cependant entre cette optique et ce que l'on a pu comprendre de la postmodernité, c'est qu'une démarche postmoderne ne cherchera pas, *a priori*, à dégager des règles. Il faut aussi noter l'écho que la microhistoire fait aux études postcoloniales, en changeant le rapport entretenu avec les sources. La question de l'inscription de l'esclavage dans l'histoire en est un exemple particulièrement intéressant. Comment parler des hommes et des femmes qui se sont rebellés contre l'esclavage, mais dont il ne reste presque pas de traces institutionnalisées ? Comment parler de celles et ceux qui ne se sont pas rebellés, du moins pas de façon « spectaculaire » ou tout simplement visible ? La question hante Marie-Sophie dans *Texaco*, car elle n'a que sa propre mémoire pour parler de ce temps qu'elle n'a vécu qu'à travers les récits de son père. La mise en avant de sources « secondaires » dans ces romans – témoignages individuels et périphériques, archives multiples comme les journaux intimes, *etc.* – et l'attention portée au « marginal » permet donc de remettre en perspective la diversité des expériences historiques, et accompagne en cela le renouvellement de certaines pratiques historiennes récentes. Mais surtout, ces phénomènes affectent en profondeur les pratiques narratives littéraires, car la revalorisation de certaines sources va de pair avec le renouvellement du regard porté sur la notion d'événement, qui conduit à nouer le temps et le récit de manière inédite.

48 Carlo Ginzburg, « De près, de loin. Des rapports de force en histoire », entretien cité, p. 7.

2. Reconfigurations temporelles dans le récit : événement et durée

Une calamité naturelle avait touché mon existence, me transperçant de part en part, puis s'était éloignée. Pourtant, elle persistait en moi dans le fertile d'un devenir...⁴⁹

2.1. Des poétiques de la « trace »

Il s'agit donc d'interroger le passé, selon un « paradigme indiciaire⁵⁰ », à partir d'indices apparemment mineurs repérés dans le présent. Les récits se rapportent alors au passé en partant d'une situation contemporaine, en mettant en avant les interrogations et les incertitudes des narrateurs qui tentent de se représenter ce qui a eu lieu. On relève ce phénomène dans trois des romans du corpus, *Texaco*, *Les Détectives sauvages* et *Le Chant de Salomon*, dont les poétiques font fortement écho à la « pensée de la trace⁵¹ » décrite par Édouard Glissant. Cette dernière fait d'abord référence à une manière d'aborder l'histoire qui prendrait en compte l'expérience des populations esclavagisées. Dans le paysage antillais, il reste selon Glissant des « traces » du passé colonial, qu'il faut savoir déchiffrer afin de les faire valoir aux côtés des récits historiques fondant leur légitimité sur des documents écrits. La connaissance du passé repose donc sur des observations présentes, sur le dévoilement progressif d'une réalité qui peut être saisie immédiatement dans son entièreté. Et c'est seulement par elle qu'il sera possible, selon lui, de comprendre et de transmettre certaines réalités historiques non renseignées par des archives écrites, comme celle du marronnage. Édouard Glissant propose alors une approche fondée sur la fragilité des sources, mais capable par là-même d'embrasser la complexité du réel :

Je crois qu'il faudra nous rapprocher de la pensée de la trace, d'un non-système de pensée qui ne sera ni dominateur, ni systématique, ni imposant, mais qui sera peut-être un non-système de pensée intuitif, fragile, ambigu, qui conviendra le mieux à l'extraordinaire complexité et à l'extraordinaire dimension de multiplicité du monde dans lequel nous vivons. [...] Ce n'est plus l'enveloppe passive du tout-puissant Récit, mais la dimension changeante et perdurable de tout changement et de tout échange⁵².

49 Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 2021, p. 81.

50 Voir notamment Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'une paradigme de l'indice » *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.

51 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.* On note en effet que le terme de « trace » était déjà présent dans la citation de Carlo Ginzburg rapporté plus haut.

52 *Ibid.*, p. 24-25.

En mettant à mal « l'enveloppe passive du tout-puissant Récit », autrement dit le récit qui se donne pour parfaitement fiable, vrai, explicite, cette pensée s'inscrit dans l'approche générale dessinée au chapitre précédent. Elle met l'accent sur le fait que les conséquences d'un événement historique sont diffuses dans le temps. Littérairement, cela peut se traduire notamment par la mise en place de procédés visant à construire le récit comme une enquête, qui interroge le passé à partir d'indices divers récoltés dans le présent. Le rapport au passé passe donc dans ces textes par l'intermédiaire d'un processus de recherche, d'enquête, dont les mécanismes, les avancées et les impasses sont mises en exergue dans le texte.

2.2. L'événement, le temps, le récit : nouvelles perspectives

Or, les romans du corpus soulignent tous le fait que les événements passés ne sont pas à considérer comme des données inertes, avant tout chronologiques, qui auraient déjà révélé toutes leurs conséquences. Au contraire, en envisageant avant tout l'événement comme une donnée herméneutique, ils reconfigurent les rapports entre temps et récit. Ce changement dans la manière d'aborder l'histoire, qui se fait moins à partir des sources anciennes qu'à partir des traces du passé dans le présent, nous apparaît en fait comme le symptôme d'une dynamique plus profonde ; celle d'une réarticulation des liens entre le récit et le temps par le biais d'une reconsidération de la portée de l'événement historique. Depuis les années 1970⁵³, il est question d'un « retour » ou d'une « renaissance⁵⁴ » de l'événement, au sein de la quasi-totalité des sciences-humaines. La définition même de la notion pose un certain nombre de difficultés, mais on peut dans un premier temps l'opposer à la notion de « fait ». Une approche simplifiée consisterait alors à définir l'événement comme le résultat de la *sélection* et de la *mise en évidence* d'un fait passé ayant provoqué une rupture décisive, et inaugurant une nouvelle période⁵⁵. Cependant, l'idée de l'événement comme *résultat d'une construction* a peu à peu remplacé celle de l'événement comme *résultat d'une sélection* ; selon les approches, l'événement est alors entendu comme le fruit d'une construction

53 D'abord avec Foucault et Derrida, puis de manière plus intense à partir des années 80 avec notamment la publication de *L'Être et l'événement* d'Alain Badiou, les ouvrages de Paul Ricoeur (*Temps et Récit*) puis de Claude Romano (*L'Événement et le monde ; L'Événement et le temps*) dans les années 1990.

54 C'est le terme choisi par François Dosse pour le titre de son ouvrage, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien. Entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, « Nœud Gordien », 2010.

55 « Déchirure et hiatus, brisure irréparable, l'événement lacère la trame de nos attentes et bouleverse le plan de nos projets », dit Claude Romano dans *L'Événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 164.

intersubjective⁵⁶, d'une opération grammaticale aboutissant à la nominalisation d'un processus⁵⁷, ou d'une opération narrative visant à ordonner le passé pour le configurer et lui donner un sens⁵⁸. Le fait de s'interroger sur l'événement amène donc visiblement à s'interroger sur ce que cette notion implique au niveau des représentations collectives, du langage et du sens. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il occupe une place importante lorsqu'il s'agit de penser le récit, que ce dernier soit littéraire ou historique. Arlette Farge le définit ainsi :

L'événement qui survient est un moment, un fragment de réalité perçue qui n'a pas d'autre unité que le nom qu'on lui donne. Son arrivée dans le temps [...] est immédiatement mise en partage par ceux qui le reçoivent, le voient, en entendent parler, l'annoncent puis le gardent en mémoire. Fabricant et fabriqué, constructeur et construit, il est d'emblée un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage comme en discussion. C'est à travers son existence éclatée que l'historien travaille s'il veut en saisir la portée, le sens et la ou les marques dans la temporalité⁵⁹.

On lit ici à quel point l'événement est considéré comme une notion construite *a posteriori*, dans un mouvement de ressaisie du passé. Cette vision s'appuie en partie sur le travail de Paul Ricœur qui, dans *Temps et Récit*, s'attache à définir l'événement en associant étroitement événement littéraire et événement historique, par le biais de la notion de récit ou plus précisément de configuration narrative⁶⁰. Cette approche a permis de relier étroitement les notions d'événement et de sens, en établissant que la « mise en intrigue » liée à l'agencement des événements permet de produire une herméneutique du passé. Cependant, l'étude de textes romanesques contemporains nécessite un changement de point de vue qui nous amène à reconsidérer l'acception chronologique de l'événement. Avec certaines réserves, nous suivons René Audet qui part du constat selon lequel l'approche de Paul Ricœur, qu'il nomme « paradigme configurationnel », doit être dépassée aujourd'hui, à cause de la manière dont notre rapport au temps a changé⁶¹ :

56 C'est notamment la vision défendue par le sociologue Harvey Sacks, qui considère l'événement comme une praxis intersubjective. Jean-Luc Petit le résume ainsi : « le concept d'événement est relatif au repère temporel choisi par le locuteur, ou plutôt, fixé intersubjectivement », Jean-Luc Petit, « La constitution de l'événement social », in Jean-Luc Petit (dir.), *L'Événement en perspective*, Paris, éditions de l'EHESS, 1991, p. 31.

57 Sur ce point, voir la théorie de la « nominalisation parfaite et imparfaite » de Zeno Vendler, qui affirme que les événements sont des « nominaux parfaits » c'est-à-dire qu'ils quittent le domaine du verbe pour celui du nom (on passe de « la bombe a explosé violemment mardi » à « une explosion a eu lieu »). L'accent est mis davantage sur le prédicat, et non plus sur les circonstances. Voir l'explication qu'en donne Jean-Luc Petit dans *Ibid.*, p. 10-11.

58 Selon la vision de Ricœur, la plus répandue, que nous aurons à observer ici. Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit*, vol. 1, 2 et 3, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », respectivement 1983, 1984, 1991.

59 Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire : approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, 2002, p. 67-78, p. 67.

60 Paul Ricœur, *Temps et Récit*, *op. cit.*

61 « Le paradigme configurationnel reste extrêmement aveuglant et empêche peut-être de considérer une autre hypothèse, celle d'un changement de notre rapport avec l'événement (changement conséquent ou concomitant du présentisme qui caractériserait la période actuelle) ». René Audet, « Le temps interrompu. L'Événement

En lien avec la faillite du sens de l'histoire en contexte contemporain, quelle définition donner de l'événement ? Quel rôle lui associer dans l'élaboration des récits ? [...] Y a-t-il une événementialité qui se comprenne en dehors de son ancrage historique, permettant d'isoler un peu plus l'historicité et la narrativité contemporaines⁶² ?

Notre point de vue ici n'est pas qu'il faut séparer drastiquement narrativité et historicité comme semble le suggérer René Audet, puisque les œuvres qui nous intéressent ont profondément à voir avec l'histoire. Cependant, la « faillite du sens de l'histoire », qui se fait jour dans le contexte intellectuel postmoderne, nous amène en effet à tenter de concevoir l'événement en s'intéressant à autre chose qu'à sa temporalité.

2.3. La temporalité longue de l'événement

Claude Romano s'intéresse à la disjonction entre temporalité et événement, et il semble que son travail éclaire en partie le renouvellement des rapports entre l'histoire et les romans dans la postmodernité. Quatre éléments distinguent selon lui l'événement « événemential » de l'événement « événementiel », ce dernier n'étant rien d'autre qu'un « fait⁶³ ». Dans un premier temps, l'événement « événemential » est *adressé*, c'est-à-dire que même si plusieurs personnes vivent un événement apparemment unique, chacune en a une expérience singulière. Chaque « advenant⁶⁴ » vit donc son événement propre. Or, le roman est une des formes d'expression dans laquelle il est particulièrement fréquent de mettre en scène cette multiplicité des expériences, d'autant plus lorsque le genre se décline dans la littérature contemporaine à travers le « roman choral », le « livre de voix », ou plus largement les œuvres polyphoniques dans lesquelles se mêlent des trajectoires et des expériences contraires⁶⁵.

Ensuite, pour Romano, l'événement *bouleverse les structures de sens préalables*. Autrement dit, sa survenue ne peut s'expliquer dans le cadre du contexte qui lui préexiste. Il est ainsi compréhensible uniquement *a posteriori*, dans le nouveau cadre herméneutique qu'il a lui-même créé en surgissant. Dans *Texaco*, l'arrivée du « Christ » dans le quartier au début du roman est présentée comme un moment de tension parce que les habitants, habitués aux persécutions de l'Enville, ont peur des conséquences qu'elle peut avoir pour eux. Mais au moment où Marie-Sophie

contemporain entre narrativité et historicité », in *Cahiers Figura*, vol. 28, 2011, p. 33-43, p. 45.

62 *Ibid.*, p. 36.

63 Claude Romano parle plus précisément de « fait intramondain », soulignant par là les limites temporelles et causales du « fait » dans le monde en opposition à l'événement événemential.

64 Nous reproduisons la terminologie de Romano pour qui l'« advenant » est celui à qui l'événement arrive.

65 Voir notamment, sur le sujet de la polyphonie romanesque, le travail très complet d'Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, *op. cit.*

Laborieux livre son récit au Marqueur de paroles, elle sait les bénéfiques qui ont finalement été engendrés par cette venue, et elle peut l'intégrer à l'histoire de la libération du quartier de Texaco. Cela ne signifie pas que cette libération est la suite logique de la venue de l'Urbaniste, mais que cette dernière, qui pouvait potentiellement signer l'arrêt de mort du quartier, a finalement abouti à sa libération – ce qui était imprévisible au moment des faits. C'est la postérité qui permet de faire de ce moment un événement clef. Si cette reconfiguration va dans le sens de la théorie ricœurienne, il faut lui ajouter deux autres dimensions soulignées par Romano.

Tout d'abord cette survenue brutale, qui ne peut pas avoir de sens sur le moment, va avec l'idée selon laquelle l'événement est également *anarchique*. Contrairement au « fait », l'événement ne découle pas d'une série causale univoque. Parce qu'il est « intramondain », dit Claude Romano, le fait renvoie à quelque chose d'autre que lui, dont il procède. C'est le cas par exemple des phénomènes météorologiques. En revanche, l'événement transfigure le monde jusqu'à y introduire un excédent de sens inaccessible à toute signification. Il ne s'agit pas, en racontant, de dénicher les causalités cachées derrière l'événement. Aussi dans *Texaco*, ni la venue de l'Urbaniste ni son changement de point de vue sur le quartier ne procèdent d'une ligne causale inévitable. Aucun des faits rapportés ne sert à justifier une quelconque téléologie. Au contraire, le roman souligne l'imprévisibilité des événements, notamment grâce au dispositif polyphonique qui consiste, dans l'ouverture du roman, à rendre de compte de la venue de l'Urbaniste selon une succession de points de vue internes, désignés par la formule « l'arrivée de l'Urbaniste selon [...] ».

Enfin, toujours selon Claude Romano, cette dimension anarchique est à relier à la *temporalité* de l'événement. Le « fait intramondain » s'inscrit dans un présent datable, alors que l'événement *déborde le présent en ouvrant des possibilités incalculables*. Les répercussions de l'événement sont aussi multiples qu'imprévisibles, et peuvent avoir lieu bien longtemps après le fait inaugural. Elles peuvent aussi permettre de ré-interpréter ce qui avait eu lieu avant l'événement en révélant des structures herméneutiques qui étaient jusqu'alors invisibles. La déconstruction du récit linéaire romanesque joue en faveur d'un tel phénomène, d'autant plus lorsque la diégèse s'étend sur plusieurs générations. La construction générale de *Vive le peuple brésilien* en témoigne. Les différentes sections se succèdent dans un ordre non chronologique, ce qui fait que l'événement est à considérer non en tant que moment mais en tant que source infinie de production de sens. Il n'apparaît jamais comme un phénomène dont la portée serait immédiatement limpide, explicite. Son sens apparaît au fur et à mesure, puisque les allers-retours chronologiques lèvent peu à peu le voile sur les interactions entre les différentes évolutions de la diégèse. Ce qui compte n'est pas tant le fait au moment où il a eu lieu, que les répercussions infinies que peut avoir ce qui apparaît, *par la suite*,

comme un événement. Et ces répercussions peuvent éclairer aussi bien des éléments antérieurs que postérieurs. Sans chercher à faire disparaître la réalité temporelle des faits, ces romans considèrent l'événement moins comme un moment de fracture temporelle, que comme un changement de paradigme herméneutique qui s'exprime dans la durée. Cette durée est inscrite au cœur de l'événement qui, selon Romano, a alors trois dimensions : il est *inaugural* – il surgit de manière anarchique, imprévisible, et ne s'inscrit dans une chaîne causale qu'après-coup –, *rétrospectif* – il a toujours-déjà eu lieu car son sens est compris après-coup –, et *prospectif* – car il ouvre des possibles. Amélie Brito le décrit ainsi de manière très claire⁶⁶ :

L'actualité de l'advenue de l'événement n'est ainsi pas un simple présent, mais bien une durée, l'ouverture d'une continuité qui se donne comme actuelle, en même temps qu'elle met en perspective le passé et le futur qui font également présence dans l'expérience événementiale. Plutôt qu'une succession linéaire, qui distinguerait des moments menant les uns aux autres, est construite une temporalité « épaisse », capable d'actualiser au même instant des éléments du passé, du présent et du futur. Ceux-ci semblent alors moins s'enchaîner que faire présence de manière concomitante dans l'expérience de l'advenue événementiale, dont ils déterminent conjointement la teneur. Cette co-présence des différents temps permet ainsi de rendre l'ampleur de l'événement, qui s'inscrit comme un bouleversement en regard de ce qu'il modifie et des possibles qu'il porte avec lui⁶⁷.

Même si le surgissement de l'événement est souvent spectaculaire, la mise à distance qu'il opère par rapport à l'ancien monde est donc progressive. Ce phénomène se retrouve dans les romans avec par exemple l'éruption de la Montagne Pelée dans *Texaco*, le saut de Solomon dans *Le Chant de Salomon*, le viol de Vévé dans *Vive le peuple brésilien*, ou encore l'abolition de l'esclavage dans les trois œuvres citées. À chaque fois, malgré la brutalité avec laquelle le fait survient, l'événement advient progressivement *en tant qu'événement*. Le bouleversement dont il est l'origine est donné comme un mouvement lent de transformation des vies des personnages et de leur appréhension du monde. Ainsi, l'ampleur du bouleversement induit par l'événement ne se révèle que petit-à-petit, dans l'écart qui se creuse au fur et à mesure entre un passé, et un futur en train de se former – « comme un rhume qui, lorsqu'il se déclare, est depuis longtemps installé⁶⁸ ». Les romans tels que ceux qui nous occupent ont tendance à diluer l'événement historique *a priori* délimité, en rendant imperceptible le moment de son véritable commencement, tout en soulignant la prolongation de ses

66 Amélie Brito a montré comment ce changement de paradigme était visible dans deux textes de Daniele Del Guidice et José Saramago, en expliquant que dans ces romans l'événement ne « se donn[ait] pas en entier au moment de son surgissement » mais « ouvr[ait] un temps, amené à se prolonger », en rompant une linéarité homogène. L'événement se manifeste ainsi dans la durée, puisque « la crise que marque le surgissement de l'événement n'est ainsi que le pôle visible d'un processus long, souterrain, progressif, d'advenue d'une transformation ». Amélie Brito, « Construire une temporalité événementiale dans le récit : Daniele Del Guidice et José Saramago », in Marie-Laure Acquier, Philippe Merlot (dir.), *La Relation de la littérature à l'événement. XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 208.

67 *Ibid.*, p. 218.

68 Claude Romano, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 164.

effets dans le temps long. Il suffit pour cela d'observer que *Mason&Dixon* ne commence à relater la construction de la fameuse Ligne qu'après une très longue première partie se déroulant successivement en Angleterre, en Afrique du Sud, et sur l'île de Sainte-Hélène, et qu'il se termine bien après l'aventure américaine des deux arpenteurs. L'événement est moins un moment qu'un objet malléable à questionner, un repère herméneutique plutôt que temporel. Ce qui est donc visible dans ces narrations qui problématisent le rapport au passé, c'est que les événements ne sont pas *passés* : l'événement ne passe pas, il est « *révolu* », selon l'expression de Claude Romano. Son inactualité n'équivaut pas à une disparition de ses effets, et sa puissance herméneutique ne se dissout pas après la rupture qu'il effectue sur le moment. C'est notamment grâce à cela que les romans peuvent signifier l'illégitimité du récit clôt sur lui-même, et mettre en œuvre une mémoire vive du passé qui doit sans cesse interroger les faits plutôt que les sacraliser.

2.4. L'événement et l'oubli

On comprend donc que les événements puissent remplir la fonction critique et aléthique décrite par Claude Romano, fondamentale dans les romans étudiés. Car ce changement dans la portée de l'événement permet d'

[...] envisager la possibilité d'une mémoire qui ne retienne pas le passé, c'est-à-dire ne le maintienne pas sous le regard d'une conscience sous forme d'un quasi-présent, mais en vertu de laquelle les possibles que les événements ont ouverts continuent néanmoins à se destiner à nous, à investir notre aventure, à déterminer notre histoire et nos projets présents⁶⁹.

La conséquence de cette mise en récit de l'événement, est qu'elle implique de placer l'oubli au cœur du processus mémoriel. Les mémoires ainsi élaborées, que nous étudierons en détail dans le dernier chapitre de cette thèse, sont alors des « mémoires de possibles » ou « mémoires de l'immémorial⁷⁰ », c'est-à-dire des mémoires relatives non pas aux faits mais aux *possibilités* que chaque événement a inauguré. L'impossibilité de se rapporter de manière transparente aux faits passés, met en effet en doute la survivance d'un souvenir de l'événement. Comme le dit Claude Romano :

En vertu du caractère événemential du sens, celui-ci n'est donc jamais donné à l'advenant dans la transparence à soi d'une compréhension intégrale, mais il se manifeste, de prime abord, par sa *fondamentale opacité*. Ce sont des souffrances anciennes et parfois immémoriales qui confèrent à son affectivité jusqu'au visage présent qu'elle revêt pour l'advenant ; ce sont *la totalité des significations interpersonnelles* qui structurent, à travers une famille et une histoire donnée, *ses rapports à une communauté dont cette histoire est solidaire*⁷¹.

69 *Ibid.*, p. 203.

70 La formule est de Claude Romano, *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 219, je souligne.

L'événement va donc de pair, selon Claude Romano, avec un oubli radical, qui n'est pas le signe d'une défaillance, ni l'effacement du souvenir, mais simplement le mode d'être de l'événement. Cette conséquence souligne un phénomène que l'on retrouve régulièrement dans la définition de l'événement, quel que soit le champ envisagé. Comme on l'a constaté précédemment, on retrouve l'idée d'une perte d'information, qui adviendrait entre la réalité du fait passé en lui-même, et l'événement désigné. Cela est valable dans la définition de l'événement en linguistique – on efface les détails au profit d'une nominalisation –, historique – on sélectionne un moment historique au détriment d'un autre –, ou intersubjectif – on oriente la lecture de l'événement en fonction de repères communs. On retrouve donc presque systématiquement la notion de perte, ou d'oubli, étroitement liée à celle d'événement. Mais la proposition de Claude Romano, qui s'intéresse à l'impact que cette « perte » peut avoir sur la mémoire, permet d'envisager le gain critique de cet oubli. Or, une telle mémoire nous semble être en effet à l'œuvre dans les romans aux prises avec les récits historiques et leurs répercussions contemporaines. En fissurant les récits historiques, et en redonnant à voir des histoires qui ne sont ni des souvenirs ni des fictions tout à fait, ils jettent un nouveau regard sur le passé ; un regard qui, depuis le présent, embrasse différentes temporalités pour se faire critique et herméneutique avant tout. On voit bien comment de tels textes ne peuvent avoir une fonction légitimante par rapport au passé, mais se donnent au contraire comme la source d'interrogations, d'objections vis-à-vis de ce qui a été dit sur lui. C'est pour cette raison que l'articulation entre narration et histoire dans ces romans est le lieu non pas d'une reconstitution de la communauté à partir de nouveaux récits fondateurs, mais celui du questionnement de cette communauté et de sa trajectoire temporelle.

3. De l'élucidation à l'opacification : creuser l'écart

Il faut combattre partout la transparence.

Édouard Glissant, *Le discours antillais*⁷²

3.1. Le paratexte chez Patrick Chamoiseau : du didactique au critique

Ces questionnements se traduisent par des pratiques épistémiques spécifiques, qui creusent l'écart entre les textes étudiés et des usages liés à une certaine tradition littéraire romanesque. Ces pratiques sont particulièrement discernables dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, en particulier dans l'usage qu'il fait des notes de bas de page ; ce dernier nous permettra de jeter un éclairage sur l'évolution des pratiques de l'écrivain. En 1991, Patrick Chamoiseau confie à Lise Gauvin que ses

72 Édouard Glissant, *Le Discours Antillais*, *op. cit.*, 616.

tentatives pour se faire publier aux Antilles sont restées vaines, « [c]e qui l'amène à constater qu'il n'y a pas de lectorat aux Antilles, ou plutôt que le lectorat n'est pas suffisamment large pour permettre un système d'édition⁷³ ». Ainsi sont donc liés le développement d'un système éditorial et l'existence d'un lectorat. Le titre de l'ouvrage de Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, ne manque pas de souligner la complexité du phénomène en utilisant le pluriel pour désigner « [l]es publics » de l'écrivain francophone. Elle affirme que, même si l'on cherche à développer un système littéraire à l'intérieur des Antilles :

Il n'en reste pas moins que l'institutionnalisation de la production littéraire antillaise, et notamment des romans de Chamoiseau, passe par la validation de l'institution littéraire parisienne. Ce qui appelle des stratégies particulières⁷⁴.

Si l'on a pu dire de Patrick Chamoiseau qu'il était finalement un auteur parisien, parce qu'il publie chez Gallimard et qu'il occupe aujourd'hui une place de choix dans le paysage littéraire français, largement dessiné par les maisons d'édition de la capitale, la réalité est plus complexe. Même s'il dit s'adresser avant tout au lecteur martiniquais⁷⁵, Patrick Chamoiseau ne nie pas que son œuvre est aussi tournée vers le lecteur non-caribéen, souvent distant des réalités relatives au contexte antillais. En conséquence, il développe dans son œuvre certaines stratégies littéraires lui permettant dans un premier temps de n'être pas rejeté par le système éditorial hexagonal, et dans un deuxième temps de mettre en perspective ces ambiguïtés. Sa pratique du paratexte a ainsi évolué depuis *Chronique des sept misères* (1986) : alors qu'il publiait son premier roman, on lui demandait en effet de rendre lisible pour un non-créolophone la langue créole utilisée dans le texte. Le contenu des notes étaient alors souvent de l'ordre de l'auto-translation, et visait à produire un discours paratextuel didactique susceptible d'être entendu par le plus de lecteurs possibles. Cette démarche témoigne d'une volonté initiale de légitimation, visant à rendre l'œuvre conforme à certaines attentes éditoriales. Cependant, Patrick Chamoiseau raconte à Lise Gauvin que, à mesure que sa réputation grandissait, ses éditeurs ont cessé de lui imposer de telles pratiques, le laissant libre d'utiliser le créole sans avoir à le rendre transparent :

Maintenant on ne me demande rien. [...] Mon opacité confrontée à l'opacité de l'autre est une dynamique de la communication. Accepter l'autre signifie accepter ce qu'il y a d'irréductible en lui. L'accepter sans même se poser de questions. Je crois que, désormais, on peut jouer avec la note, les traductions, les parenthèses, et les voir comme un jeu littéraire, un jeu musical, un jeu poétique, et non comme un processus de clarification de texte⁷⁶.

73 Lise Gauvin, « Autor in fabula : les contre-notes de Patrick Chamoiseau », in *Écrire pour qui ? L'Écrivain francophone et ses publics*, op. cit., p. 37-49, p. 38.

74 *Ibid.*, p. 38.

75 « Par contre, il dit aussi s'adresser en tout premier lieu, lorsqu'il écrit, au lecteur martiniquais », *Ibid.*

L'adverbe « désormais » révèle le changement de statut de l'écrivain qui, une fois parvenu à un certain stade de notoriété, peut créer sans avoir à supprimer l'« opacité » qui fait partie de sa création⁷⁷. En effet, l'usage de la note a peu à peu pris un autre tour dans l'écriture de Patrick Chamoiseau, jusqu'à *Biblique des derniers gestes* (2002), où elle s'émancipe tout à fait de sa dimension didactique et explicative. Elle devient partie intégrante de la diégèse. Alors que les notes de bas de page ont généralement pour fonction de clarifier le texte, d'apporter du crédit à ce qui est raconté et de renforcer la compréhension grâce à l'ajout d'un discours extradiégétique, elles deviennent chez Chamoiseau un nouveau lieu de création car leur usage initial est détourné. Lise Gauvin affirme que certaines notes du texte sont destinées au lecteur étranger, d'autres au lecteur antillais. L'ambiguïté née de la nécessité de s'adresser à deux publics différents, qui était à l'origine une contrainte pour l'auteur, est devenue une force de création poétique qui permet de contribuer à inventer de nouvelles modalités de création fictionnelle. Lise Gauvin dit ainsi à propos de *Biblique des derniers gestes*, paru dix ans après *Texaco* :

Destinées dans un premier temps à clarifier le sens de certains vocables ou à traduire certaines phrases, la note devient, avec *Biblique des derniers gestes*, une manière d'interroger les enjeux de la fiction et ses modalités. Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, ces notes – qu'on pourrait tout aussi bien désigner comme des contre-notes – disent que tout est vrai et faux à la fois dans l'ordre du récit⁷⁸.

Si le paratexte dans *Texaco* n'est pas encore aussi intégré à la diégèse que dans *Biblique des derniers gestes*, il est déjà possible d'y percevoir les différences avec des œuvres antérieures comme *Chronique des sept misères*. Dans *Texaco*, on trouve le paratexte sous deux formes principales : les notes de bas de page et les fragments d'écrits divers, provenant la plupart du temps de sources personnelles comme les cahiers de Marie-Sophie, les Notes de l'urbaniste ou les écrits de Ti-Cirique. Contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, ni les notes de bas de page ni les fragments de texte n'intègrent au roman des éléments qui lui sont totalement extérieurs, et qui seraient des bribes de « réel » projetés dans la fiction. Par ailleurs, lorsque la note de bas de page a une visée explicative, elle fait toujours entendre une voix subjective intradiégétique, et elle est donc à attribuer non pas à l'auteur ou à l'éditeur mais à des personnages de la fiction. Il en va ainsi de la note suivante, reflétant une réflexion de Marie-Sophie :

76 Patrick Chamoiseau, « Un rapport problématique », propos recueillis par Lise Gauvin in Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 45.

77 Ce terme, emprunté à Édouard Glissant, constitue chez Chamoiseau à la fois une stratégie et une éthique communicationnelles.

78 Lise Gauvin, « Autor in fabula : les contre-notes de Patrick Chamoiseau », chap. cit., p. 48.

Une ordonnance de De Gaulle avait enfin accordé le droit de vote aux femmes, et madame Éléonore Alcibiade avait mobilisé les Dames prévoyantes de Fort-de-France, pour amener leurs servantes aux urnes en ne se souciant pièce-pas de ce que nous allions y mettre. (*Tex*, p. 278)

L'emploi du pronom « nous » ainsi que l'expression créole « pièce-pas » indiquent que la note, bien que fabriquée par le narrateur/Marqueur de paroles, rend compte d'une réflexion de Marie-Sophie dont nous entendons la voix. Ici, les données historiques sont donc prises en charge par une voix fictive. Il en va de même pour des données culturelles par exemple. Un peu avant, on avait pu lire l'extrait d'un cahier de Marie-Sophie, qui faisait entendre la voix d'Esternome :

Dans l'En-ville Sophie-Marie, il y a les *Man* et il y a les *Madames*. C'est pas pareil. La *Man* te parle en créole. La *madame* te parle en français. La *Man* est gentille et connaît la survie. La *madame* est plus sévère et te parle de la Loi. La *Man* se souvient des mornes et des campagnes et des champs. La *madame* ne connaît que l'En-ville (ou fait semblant). Qu'est-ce que tu dis de ça ?...

Cahier n°9 de Marie-Sophie Laborieux. 1965. Bibliothèque Schoelcher. (*Tex*, p. 252)

On perçoit la dimension didactique du fragment, qui vise à rendre compte d'une réalité propre à une culture spécifique. Cependant, cet enseignement d'ordre lexical n'est pas amené de manière impartiale à la façon du dictionnaire, comme le montrent les nombreuses modalisations ainsi que les formules d'adresse. Ainsi, notes et fragments font partie d'un dispositif fictionnel qui permet de reconfigurer le rapport du texte et de la fiction au réel et au vrai. De ce fait, si l'on retrouve dans ce roman la trace d'un « montage » ou d'un « collage » de sources hétérogènes, celui-ci se distingue de ce que l'on voit dans les récits contemporains qui s'attachent à dire le réel en l'incorporant au texte par des documents non-fictifs⁷⁹. Il ne s'agit encore une fois dans notre cas que d'une élaboration fictive, permettant pourtant de donner des renseignements sur une culture, un lexique réels. De plus, en laissant apparaître les extraits des « cahiers », le Marqueur de paroles expose évidemment les sources de son travail, et laisse au lecteur le loisir de constater les décalages existants entre le récit qu'il fait et les mots propres de Marie-Sophie. Le paratexte pointe ainsi à la fois les étapes de l'élaboration de l'œuvre, et l'incomplétude de cette dernière. Ainsi, « la mise en évidence du fonctionnement du texte littéraire francophone » commence chez Chamoiseau par interroger les frontières entre les langues et finit par interroger les frontières entre vérité et fiction :

La polysémie indispensable à l'œuvre littéraire se trouve ainsi amplifiée par les avancées des romanciers qui, pour rendre compte de la complexité de leur situation entre les langues et les cultures, ont été forcés d'inventer de nouvelles modalités de fiction⁸⁰.

79 Comme nous l'avons signalé plus haut, le montage est souvent associé à des « écritures du réel » qui se détachent d'une pratique de la fiction. La pratique de Patrick Chamoiseau est d'autant plus singulière qu'elle utilise le montage *tout en le mettant à distance* par le biais de la fiction.

80 Lise Gauvin, « Conclusion », in *Écrire pour qui ?*, op. cit., p. 161.

Cette intrication étroite entre travail des langues et expérimentation de nouvelles modalités de la fiction nous semble absolument essentielle, aussi nous voudrions étendre le champ sur lequel s'exerce ce que Lise Gauvin appelle le « vertige de l'inachèvement » chez les écrivains francophones⁸¹. En effet, il apparaît clairement au terme de cette analyse que la mise en évidence d'un décalage entre lectorat antillais et non-antillais a mené Patrick Chamoiseau à retravailler des mécanismes propres à la mise en récit elle-même, et le lien que la fiction peut entretenir avec une certaine connaissance du monde. Aussi, le paratexte devient un lieu de création qui renouvelle le lien entre réel et fiction. La note à propos des « nègres affranchis » est à ce titre exemplaire :

Libres parce qu'ils avaient sauvé quelque bitation d'un incendie, sauvé de la noyade un enfant à peau blanche, détaché sans blessure un serpent de la jarretelle d'une vieille békée, parce qu'ils avaient lutté contre des attaques de nègres marrons, [...] donné du lait aux enfants de Grand-cases, mis au monde pour l'esclavage une longue théorie de marmaille, été plus méchants avec les nègres de terre que s'ils en avaient été propriétaires, [...]. D'autres tenaient cette liberté d'être nés de Libres, d'avoir épousé un Libre, ou d'être apparus au monde avec une peau de mulâtre si claire que cela précipitait en angoisse les békés qui les apercevaient en champs d'esclaves ou dans les cases à nègres. Il y avait mille sept cent cinquante douze treize manières, dont rêvaient tous les nègres en case. Les gouverneurs qui en voyaient les effets dans les rapports de police urbaine, cauchemardaient. (*Tex*, p. 79)

Physiquement, la note occupe plus d'un tiers de la page tant elle est longue. Le but d'une telle note n'est évidemment pas simplement de donner une définition de ce qu'était un « nègre affranchi » ; il s'agit bien plutôt non seulement d'entendre une voix créole parler de cette réalité, mais encore d'en parler à partir d'exemples plutôt qu'à partir d'une définition théorique. La note n'est ni efficace au point de vue didactique, ni objective ; elle ne sert pas à jeter un éclairage précis sur le texte mais plutôt à laisser entrevoir le « vertige » qui prend celui qui raconte lorsqu'il tente de donner à voir une réalité fidèle. L'accent est mis non sur la généralisation, mais sur l'exemple, ou plutôt les exemples dont l'on comprend bien, ne serait-ce qu'à la lecture du néologisme « mille sept cent cinquante douze treize manières », qu'ils sont innombrables et que la liste ne saurait être exhaustive. Ainsi, il apparaît que le paratexte est, dans *Texaco*, ce qui permet de proposer une approche singulière du réel et de la vérité. La démarche, initialement linguistique et rendue nécessaire par une situation culturelle particulière, nourrit en fait un renouvellement poétique qui s'inscrit pleinement dans les questionnements épistémologiques de la postmodernité. En ce sens, on

81 « En déployant les multiples sens possibles des mêmes mots, selon les répertoires utilisés, ou encore en insistant sur la nécessité d'avoir accès à plusieurs dictionnaires pour écrire/décrire son univers propre, le romancier dévoile le rapport particulier que l'écrivain francophone entretient avec les mots, contraint par sa situation à la croisée des langues à apprivoiser Babel. Ainsi communique-t-il au lecteur son propre vertige devant l'écriture conçue comme « procès vital, étranger à toute tentative d'identification réaliste, et par définition inachevé, [...] ». Et les auteurs de puiser dans les dictionnaires les signes de ce vertige et de cet inachèvement ». *Ibid.*, p. 160.

peut dire qu'au fil de son œuvre, l'usage du paratexte chez Chamoiseau est devenu le lieu d'un questionnement des « stratégies » appelées par la nécessité de légitimation et d'institutionnalisation, mais surtout que ce questionnement est devenu le point de départ de nouvelles modalités de connaissances romanesques, élaborées à partir de nouvelles expérimentations poétiques.

3.2. Polyphonie et décentrement

C'est par de tels procédés poétiques que la littérature, et surtout le roman, peut travailler à renouveler les pratiques de transmission du savoir par le récit, refusant de se conformer aux impératifs d'« efficacité » déplorés par Lyotard, ou de « simplification » décrits par Morin. Les procédés que nous venons d'analyser chez Patrick Chamoiseau participent à l'entretien d'une « opacité » volontaire, dont il nous faut à présent examiner les modalités d'existence. Élaboré principalement dans la pensée glissantienne⁸², le concept d'« opacité » devient chez Chamoiseau un positionnement épistémologique partant du principe qu'il est impossible, mais surtout indésirable, d'adopter une démarche de connaissance visant à *comprendre* l'autre, c'est-à-dire de « le réduire au modèle de [s]a propre transparence⁸³ ». Lorsque Patrick Chamoiseau emploie ce terme, il l'applique à l'œuvre littéraire elle-même :

Mon opacité confrontée à l'opacité de l'autre est une dynamique de la communication. Accepter l'autre signifie accepter ce qu'il y a d'irréductible en lui. L'accepter sans même se poser de questions⁸⁴.

L'opacité de l'œuvre est donc, peut-être paradoxalement, une dynamique communicationnelle entre le lecteur et l'auteur, ou plus, sûrement, entre le lecteur et le texte. Dans la conclusion de son travail sur les écritures francophones, Lise Gauvin remarque que, chez tous les auteurs qu'elle a étudiés :

[...] il s'agit de déjouer les habitudes de lecture, de déstabiliser ou de provoquer le lectorat tout en l'incluant dans l'élaboration de l'œuvre. Travail d'équilibriste que doit accomplir le romancier entre une *opacité consentie* et la *lisibilité indispensable à toute communication*. D'où peut-être l'humilité nécessaire du lecteur qui, d'emblée, sait qu'il ne pourra pas épuiser tous les sens d'un texte. La polysémie indispensable à l'œuvre littéraire se trouve ainsi amplifiée par les avancées des romanciers qui, pour rendre compte de la complexité de leur situation entre les langues et les cultures, ont été forcés d'inventer de nouvelles modalités de fiction⁸⁵.

82 Notamment dans *Introduction à une poétique du divers* : « C'est pourquoi je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de "comprendre" l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui », Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 71.

83 *Ibid.*

84 Patrick Chamoiseau « Un rapport problématique », in Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 45.

85 Lise Gauvin, *Écrire pour qui ?*, op. cit., p. 161. Je souligne.

Elle note donc la transformation des procédés de communication entre l'œuvre et le lecteur, la première devant équilibrer la balance entre « opacité consentie » et « lisibilité » pour pratiquer la polysémie indispensable à l'œuvre. Autrement dit, c'est justement l'impossibilité de la transparence qui permet de dire le monde dans sa « complexité », au sens d'Edgar Morin. Lise Gauvin observe que la situation culturelle des romanciers francophones est particulièrement propice au déploiement de tels renouvellements. Nous verrons dans la deuxième partie que, dans notre corpus américain, la présence de plusieurs langues et de plusieurs cultures au sein de l'œuvre littéraire est également un élément fondamental pour proposer des évolutions en termes épistémologiques. Ici, le terme d'« opacité » ne désigne plus seulement ce qu'il y a d'irréductible et d'insaisissable dans notre rapport à l'autre, mais également ce qu'il y a d'irréductible et d'insaisissable dans notre rapport au texte littéraire, et plus particulièrement au récit. Il se trouve que si le concept d'« opacité » prend naissance dans le contexte antillais, il souligne de manière singulière un phénomène que l'on retrouve en-dehors de l'espace culturel caribéen⁸⁶. Sans oublier son origine, nous déplaçons un peu la définition de ce terme selon le processus amorcé par Lise Gauvin⁸⁷ de façon à ne pas le restreindre à une approche de l'autre, mais à l'ouvrir à une approche du texte littéraire, et de la connaissance en général. Autrement dit, nous nous intéressons à la manière dont certains romans s'écrivent de façon à remettre en perspective certains processus d'apprentissage mis en avant dans la tradition romanesque occidentale, au profit d'une poétique polyphonique « opaque », qui œuvre à la décentralisation des procédés épistémologiques dans la postmodernité.

3.2.1. American Politics

On retrouve cela dans le roman de Pynchon qui met en scène les doutes incessants de Mason et Dixon. Il y a dans toute l'œuvre de Pynchon une interrogation lancinante : que peut-on vraiment savoir du réel ? Comment être certains que nous ne sommes pas les jouets d'une entité supérieure maléfique qui en sait plus que nous, et qui nous manipule à sa guise ? L'écriture de la paranoïa chez Pynchon a donné lieu à de nombreux travaux⁸⁸, qui montrent à quel point cette préoccupation, qui tourne à l'obsession chez beaucoup de ses personnages, est constitutive de la poétique de l'auteur.

86 D'ailleurs, Glissant prenait appui sur les réalités antillaises mais ne restreignait jamais ses analyses à l'archipel.

87 *Ibid.*

88 Frank Palmeri, par exemple, analyse la paranoïa dans la littérature postmoderne et prend notamment pour exemple l'œuvre de Pynchon. « Ainsi, le postmodernisme englobe un ensemble de préoccupations et d'opérations formelles, dont un recours fréquent à l'ironie, à la satire et au pastiche, un intérêt pour la superposition d'interprétations historiques et une forte composante paranoïaque [...] », Franck Palmeri, « Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics », in *PostModern Culture* [en ligne], disponible sur <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.901/12.1palmeri.txt>, dernière consultation le 24 août 2023.

Elle n'est pas l'objet principal de *Mason&Dixon*, contrairement à des romans comme *Vente à la criée du lot 49* ou *V*. Cependant, elle reste dans cette œuvre un outil épistémologique, qui permet de remettre en perspective des discours normatifs établis par un Occident colonisateur. En particulier, elle fait porter le soupçon sur les buts potentiellement cachés derrière la nécessité de tracer la Ligne qui occupe la place centrale du roman. Et, dans cette optique, elle conduit les personnages à porter un regard soupçonneux sur ce qui, dans le passage suivant, est appelé « *American politics* ».

"We are Fools," proposes Dixon one night. The wing has shifted at about sundown to the SSE, heightening even minor stresses among the Company. "We shouldn't be runnin' this Line...?"

Mason regards his Cup of Claret. "Bit late for that, isn't it?"

"Why aye. I'll carry it through, Friend, fear not. But something invisible's going on, tha must feel it, smell it...?"

Mason shrugs. "American Politics."

"Just so. We're being us'd again. It doesn't alarm thee...?"

[...]

"If it were all true, – ev'ry unkind suspicion, ev'ry phantastickal rendering, – would we, knowing all, nonetheless go on? Do what's clearly our Duty?" (M&D, p. 478)

« Nous sommes des Écervelés », avance Dixon, un soir. Vers le coucher du Soleil, le vent a tourné au S.S.-E, accentuant jusqu'aux inquiétudes mineures de la Compagnie.

« Nous ne devrions pas être en train de tracer cette Ligne... ? »

Mason contemple son gobelet de vin rouge.

« C'est un peu tard pour le déplorer, n'est-ce pas ?

- Que oui. J'irai jusqu'au bout, ami, ne craignez rien. Mais il rôde une chose invisible, vous la percevez sans doute, vous la sentez... ? »

Mason hausse les épaules.

« La Politique Américaine. »

- Exactement. On se sert de nous, une fois encore. Cela ne vous inquiète pas... ?

[...]

« Si tout cela était vrai – chaque soupçon désobligeant, toutes nos interprétations phantastiques – sachant tout cela, poursuivrions-nous malgré tout ? Accomplirions-nous ce qui, de toute évidence, est notre Devoir ? (*m&d*, p. 587)

Il faut savoir que ces « interprétations phantastiques » sont très élaborées dans l'esprit des deux arpenteurs, comme le montre la discussion qui suit où Mason imagine que Maskelyne est un espion français à la solde des Jésuites, tandis que Dixon penche plutôt pour un complot dont les ficelles seraient tirées par la Compagnie des Indes Orientales. Il est intéressant de voir comment le traitement de ce moment historique donne lieu non pas à des éclaircissements dans le roman, mais au développement d'une polyphonie qui, en mettant à distance les ordres donnés aux arpenteurs, contribue à jeter le doute sur les motivations réelles de l'entreprise. L'adjectif de nationalité dans l'expression « *American Politics* » a une portée particulièrement significative, dans la mesure où elle s'oppose dans le roman à des visions, apparemment marginales dans l'histoire, qui apparaissent

comme des pôles de contestation d'une pensée occidentale. Au projet entrepris – ourdi ? – par la couronne, s'opposent en effet l'analyse du Cap^t Zhang, maître du *feng shui*, qui développe une pensée que l'on pourrait qualifier d'écologique si elle n'eût été totalement mystique, ainsi que celle des populations autochtones, qui prend en compte des enjeux à la fois géopolitiques, écologiques et mystiques. Même dans ce roman qui n'appartient pas au champ des littératures postcoloniales, donc, apparaît la nécessité de remettre les discours européens en perspective. La naissance d'une politique spécifiquement américaine est donc associée à un agencement obscur de complots potentiels et de buts cachés.

3.2.2. Contre le roman de formation

À l'occasion d'un colloque organisé sur l'œuvre en septembre 2020, Carline Encarnación a proposé d'analyser la manière dont les cadres interprétatifs européens étaient invalidés par des cadres relevant de la culture populaire afro-américaine dans *Le Chant de Salomon*. Elle montre comment « les contes européens du roman fonctionnent comme des faux-semblants, des modèles trompeurs, car ils sont dépourvus de signification communautaire⁸⁹ », et cite Toni Morrison :

J'essaie de rester en dehors de la mythologie occidentale. Quand j'utilise la mythologie dans mon texte, habituellement c'est pour montrer que quelque chose a mal tourné, plutôt que bien. J'ai tendance à tout puiser dans les sources africaines ou afro-américaines⁹⁰.

Ainsi, si les références à la culture Occidentale (« *Western Culture* ») sont nombreuses dans l'œuvre de Toni Morrison, les intentions de l'autrice sont claires et ne nous laissent pas penser que les effets d'intertextualité fonctionnent comme on s'y attendrait. Nous étudierons plus en profondeur les ré-sémantisations intertextuelles et symboliques dans le chapitre 8 ; nous nous intéresserons donc ici simplement à la manière dont *Le Chant de Salomon* remet en question une certaine idée de l'apprentissage du fonctionnement du monde. Pour observer cela, il faut relever les références biaisées qui sont faites au *Bildungsroman*. Ce sous-genre romanesque de référence, de tradition européenne, a en effet pour sujet l'apprentissage de la vie en société. À l'instar de Pip dans *Great Expectations* de Dickens, le protagoniste du *Bildungsroman* accumule un certain nombre d'expériences, heureuses et malheureuses, et en tire des enseignements qui lui permettent d'élaborer des réflexions de plus en plus complexes afin d'agir au mieux dans la société qui est la sienne. Un

89 Carline Encarnación, « An Ode to African American Folklore: Tales, Voices and their Variations in Toni Morrison's *Song of Solomon* », in Monica Michelin et Claudine Raynaud (dir.), *Toni Morrison's Song of Solomon: Two Generations Later*, actes de colloque [en ligne], Université Paul-Valéry Montpellier 3, 24 et 25 septembre 2020, disponible sur <https://www.univ-montp3.fr/fr/node/173345>, dernière consultation le 4 septembre 2023.

90 Toni Morrison, in Carolyn C. Denard, *Toni Morrison: Conversations*, Jackson, Presses universitaires du Mississippi, 2008, p. 113.

tel scénario accompagne évidemment la pensée positiviste qui prévalait à l'époque où le roman de formation a pris son essor. Il n'est donc pas étonnant que ce modèle soit mis à mal dans une littérature qui prend ses distances à la fois avec le méta-récit du progrès et avec un système de représentation présenté comme « occidental » par Toni Morrison. Une description superficielle de la diégèse du *Chant de Salomon* pourrait pourtant être la suivante : le roman relate la vie d'un homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort, son désir d'émancipation vis-à-vis de sa famille et de son statut originel ainsi que les différentes étapes qui l'amènent à prendre conscience de ce qui doit compter réellement pour lui. La quête qu'il mène dans la deuxième partie du livre est une quête initiatrice, au cours de laquelle différentes étapes charnières l'amènent à donner un réel sens à son existence et à trouver la liberté.

Cependant, un tel résumé manquerait les enjeux véritables du roman. Tout d'abord parce que, comme nous le verrons et contrairement au *Bildungsroman*, la dimension polyphonique du roman a pour effet de mettre ponctuellement en avant des personnages apparemment secondaires, dont la parole détruit le point de vue du protagoniste et du même coup la vision que le lecteur a de lui. D'autre part, parce que la quête de liberté du protagoniste n'est pas du tout célébrée par la narration comme on aurait pu s'y attendre. L'émancipation, traditionnellement obtenue par une série d'expériences amenant le protagoniste du *Bildungsroman* à acquérir une certaine connaissance de la marche du monde, devient très problématique dans *Le Chant de Salomon* non seulement parce que le texte en souligne la dimension naïve et égoïste – comme cela peut également l'être dans le *Bildungsroman* par ailleurs –, mais parce qu'elle s'efface au profit d'autres modèles dans le roman. Au début, Milkman est présenté comme un personnage plutôt égoïste, dépourvu d'empathie à tous les niveaux. Sur le plan familial, il méprise les siens et surtout sa mère et ses sœurs – cela seulement parce qu'il ne les craint pas, alors qu'il a peur de son père. Ainsi lorsqu'il s'attelle à la tâche de leur trouver des cadeaux de Noël, c'est avec une mauvaise volonté plus qu'évidente :

Once again he did his Christmas shopping in a Rexall drugstore. It was late, the day before Christmas Eve, and he hadn't had the spirit or energy or presence of mind to do it earlier or thoughtfully. [...] The gifts Milkman had to buy were few and easily chosen in a drugstore. Cologne and dusting powder for Magdalene called Lena ; a compact for Corinthians ; a five-pound box of chocolates for his mother. And some shaving equipment for his father. In fifteen minutes he was done. (SOS, p. 90-91)

Pour Noël, il fit de nouveau ses courses dans un grand magasin Rexall. Il était tard, c'était la veille de Noël, et il n'avait pas eu l'envie, l'énergie ou la présence d'esprit de les faire plus tôt et de façon réfléchie. [...] Laitier n'avait pas grand-chose à acheter et il trouva facilement. De l'eau de Cologne et du talc pour Magdalene qu'on appelait Lena ; un poudrier pour Corinthiens ; une boîte de chocolats de deux kilos cinq pour sa mère. Et de quoi se raser pour son père. Il en eut pour un quart d'heure. (cs, p. 132-133)

Les courses de Noël sont faites à la hâte, sans volonté de faire plaisir aux membres de sa famille. La formule « *had to buy* » souligne le fait qu'il s'agit là d'un devoir, dont Milkman s'acquitte de mauvaise grâce. Il va au plus vite : « *in fifteen minutes he was done* ». En-dehors du plan familial, il reste aveugle aux difficultés rencontrées par la communauté afro-américaine de sa ville, même si son meilleur ami Guitar fait partie de ceux qui souffrent particulièrement des inégalités sociales. Citoyen noir le plus riche de la ville, Macon père est le propriétaire intransigeant des appartements du quartier pauvre – et noir – et Milkman est destiné à lui succéder. Il refuse de se poser la moindre question sur les injustices dues au racisme dans sa société, selon sa volonté hédoniste d'être « partout où il y a une fête⁹¹ » (*cs*, p. 155), et de fuir les situations problématiques. Cependant, Milkman évolue à mesure que la quête qu'il poursuit l'amène à découvrir un certain nombre de choses sur son passé, et à la fin du roman non seulement il change d'attitude par rapport à sa famille mais en plus il « donne » sa vie à son ami dans un geste qui se présente comme sacrificiel. Cette scène se situe à la toute fin du roman :

Milkman stopped waving and narrowed his eyes. He could just make out Guitar's head and shoulders in the dark. "You want my life?" Milkman was not shouting now. "You need it? Here". Without wiping away the tears, taking a deep breath, or even bending his knees—he leaped." (*SOS*, p. 337)

Laitier cessa de faire des gestes et plissa les yeux. Dans l'obscurité, il ne distinguait que la tête et les épaules de Guitare. « Tu veux ma vie ? » Laitier ne hurlait plus. « Tu en as besoin ? La voici. » Sans essuyer ses larmes, ni reprendre son souffle, ni même plier les genoux – il sauta. (*cs*, p. 473)

Cette scène, surtout du fait des paroles prononcées par Milkman (« *You need it? Here* ») fait du suicide du protagoniste un don pour son meilleur ami. Pourtant, ce sacrifice précisément est biaisé. Pilate ne vient-elle pas, dans son dernier souffle, alors qu'elle meurt d'avoir pris une balle qui visait Milkman, de demander à ce dernier de prendre soin de Rebah pour elle⁹² ? Milkman fait le choix d'ignorer cette demande en sautant. Mais c'est surtout la nature du sacrifice de Milkman qui pose problème, et qui prouve qu'il a interprété ses découvertes selon un prisme égocentré au lieu d'entendre des interprétations plus nuancées. Ainsi, contrairement à ce que le roman pouvait laisser penser, le lecteur fait le constat que la progression diégétique du personnage ne lui aura pas nécessairement permis d'évoluer humainement. En réalité, la compréhension partielle que Milkman a de la Chanson de Salomon, dénote en fait un positionnement éthique qui, s'il n'est pas entièrement dévalorisé, est au moins mis en question par le roman. La chanson se situe au centre d'une polyphonie interprétative, qui traduit deux positionnement éthiques distincts. En associant cette polyphonie au dysfonctionnement du *Bildungsroman* et à la remise en question du point de

91 « *wherever the party is* » (*SOS*, p. 106).

92 « *She sigh. 'Watch Rebah for me'* » (*SOS*, p. 336).

vue du protagoniste, Toni Morrison rend en fait visible la partialité, la faillibilité et le caractère éthiquement contestable des valeurs *a priori* mises en avant dans l'épistémologie du roman de formation.

Lorsque, au terme de sa quête, Milkman parvient enfin à déchiffrer les mots et le sens de cette comptine, il est empli de joie et de fierté : son ancêtre Solomon a eu le courage et la force de s'affranchir de sa condition d'esclave en « s'envolant » pour retourner en Afrique. Pourtant, les paroles ne sont en aucun cas une célébration univoque de cet acte d'émancipation, bien au contraire. Si la première strophe semble faire de lui un héros :

*Jake the only son of Solomon
Come booba yalle, come booba tambee
Whirled about and touched the sun
Come konka yalle, come konka tambee*

*Jake le fils unique de Salomon
Viens bouba yalle, viens bouba tambie
Tourne et touche le soleil
Viens konka yalle, viens konka tambie*

La suite s'attarde sur la manière dont il a abandonné les siens :

*Left that baby in a white man's house
[...]
Black lady fell down on the ground
[...]
Threw her body all around*

*Laissa le bébé dans la maison d'un homme blanc
[...]
La dame noire tomba par terre
[...]
Jeta son corps dans tous les sens*

Pour finalement se transformer en une supplication désespérée, celle de la femme de Solomon restée seule avec tous ses enfants, à la merci de son maître esclavagiste dans les champs de coton :

*O Solomon don't leave me here
Cotton balls to choke me
O Solomon don't leave me here
Buckra's arms to yoke me (SOS, p. 303)*

*Oh Salomon, me laisse pas ici
Des balles de coton pour m'étouffer
Oh Salomon, me laisse pas ici
Le bras du maître vont me mettre le joug (cs, p. 428)*

Or, cette partie de la chanson prend une grande importance dans le roman. D'abord, c'est elle que l'on entend – quelque peu modifiée – au chapitre 2 lorsque Pilate, Reba et Hagar chantent devant le jeune Milkman la strophe citée précédemment. Ainsi, les trois voix féminines transmettent ici non la gloire de l'homme émancipé mais la douleur de la femme victime d'une double peine d'abandon et d'esclavage. Bien plus tard dans le roman, d'autres voix – toujours féminines – feront entendre cette vision de l'histoire. C'est par exemple le cas de Susan Byrd, qui répond dans la citation suivante à l'interrogation de Milkman :

“Why did you call Solomon a flying African?”

“Oh, that's just some of old folks' lie they tell around here. Some of those African they brought over here as slaves could fly. A lot of them flew back to Africa. The one around here who did this was that Solomon [...]. He had a slew of children, all over the place. [...] he disappeared and left everybody. Wife, everybody, including his twenty-one children. And they say they all saw him go. [...] It like to killed the woman, the wife. [...] she's supposed to have screamed out loud for days. And there's a ravine near hear they call Ryna's Gulch, and sometimes you can hear this funny sound by it that the wind makes. People say it's the wife, Solomon's wife, crying. Her name was Ryna. They say she screamed and screamed, lost her mind completely. (SOS, p. 322-323)

« Pourquoi dites-vous que Salomon était un Africain volant ?

– Oh, ce ne sont que quelques mensonges que les vieux racontaient par ici. Certains de ces Africains qu'on avait amenés ici comme esclaves savaient voler. Beaucoup sont rentrés en Afrique en volant. Ici, celui qui l'a fait, c'était ce [...] Salomon [...]. Il avait une flopée d'enfants. Dans tous les coins. [...] il a disparu en abandonnant tout le monde, y compris ses vingt-et-un enfants. Et on dit qu'ils l'ont tous vu partir. [...] Cela a failli tuer sa femme [...] il paraît qu'elle a hurlé pendant des jours. Il y a un ravin tout près d'ici qu'on appelle ravin de Ryna, et parfois quand on est à côté on entend le bruit étrange qu'y fait le vent. Les gens disent que c'est la femme, la femme de Salomon, elle pleure. Elle s'appelait Ryna. On dit qu'elle criait, criait, qu'elle a complètement perdu l'esprit. (cs, p. 453-455)

C'est aussi le cas de Sweet, avec qui Milkman entretient une liaison amoureuse éphémère. Dans la citation suivante, les premiers mots sont de Milkman et les suivants de Sweet :

“He didn't need to airplane. He just took off; got fed up. [...] Lifted his beautiful black ass up in the sky and flew on home. Can you dig it? Jesus God, that must have been something to see. And you know what else? He tried to take his baby boy with him. My grandfather. Wow! Woooee! [...] my great-granddaddy could flyyyyyy and the whole damn town is named after him. [...]

“Who'd he leave behind?”

“Everybody! He left everybody down on the ground and sailed on off like a black eagle. (SOS, p. 328)

Il a pas eu besoin d'avion. Il s'est simplement envolé ; il en avait marre. [...] Il a soulevé son beau cul noir dans le ciel et il est rentré chez lui. T'arrives à piger ça ? Nom de Dieu, ça devait être quelque chose. Et tu sais quoi ? Il a essayé d'emmener son bébé avec lui. Mon grand-père. Ouah ! Ouaaah ! [...] Mon arrière grand-père savait voler, et cette foutue ville porte son nom. [...]

- Qui est-ce qu'il a abandonné ?

- Tout le monde ! Il a laissé tout le monde sur le sol et il s'est envolé comme un grand aigle noir. (cs, p. 461)

Dans ces dialogues, Milkman, Sweet et Susan se font les représentants des deux positions principalement tenues face à la légende de Solomon. Milkman ressent de l'admiration et de la fierté pour ce qu'il considère comme un exploit, là où les deux femmes relèvent le geste d'abandon que cet acte recouvre. Les figures d'exagération insistent sur le nombre d'enfants et le désespoir de Ryna (« *He had a slew of children, all over the place. [...] he disappeared and left everybody* » ; « *It like to killed the woman, the wife. [...] she's supposed to have screamed out loud for days* », je souligne), tandis que la seule réaction de Sweet est de s'enquérir de ceux que Solomon a « laissés derrière lui ». Il n'est pas question de dire que le roman condamne l'acte de Solomon, qui a choisi de fuir l'esclavage. Mais il est intéressant de voir que des deux visions possibles, une seule est vraiment considérée par Milkman. Le personnage ne s'intéresse pas à la désolation des personnes délaissées représentées dans la légende, mettant seulement en valeur le geste d'émancipation radicale de Solomon, en l'associant à un majestueux aigle noir.

Le lecteur perçoit alors que le personnage reste aveugle à la souffrance que son désir d'émancipation implique. Cette dissonance amène avec subtilité le lecteur à avoir des sentiments contrastés vis-à-vis du protagoniste, qu'il ne peut condamner totalement mais auquel il ne peut s'identifier sans ambiguïté. L'apparent roman d'initiation ne provoque pas les mêmes effets que le genre classique auquel il fait référence ici ; tout se passe comme si le texte présentait la « face cachée » du roman de formation classique, celle qui révèle que l'apprentissage du monde passe dans le *Bildungsroman* par un individualisme qui nécessite de rester sourd aux apprentissages qui ne mèneraient pas vers une célébration univoque de l'émancipation individuelle.

Cela est renforcé par le fait que la trajectoire de Milkman en tant que personnage de *Bildungsroman* est mise en concurrence avec celle de Pilate, personnage *a priori* secondaire dont le destin est valorisé avec beaucoup moins d'ambiguïté. Contrairement à Milkman, la vie de Pilate est guidée par l'amour et l'empathie. Elle est caractérisée par des traits symboliques comme sa profession de sage-femme, son statut de guide auprès de Milkman notamment, et par ailleurs ses derniers mots sont des mots d'amour envers l'humanité⁹³. Personnage très positif dans le roman malgré le jugement négatif que son frère – et la plupart du temps aussi son neveu – porte sur elle, elle fait l'objet d'une sorte de *Bildungsroman* miniature à l'intérieur de l'histoire. En effet, le chapitre cinq décrit sa trajectoire depuis sa naissance, en s'appuyant sur un schéma qui s'apparente

93 Alors qu'elle est en train de mourir, Pilate dit à Milkman : « *I wish I'd a knowed more people. I would of loved 'em all. If I'd knowed more, I would a loved more* ». (SOS, p. 335). « J'aurais aimé connaître plus de gens. Je les aurais tous aimés. Si j'en avais plus connu, j'en aurais plus aimé. » (cs, p. 471).

encore à un roman d'initiation, sans les obstacles que nous avons relevés dans celui de Milkman. Elle est aussi celle qui, si Milkman l'avait écoutée, l'aurait mis sur la bonne voie. Comme le relève Trudier Harris⁹⁴, elle lui répète plusieurs fois : « *You just can't fly on off and leave a body*⁹⁵ ». Trudier Harris s'intéresse plus spécifiquement à l'imaginaire de l'« africain volant » s'opposant à celui du « *grounded african* » – l'africain qui reste à terre, qui est immobilisé – et affirme que le fait que Milkman célèbre Solomon et ne se soucie pas un instant de ceux qui sont laissés derrière montre le jugement que Milkman porte sur les « *grounded Africans* » que représentent notamment les membres de sa famille :

En choisissant Salomon plutôt que sa femme et ses vingt-et-un enfants, Milkman les dévalorise et les rejette implicitement, tout comme il dévalorise et rejette sa mère, son père, et ses sœurs⁹⁶.

L'attitude de Milkman est en fait une réplique de celle de Solomon, puisqu'elle aboutit à une émancipation qui ne prend pas en compte – et même, méprise – ceux qui sont laissés derrière. La comparaison avec Solomon est accentuée par la relation amoureuse ayant eu cours entre Milkman et Hagar, cette dernière finissant par mourir de chagrin après que Milkman l'a quittée. Ainsi Toni Morrison utilise le cadre générique du roman de formation pour mieux questionner la manière dont il met en scène un certain apprentissage du monde. Le lecteur ne peut suivre confortablement l'intuition qui consiste à considérer Milkman comme un héros positif, se transformant peu à peu en homme de bien et renouant avec les autres au fil d'une trajectoire initiatrice vertueuse. Le récit classique de l'émancipation du jeune homme est en réalité désacralisé parce que sont prises en compte les conséquences qu'il peut avoir sur la vie de celles et ceux qui l'entourent. Pour autant, le désir d'émancipation individuel, qui prend ses racines dans l'auto-libération d'un esclave, n'est pas condamné moralement par le roman. Autrement dit, l'apprentissage que font le protagoniste et le lecteur doivent différer. À l'apprentissage univoque, partiel et égocentré de Milkman, s'oppose non pas une autre vérité mais au autre type d'apprentissage, forgé dans la complexité et la polyphonie. L'enseignement du roman reste « opaque », dans la mesure où il délivre moins une interprétation qu'il ne complexifie celle que le lecteur était initialement tenté de suivre.

94 Trudier Harris, « Grounded Africans: Triumphs of flight and failures of imagination in Toni Morrison's *Song of Solomon* », in Monica Michelin et Claudine Raynaud (dir.), *Toni Morrison's Song of Solomon: Two Generations Later*, colloque cité.

95 On retrouve cette phrase aux pages 147, 208 et 332 dans la version originale et aux pages 212, 295 et 467 dans la version française. L'expression est traduite deux fois par « Tu ne peux pas t'envoler en abandonnant ton corps. », et la troisième de manière beaucoup plus explicite : « Tu ne peux t'enfuir en t'envolant et abandonner quelqu'un ».

96 Trudier Harris, « Grounded Africans: Triumphs of flight and failures of imagination in Toni Morrison's *Song of Solomon* » *op. cit.*, p. 6.

On constate donc que ces poétiques qui négocient sans cesse avec une polyphonie et une certaine « opacité », amènent en fait les œuvres à mettre en lumière des liens – jusque-là occultés parce que normalisés – entre processus interprétatifs et système idéologique. Ici donc, certains traits poétiques spécifiques, indissociables de la critique d'une épistémologie perçue comme occidentale, ont pour effet de dé-naturaliser certains mécanismes et ainsi de les dé-centraliser. Il s'agit de mettre en valeur les points de vue marginalisés au détriment du point de vue central. Le roman propose là une redistribution, qui fait un écho intradiégétique aux critiques des procédés de canonisation vus dans le chapitre précédent.

3.2.3. *Plaisanterie et opacité dans Les Détectives sauvages*

Il nous faut, pour terminer ce chapitre, nous intéresser à la manière dont l'écriture de Bolaño traite des questions de jugement et d'interprétation. Nous voudrions relever ici le positionnement éthique qui nous semble être à l'œuvre dans une écriture qui ne refuse pas définitivement de donner du sens au réel, mais cultive l'ambiguïté et la cohabitation de différentes possibilités interprétatives à travers l'humour. Il y a en effet dans cette œuvre une célébration du second degré qui ne cesse d'interroger nos processus d'interprétation. Les termes de « *burla* » (« moquerie ») ou « *broma* » (« blague », « plaisanterie »), sont omniprésents, dans *Les Détectives sauvages* en particulier. Si cela traduit souvent une vision du monde et une certaine attitude par rapport à l'existence – par exemple, Belano rit souvent dans des situations plutôt désastreuses –, l'œuvre transmet aussi une vision spécifique de la connaissance et de l'interprétation. En effet, le rire est bien souvent dans *Les Détectives sauvages* ce qui empêche parfois d'interpréter de manière nette et définitive, mais aussi ce qui permet de prendre de la distance et de dévoiler certains aspects du réel comme l'illustre ce passage de l'énoncé d'Amadeo Salvatierra, que nous interprétons de manière métaphorique :

[...] y me volví a reír y el polvo de los libros salió despedido con la fuerza de mi risa, y entonces ya pude ver mejor los títulos, los autores, los legajos en donde guardaba los materiales inéditos de mi época. (LDS, p. 256)

Et j'ai ri de nouveau et la poussière des livres s'est envolée sous la vigueur de mon rire alors j'ai pu mieux voir les titres, les auteurs, les dossiers où je conservais les documents inédits de mon temps. (lds, p. 301)

C'est justement grâce au souffle émis par son rire que le locuteur dit tomber sur le classeur qu'il cherchait, contenant les dernières traces de la poésie de Cesárea Tinajero. Une lecture métaphorique de l'extrait semble s'imposer, soulignant la relation entre le rire du locuteur et sa capacité à discerner avec plus de clairvoyance « *los títulos, los autores, los legajos* ». L'humour semble permettre d'accéder à une certaine lucidité, qui n'est pas une élucidation. Il y a en effet chez

beaucoup de personnages et notamment chez les poètes protagonistes un certain refus du sérieux, ou plus exactement une sorte de mise en valeur du dérisoire et du comique. Ce travail de mise à distance dessine un certain type de rapport à la connaissance, qui reste encore une fois relativement opaque. Et ce, d'autant plus si l'on analyse la manière dont les poètes protagonistes se rapportent à la poétesse qu'ils admirent, et à son travail. Lors de leur rencontre avec Amadeo Salvatierra, ils tombent sur le poème-dessin de Cesárea, seule œuvre publiée de la poétesse. La lecture qu'ils en font est tout à fait éloquente :

Y le pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. [...] Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio. [...] Déjanos reflexionar un poco y a ver si te alivianamos la incógnita [...] y yo los dejé hacer y me puse a dormirar, porque ya era muy tarde y mucho lo que habíamos bebido, [...] y de vez en cuando los oía hablar, se preguntaban y se respondían no sé qué cosas, algunas muy serias, supongo, pues entre pregunta y respuesta mediaban unos silencios grandes, otras no tan serias pues se reían [...]. (DS, p. 485-486)

J'ai demandé aux gars, je leur ai dit, les gars, qu'est-ce que vous avez tiré au clair de ce poème ? Je leur ai dit, les gars, moi ça fait plus de quarante ans que je le regarde et je n'y ai jamais compris peu de balle. [...] Et ils ont répondu : c'est une plaisanterie, Amadeo, le poème est une plaisanterie qui recouvre quelque chose de très sérieux. [...] Laisse-nous réfléchir un peu et voyons si on peut t'éclairer sur le mystère [...] et je les ai laissés faire et je me suis mis à somnoler, parce qu'il était déjà très tard et que nous avions beaucoup bu, [...] et de temps en temps quand je les entendais parler, ils se posaient je ne sais quelles questions et se répondaient je ne sais quoi, certaines questions très sérieuses, je suppose, car entre la question et la réponse prenaient place de grands silences, et d'autres qui ne l'étaient pas autant car ils riaient [...]. (DS, p. 575-576.)

Comme d'habitude, le locuteur n'entend pas les réflexions des poètes et c'est sur des suppositions qu'il affirme que leur discussion mêle les registres sérieux et comique. Le second prend toute la place lorsque plus tard ils confirment :

El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así [...] ¿Qué tenemos ahora ? ¿Un barco ?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles, o que Sión podía esconder Simón, una afirmación en caló lanzada desde el pasado, pero lo único que hice fue decir ah, caray, y buscar la botella de tequila y servirme una copa, otra más. (LDS, p. 515-516)

Le poème est une plaisanterie, ils ont dit, il est très facile à comprendre, Amadeo, regarde : ajoute une voile à chaque rectangle de chaque partie du poème, comme ça [...] Qu'est-ce que nous avons, maintenant ? Un bateau ? J'ai dit. Exact, Amadeo, un bateau. Et le titre, *Sión*, en réalité cache le mot *Navegación*. Et voilà tout, Amadeo, c'est très simple, il n'y a plus de mystère, ont dit les jeunes gens, et moi j'aurais voulu leur dire qu'ils m'ôtaient un poids de la poitrine, c'est ce que j'aurais aimé leur dire, ou que *Sión* pouvait cacher *Simón*, une affirmation en argot lancée depuis le passé, mais la

seule chose que j'ai faite ça été de dire ah *caray*, et chercher la bouteille de tequila et me servir un verre, un autre. (*lds*, p. 612)

On ne sait pas réellement si cette interprétation convainc tout à fait Amadeo, puisqu'il laisse entendre qu'elle pourrait se développer autrement (« *Sión podía esconder Simón* »). Pour autant il semble l'adopter, ou du moins l'accepter. Le lecteur est laissé libre de se faire sa propre idée, et la possibilité d'une interprétation au second degré permet ici d'envisager plusieurs possibilités à la fois. C'est souvent le rôle que joue le rire dans l'œuvre, notamment dès qu'il est question de Cesárea. La poétesse rit alors que l'on attend d'elle les réponses les plus sérieuses. Les explications rationnelles et satisfaisantes attendues laissent la place à des réactions qui souvent troublent les destinataires. Lorsqu'Amadeo apprend de Cesárea qu'elle est sur le point de quitter Mexico pour partir seule dans le désert du Sonora, il lui fait part de son inquiétude :

¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rio cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir. (DS, p. 592)

Que va devenir ta revue ? Je lui ai dit. Que va devenir le réalisme viscéral ? Elle a ri quand je lui ai posé ces questions. Je me souviens de son rire, les gars, la nuit tombait sur le D.F. et Cesárea riait comme un fantôme, comme la femme invisible qu'elle était sur le point de devenir, un rire qui m'a étreint l'âme, un rire qui me poussait à fuir de son côté et qui en même temps me donnait la certitude qu'il n'existait aucun lieu où je pourrais fuir. (*DS*, p. 704)

Le souvenir du rire de Cesárea est encore vif dans l'esprit d'Amadeo, qui a visiblement été très troublé par la scène comme le suggère la comparaison inattendue « rire comme un fantôme ». Le rire de la poétesse semble signifier quelque chose que le destinataire lui-même ne parvient pas à saisir. En tout cas, il suggère des émotions contradictoires car il semble véhiculer ici plus de peur – et peut-être de compassion (« *me achicó el alma* ») – que de joie. Amadeo n'est pas le seul à être déstabilisé par ce rire inattendu, envahissant et souvent terrifiant. Lorsque, dans la troisième partie du roman, les poètes à la recherche de Cesárea Tinajero discutent avec une institutrice qui l'a connue, Juan García Madero rapporte dans son journal :

Y cuando le preguntó a Cesárea para qué necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte y luego se rio, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar ala calle, en donde murió. (LDS, p. 767)

Et quand elle avait demandé à Cesárea à quoi lui servait le couteau, cette dernière lui avait répondu qu'elle était menacée de mort et ensuite elle avait éclaté de rire, un rire, se souvient l'institutrice, qui avait dépassé les murs de la pièce et les escaliers de la maison jusqu'à atteindre la rue, où il était mort. (*lds*, p. 910)

La menace semble toujours poindre derrière le rire de la poétesse, tandis que l'humour se glisse derrière ses poèmes. Le personnage de Cesárea est ainsi particulièrement représentatif de l'ambiguïté associée au rire dans *Les Détectives sauvages*, puisqu'il permet de ne pas conclure, de ne pas donner de réponse ni d'explication. Comme on l'a vu avec le poème *Sión* et le dialogue entre Arturo, Ulises et Amadeo, il ne s'agit pas de dire qu'aucune explication n'est possible, mais bien plutôt de ne pas exclure plusieurs possibilités lorsque l'on opte pour l'une d'entre elles. En fait, qu'il soit réellement comique ou effrayant, le rire semble constituer une ouverture sur la complexité du sens, et une assurance que la polyphonie esquissée restera irréductible.

Conclusion

Qu'il soit historique ou littéraire, c'est le récit qui est soupçonné de ne pas être en mesure de transmettre une connaissance du monde dans la postmodernité. Celui-ci en effet est montré comme trompeur, à plusieurs titres ; toujours influencé par un contexte, ainsi que par son ou ses narrateur(s) singulier(s), il ne peut transmettre que partiellement le réel soit parce qu'il peine lui-même à le connaître, soit parce qu'il échoue à le représenter de manière exhaustive, univoque, juste, ou fiable. Cependant, nous avons vu qu'il s'agit pour les textes de reconnaître ces écueils pour parvenir à les surmonter. En ce qui concerne l'histoire en particulier nous avons montré que, lorsqu'ils exhibent leur part de mensonge ou d'approximation, les récits romanesques attirent en fait l'attention sur des éléments ayant été invisibilisés pendant longtemps dans les représentations établies. Ils font ainsi, en quelque sorte, « l'inventaire des archives du silence¹ » appelée par Jacques Le Goff. Et de fait, la pertinence de l'usage de la littérature de fiction pour penser l'histoire est reconnue par une grande partie des historiens eux-mêmes ; c'est bien à un « chassé-croisé entre histoire et fiction » que l'on assiste depuis les années 1980². On peut conclure que la période postmoderne débutée dans le dernier tiers du XX^e siècle est loin d'avoir conduit à un détachement entre la littérature et le monde ; elle s'avère bien plutôt raviver un dialogue longtemps établi entre littérature et histoire.

Il nous faut alors dégager les modalités selon lesquelles ce dialogue peut être renouvelé dans la période qui nous occupe. En premier lieu, on constate que c'est seulement parce qu'il accepte de remettre en cause son autorité que le roman peut prétendre à une certaine légitimité à l'heure de la fin des métarécits. Surtout, c'est parce qu'il est capable de se développer sur un mode « faible » (G. Vattimo), qui ne peut advenir qu'à partir d'une critique des discours centralisateurs dominants. Parce qu'elles affrontent ces problématiques de manière plus intense, les littératures postcoloniales forgent des outils qui nous aident à penser aussi des œuvres ne traitant pas de ces réalités. Par exemple, le concept d'opacité nous est apparu comme essentiel pour comprendre les épistémologies

1 « Il faut, je crois, aller plus loin, questionner la documentation historique sur les lacunes, s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire. Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de documents. ». Jacques Le Goff, *histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio » 1988, p. 302

2 François Dosse, *Les Vérités du roman : une histoire du temps présent*, op. cit., p. 10. Ce « chassé-croisé » a fait l'objet de nombreux travaux récents, comme en témoigne le choix des thématiques de revues comme *Annales*, vol. 65, n° 2, « Savoirs de la littérature », 2010 ; *Littérature*, n°159, vol. 3, « Écrire l'histoire », 2010 ; *Le Débat*, n°165, « L'histoire saisie par la fiction », Mai-Août 2011. On trouve aussi des ouvrages comme Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, ou des colloques comme celui organisé par Catherine Coquio et Lucie Campos en 2012, intitulé « Littérature et histoire en débats ».

proposées par les romans dans leur ensemble, et non uniquement dans le cas le contexte antillais de Chamoiseau. C'est d'ailleurs un dialogue entre le local et le global que défend Patrick Chamoiseau qui affirme, en héritier de Glissant, qu'« il faut penser au fait que nous sommes en train de construire non pas des territoires mais des lieux, des lieux multiculturels, multilingues, multiraciaux, avec différentes histoires qui s'entremêlent³ ».

Parler de « différentes histoires qui s'entremêlent », c'est affirmer qu'il est impossible d'écrire *une* histoire, d'écrire *l'*histoire, et que le récit doit inscrire en son sein cette impossibilité s'il veut rester crédible et juste. C'est aussi laisser la possibilité de se ressaisir de l'histoire, de la questionner à nouveau, de la corriger, de la reformuler. Au-delà d'une ouverture d'esprit, une telle affirmation nécessite de changer fondamentalement le rapport que nous entretenons aux faits passés, et plus précisément à ce qui est construit en tant qu'événement. Nos analyses montrent que le récit littéraire est particulièrement apte à transformer l'événement en une donnée herméneutique, au lieu de le considérer comme une information uniquement temporelle, figée et transparente. Dans le monologue chaotique qu'elle déroule dans *Amuleto*, Auxilio Lacouture formule ainsi, comme en passant, ce qui apparaît comme un point essentiel dans la force de ces romans :

Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto⁴.

Je pense, et qu'on me permette cette incise, que la vie est pleine de choses énigmatiques, de petits événements qui n'attendent qu'un contact superficiel, notre regard, pour se déchaîner dans une série de faits qui, plus tard, vus en perspective, ne peuvent nous causer que frayeur et épouvante⁵.

La poétesse exprime-t-elle ici, d'une certaine manière, l'idée contenue dans le « présentisme⁶ » selon laquelle le présent l'emporterait sur le passé et le futur dans nos manières d'envisager le temps ? En tout cas, en présentant les événements passés comme des énigmes, elle rejoint les conclusions que nous avons tirées à propos de la réarticulation des rapports entre temps et récit. Car ce que ces romans soulignent à l'unanimité, c'est bien que c'est uniquement à « notre contact », à travers le regard que l'on pose sur eux depuis le présent, que les faits passés peuvent devenir des événements significatifs – même si, pour Auxilio, ces derniers suscitent des sentiments toujours

3 Patrick Chamoiseau, propos recueillis par Maeve Mccusker, in, « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 73, n°4, p. 724-733, 2000, p. 725-726.

4 Roberto Bolaño, *Amuleto*, *op. cit.*, p. 19.

5 Roberto Bolaño, *Amuleto* (1999), traduit de l'espagnol (Chili) par Émile et Nicole Martel, Montréal, Les Allusifs, 2002, p. 25.

6 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*

négatifs et même terrifiants. Surtout, Auxilio remplace la logique causale de la linéarité de l'histoire par une superposition des temporalités en soulignant la propension des répercussions – infinies – de l'événement à susciter « frayeur et épouvante ». Parce qu'ils naissent dans des contextes postmodernes qui cherchent à reformuler l'histoire, les romans *dénaturalisent* ce qui avait été présenté comme des chaînes causales et font de l'événement un nœud herméneutique. Cette reconfiguration du rapport entre temps et récit, ainsi que la capacité des romans à se donner comme des lieux de transmission « faibles », sont les deux procédés essentiels qui leur permettent d'effectuer non pas un dépassement ou une révocation, mais un « surmontement⁷ » du discrédit porté sur le récit – historique, et littéraire –, dans la postmodernité.

7 Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, op. cit.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA CONFRONTATION DES LANGUES À LA CIRCULATION
DES ÉNONCÉS

Il n'y a pas d'énoncé à sujet singulier, explicite ou implicite, qui ne comporte aussi la marque plus ou moins manifeste d'un sujet collectif ou commun, d'un "nous" qui est au moins celui de la langue de l'énoncé.

Jean-Luc Nancy, *La Démocratie à venir*¹

Le double contexte postcolonial et postmoderne du corpus explique en partie les raisons pour lesquelles, loin de constituer une matière première fiable et transparente, le langage y est toujours problématisé. Pris au sens saussurien – qu'il faudra interroger dans le contexte qui est le nôtre –, le *langage* désigne la capacité innée de l'être humain à communiquer. Il s'agit donc avant tout d'une fonction biologique, qui permet de s'approprier des « systèmes de communication » variables. Ces derniers se matérialisent notamment dans les *langues*, outils d'actualisation collective du langage, dont les différents fonctionnements sont établis par des conventions sociales. Quant à la parole, elle désigne l'usage individuel de la langue². En partant de ces définitions très générales, on se propose d'observer ici comment l'intense travail linguistique mené par les romans peut amener non seulement à redéfinir les liens entre langage, histoire et réalités collectives, mais aussi à interroger les potentialités et les limites du langage esthétique littéraire. Par « langage esthétique », nous entendons tout simplement un certain type de langage, qui communique au-delà du contenu purement informationnel, et qui s'exerce dans le champ artistique.

1. Hétérogénéités romanesques

Depuis Bakhtine au moins, il n'est plus à prouver que le roman est le lieu par excellence du mélange des langues et des paroles ; il permet d'observer comment toute parole en intériorise, en accueille une autre. Le roman témoigne alors de la dimension fondamentalement dialogique du langage ; il révèle le fait qu'aucune prise de parole n'est autonome, car tout énoncé se fait toujours, explicitement ou non, en interaction avec un ou plusieurs autre(s) énoncé(s). Si ce dialogisme est rendu particulièrement saillant dans l'écriture romanesque, il existe donc en-dehors d'elle. Néanmoins la particularité du roman est qu'il se déploie, en plus, sur un mode polyphonique visant

1 Jean-Luc Nancy, « Ré-fa-mi-ré-do-si-do-ré-si-sol-sol », in Marie-Louise Mallet (dir.), *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, actes du colloque de Cerisy de juillet 2002, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2004, p. 341-349, p. 345.

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), textes réunis par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, Payot, « Grande bibliothèque Payot », 1995.

à mettre sur un pied d'égalité les différentes paroles rapportées. Cette caractéristique générique, qui prend son essor dans l'écriture littéraire après la chute des Anciens Régimes, fait de « la prose romanesque [...] le biais privilégié d'un questionnement touchant la langue commune³ ». Ce questionnement peut passer, selon Nelly Wolf, par trois grands mécanismes distincts qui sont autant de manières de questionner le contrat démocratique.

Le roman peut, dans un premier temps, tendre à réduire au maximum l'hétérogénéité linguistique, en faisant parler de la même façon les personnages et le narrateur. Les paroles rapportées ne signalent pas, dans ce cas, les différences sociales entre les personnages par exemple⁴. Il peut, au contraire, concorder avec l'idéal communicationnel de la démocratie, et faire de la parole des personnages l'occasion d'une expression des hétérogénéités – principalement sociales, dans le cas du roman européen du XIX^e siècle. À l'aide d'approximations ou de traductions, c'est-à-dire par des procédés mimétiques, le roman retranscrit donc des sociolectes par des accents, des tournures, des modalités d'expression qui traduisent la diversité des conditions sociales, des cultures, ou encore des visions du monde⁵. Ce type de pratique s'observe dans nos romans, mais la plupart du temps de manière ponctuelle, en particulier dans *Le Chant de Salomon* ou *Mason&Dixon*. Le fait que le registre narratif est presque effacé au profit du registre discursif dans partie centrale des *Détectives sauvages*, donne également une importance aux *parlures* des personnages, puisque ces derniers ne sont caractérisés qu'à travers la manière dont ils s'expriment. Enfin, un autre procédé consiste à absorber, dans la parole même du narrateur, l'hétérogénéité langagière. Dans ce cas, la reprise et la traduction littéraire des « parlars dominés » fournissent « les éléments d'une nouvelle formule stylistique⁶ ». Nous verrons que cette dimension est représentée, mais aussi dépassée par les romans de notre corpus. On perçoit ici que le travail romanesque de la langue permet de refléter, et même de nourrir, une réflexion sur les pouvoirs et les limites des normes langagières, au sein d'une collectivité qui correspond à une « communauté linguistique ».

Mais si, au XIX^e siècle en Europe, c'est principalement l'hétérogénéité des sociolectes qui représente ou questionne la démocratie dans le roman moderne naissant, cette diversité peut être encore augmentée dans des romans qui font intervenir des *langues* différentes. Parce qu'il naît dans des contextes multiculturels, du fait de l'histoire et/ou d'une situation mondialisée à la fin du

3 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, op. cit., p. 62.

4 Nelly Wolf prend pour exemple l'écriture de Thomas Hardy.

5 Nelly Wolf cite ici Balzac et Dickens.

6 *Ibid.* Si, comme le souligne Nelly Wolf, cette reprise est simplement logique dans le cas dans des narrations homodiégétiques, comme chez Eugène Roy ou Jules Vallès, elle est plus frappante dans des narrations extradiégétiques comme chez Zola qui, par le discours indirect libre, fait assumer à la narration une parole populaire.

XX^e siècle, le roman est amené, dans la période contemporaine, à intensifier encore l'hétérogénéité langagière qui le caractérise en tant que genre. La théorie bakhtinienne se trouve alors comme prolongée par la théorie d'Édouard Glissant, ce dernier ayant proclamé dans une formule devenue célèbre qu'il « écri[va]it en présence de toutes les langues du monde ». Dans un entretien accordé à Lise Gauvin, il explique :

Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues⁷.

Cette impossibilité à écrire aujourd'hui « de manière monolingue », apparaîtrait justement selon le Martiniquais après le XIX^e siècle⁸, examiné par Nelly Wolf, en raison de l'accélération de la mondialisation. Notons aussi qu'elle ne toucherait pas uniquement la production romanesque, mais tout type d'expression littéraire.

2. D'un plurilinguisme historique à une interlangue littéraire

C'est donc un travail sur *les langues* qui nous occupera principalement dans cette partie, car c'est par lui qu'il sera possible de penser l'importance *du langage* dans la problématique générale qui nous occupe – la manière dont le roman pense la communauté. Si l'hétérolinguisme est présent dans l'ensemble du corpus, il se manifeste selon diverses modalités. Nous reprenons la définition qu'en fait Rainer Grutman, qui souligne son aspect proprement littéraire :

Par hétérolinguisme, [...] j'entends la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale⁹.

L'hétérolinguisme se distinguera donc ici du plurilinguisme dans la mesure où il est une donnée strictement littéraire. Pour autant il procède bien, dans notre corpus en tout cas, de réalités plurilingues ; les œuvres étudiées composent avec un contexte historique qui fait nécessairement entrer une multitude de langues dans le texte. Cet aspect sera traité dans le chapitre 3, qui observera d'abord l'inscription mimétique des langues dans les œuvres. Cependant, cette particularité liée au plurilinguisme peut être aussi considérée comme un moyen de mettre en exergue des enjeux plus

7 Édouard Glissant, propos recueillis par Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », in *Études françaises*, vol. 28, n°2-3, 1992, p. 11-22, p. 12.

8 « Je pense que dans l'Europe du XVIII^e et du XIX^e siècles, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues ». *Ibid.*

9 Rainer Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises* (1997), Paris, Classiques Garnier, « Littérature québécoise », 2019, p. 60. En italique dans le texte.

larges. Il apparaît en effet qu'elle atteste, avec une force singulière, de ce que Rainer Grutman appelle la « variété et l'hétérogénéité langagière¹⁰ » :

En parlant d'*hétérolinguisme*, je tenais tout d'abord à évoquer l'hétérogénéité, la variété, la diversité inhérentes au contact entre les langues mais aussi à *ces dernières en tant que telles, avant même d'être mêlées à d'autres systèmes linguistiques*. Les langues ne sont pas des îles clairement séparées les unes des autres mais des entités toujours déjà plurielles, toujours déjà « hybrides » (comme on aime à dire aujourd'hui). Il n'y a donc pas de *Langue* saussurienne une et indivisible ; chaque langue apparaît plutôt comme un « faisceau de langues, un conglomérat de constantes et de variantes » chapeautées par la langue standard, qui en est le « dénominateur commun »¹¹.

L'hétérolinguisme permettrait donc de mettre en exergue la porosité consubstantielle à chaque système linguistique. Nous montrerons que ces derniers sont en effet présentés dans les romans comme des objets en constante évolution, principalement grâce aux différents jeux d'actualisation langagiers à travers la parole des personnages¹². Le chapitre 3 étudiera dans un premier temps l'historicisation et l'hybridation essentielles aux langues en général, qui s'avèrent d'autant plus saillantes dans des contextes plurilingues. Ce travail nous permettra de dégager un autre élément dans le chapitre 4 : la mise en avant de l'artificialité de la langue littéraire, qui travaille à l'intégration constante d'une multitude de systèmes linguistiques. Car si chaque langue est à concevoir comme une codification spécifique, il faut reconnaître que l'hétérolinguisme des romans amène ces derniers à forger des règles qui leur sont propres, à la manière de ce que nous analyserons comme des « interlangues ». En faisant cela, ils se présentent en fait à la fois comme l'expression d'une singularité – le langage élaboré est avant tout celui d'un auteur ou d'une autrice –, et comme le lieu de réagencements linguistiques et énonciatifs hétérogènes.

3. L'énoncé romanesque, du verbe à la voix

Dans le contexte postmoderne qui met l'accent sur le fait que l'écriture est avant tout la reformulation de matériaux déjà existants, le roman se présente en effet comme le lieu de réagencements énonciatifs. L'observation des langues dans les textes nous mènera donc à celle des énoncés, qui ne seront pas nécessairement à rattacher à une parole verbalement formulée. Dépassant l'opposition entre paroles *orale* et *écrite*, nous terminerons cette étude en nous intéressant à la présence de la voix dans les textes, mais aussi à celle de langages esthétiques multiples, tels que les arts graphiques ou la musique. Ces différents moyens d'expression permettent à l'écriture de

10 *Ibid.*, p. 9-10.

11 *Ibid.*, p. 62. Je souligne.

12 Encore une fois, nous reprenons la distinction de Ferdinand de Saussure entre langue, langage et parole, qui fait de cette dernière l'actualisation singulière d'une langue.

s'approprier la porosité existant entre les langages esthétiques, en même temps que celle qui caractérise la frontière entre le texte et son extériorité.

Nous verrons que les romans s'assurent de ne jamais présenter une vision « idolâtrée¹³ » du langage ; la reprise explicite d'une diversité d'énoncés met en avant l'artificialité d'une langue littéraire hybride, qui est non seulement défendue, mais en plus considérée comme étant plus représentative de la réalité contemporaine. Dans *Texaco*, l'Urbaniste pense d'ailleurs la logique spatiale de Texaco selon une métaphore linguistique :

Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. (*Tex*, p. 242-243)

Le « langage neuf » dont il est question fonctionne de la même manière que cette « littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de [l']oralité¹⁴ ». Tout comme Marie-Sophie qui « mélang[e] le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau... comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues » (*Tex*, p. 424), les romans se construisent sur une diversité de langues. Cette dernière se double d'une diversification des types de langage utilisés ; l'hétérogénéité du roman conduit alors ce dernier à dépasser encore ses frontières génériques. Or nous verrons que, tout en proposant une réflexion sur l'évolution historique des pratiques linguistiques, de telles écritures tendent à négocier des liens harmonieux entre *des* communautés linguistiques et *une* communauté plus vaste, et plurielle.

13 Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 47.

14 *Ibid.*, p. 36.

Chapitre 3. Dynamiques plurilingues et identités collectives

How we formulate or represent the past shapes our understanding and views of the present.

Edward Said, *Culture and Imperialism*¹

CALIBAN : Uhuru !

PROSPÉRO : Qu'est-ce que tu dis ?

CALIBAN : Je dis Uhuru !

PROSPÉRO : Encore une remontée de ton langage barbare.

Aimé Césaire, *Une Tempête*²

Les romans concernés par le contexte postcolonial nécessitent dans un premier temps un traitement à part, puisqu'ils font jouer de manière spécifique les liens entre langue et appartenance identitaire. Les écrivains peuvent toutefois adopter des approches différentes afin de contester et repenser les hiérarchies établies par des situations diglossiques. Dans « Écrire les communautés après les colonisations. Du décentrement plurilingue à la décolonisation linguistique », Cécile Brochard montre par exemple que des auteurs comme le Paraguayen Augusto Roa Bastos ou l'Ivoirien Ahmadou Kourouma optent pour des stratégies qui diffèrent de celles d'auteurs comme Ngugi wa Thiong'o³. Après avoir écrit en anglais pendant des années, cet auteur kényan a en effet décidé de ne plus publier qu'en kikuyu, sa langue natale. C'est une voie différente qu'a suivie Roa Bastos, dont les textes ont toujours été écrits dans un espagnol « informé par le guarani⁴ » – langue qui, bien que reconnue officiellement, est considérée comme minoritaire. L'écriture de Kourouma, pour sa part, relève d'interactions intenses entre langue française et langue malinké. Ces différentes pratiques constituent des outils cruciaux dans les littératures postcoloniales, puisqu'elles permettent de contester les hiérarchies linguistiques et, par elles, les hiérarchies raciales, identitaires ou culturelles établies par les colonisations et reconduites après elles. Dans cette optique, pour Cécile Brochard, la visée de la démarche de Roa Bastos par exemple serait de

créer une langue capable de faire sentir le caractère métisse de la culture paraguayenne, au-delà des divisions communautaires. Dans cette perspective, le rêve d'un langage véritable, [...] peut se lire comme la recherche utopique d'une résolution des antagonismes dans laquelle l'un et le multiple, le

1 Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Penguin, « Vintage Books », 1993.

2 Aimé Césaire, *Une Tempête* (1969), acte 1 scène 2, Paris, Seuil, « Points », 1997, p. 24.

3 Cécile Brochard, « Écrire les communautés après les colonisations. Du décentrement plurilingue à la décolonisation linguistique », in Rémi Astruc (dir.), *Communitas. Les mots du commun*, op. cit., p. 107-116.

4 *Ibid.*

pouvoir et le peuple, le centre et la marge, le dominant et le dominé, pourraient enfin se confondre, réalisant ainsi par les mots le déplacement des clivages communautaires dans une aspiration syncrétique vers la Communauté⁵.

En utilisant l'opposition établie par Rémi Astruc entre la « Communauté » et les « communautés », Cécile Brochard prête à la pratique linguistique hybride de Roa Bastos une visée idéaliste ; celle de « s'affranchir *des* communautés pour accéder à *la* Communauté ». Mais si l'on peut supposer en effet que ces auteurs cherchent à penser une collectivité large dans laquelle les frontières et les hiérarchies communautaires sont déconstruites, peut-on dire que cela aboutit nécessairement à une « abolition des antagonismes », et à une « confusion » du dominant et du dominé ? Il semble plutôt que la volonté de penser « la Communauté » amène les œuvres – en tout cas celles qui nous occupent –, à travailler *à partir* des antagonismes, de façon à chercher non pas une fusion, mais une coexistence, à la fois plurielle et harmonieuse, des différentes langues et communautés.

De ce point de vue, aucune langue ne peut constituer un idéal, ou une « utopie » ; elle reste un matériau en évolution constante, car les langues qui coexistent – et, par elles, les représentations qui se mêlent ou se contestent –, s'influencent continuellement les unes les autres. Les écrivains et penseurs du « créole », de la « créolité » et de la « créolisation » – termes distincts sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir –, ont produit des travaux particulièrement efficaces pour penser ces questions. À partir de contextes diglossiques, ils se saisissent d'enjeux qui dépassent largement les réalités linguistiques et culturelles locales⁶, et qui semblent permettre de penser des « Communautés » véritablement plurielles. C'est plutôt dans un tel sillage que s'inscrivent les analyses présentées ici.

1. Représenter les langues en contexte (post-)colonial

Marie-Sophie, mon sucre d'orge, en créole on sait nommer l'esclavage, ou les chaînes, ou le fouet, mais aucun de nos mots ou pièce de nos titimes ne dit l'abolition. Tu sais pourquoi, han ? ...

Patrick Chamoiseau, *Texaco*⁷

5 Cécile Brochard, « Écrire les communautés après les colonisations . Du décentrement plurilingue à la décolonisation linguistique », chap. cit., p. 109.

6 Un ouvrage de Lise Gauvin est particulièrement éclairant sur ce point : *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, op. cit. Sur le cas particulier de Patrick Chamoiseau, voir par exemple Camille Thermes, « Patrick Chamoiseau, “guerrier de l'imaginaire en langue française” », in *Revista Jangada*, n° 20, avril 2023.

7 *Tex*, p. 116.

Les situations de plurilinguisme dans les contextes coloniaux et postcoloniaux s'avèrent propices au travail littéraire de la langue. Ou plutôt, le travail littéraire, par le « réordonnement » qu'il effectue, devient particulièrement pertinent pour soulever les différents enjeux liés aux pratiques langagières, comme l'affirme Lucie Campos :

Née d'une attention portée au poids des représentations et à la force des stratégies discursives, la théorie post-coloniale se nourrit du réordonnement des discours effectué par le travail littéraire – c'est pourquoi elle est toujours, pour une grande partie, une pensée du fait littéraire. La perspective historique d'un « après » du colonial se prolonge ainsi par un travail poétique qui interroge à la fois la conscience de la langue, notamment lorsqu'il s'agit d'une langue importée, et tous les phénomènes de seuil ou d'hybridité qui affleurent dans les discours et les représentations⁸.

Ainsi, la « surconscience linguistique⁹ » dont témoignent les textes littéraires liés aux problématiques postcoloniales serait en interaction directe avec la théorie post-coloniale ; le langage littéraire serait un des lieux privilégiés pour observer et renouveler les pratiques. La poétique romanesque permet en effet d'observer presque simultanément un usage officiel – souvent hérité des colons même s'il est devenu un usage national –, et des pratiques marginalisées ou minorisées. Dans le mouvement de reconfiguration épistémologique qui découle en partie du *linguistic turn*¹⁰, les études postcoloniales ont en effet, depuis plusieurs décennies, largement pensé l'importance des constructions discursives dans la persistance des rapports de pouvoir et des représentations problématiques après les indépendances¹¹. On rappellera simplement ici que le premier chapitre du premier ouvrage de Frantz Fanon a pour titre « Le Noir et le langage », et qu'il y est affirmé que

tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine¹².

8 Lucie Campos, *Fictions de l'après. J. M. Coetzee, I. Kertész, W. G. Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2012, p. 69.

9 Lise Gauvin, « Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 5-15.

10 Ce « tournant linguistique » ne correspond pas à une école de pensée définie, mais désigne un moment à partir duquel on a pensé l'étude de la langue comme présumé indispensable à toute autre étude dans le champ des sciences sociales. C'est dans le titre d'un ouvrage dirigé par le philosophe américain Richard Rorty, publié en 1967, que la formule apparaît pour la première fois. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago/Londres, Presses universitaires de Chicago, 1967. Le philosophe appelle dans cet ouvrage à prendre en compte l'importance du langage dans la formulation des questions philosophiques.

11 C'est surtout ce qui a été fait dans les débuts du développement des études postcoloniales, comme l'explique Lucie Campos : « La préoccupation première des études postcoloniales, à l'époque du projet "subalterniste", était une entreprise de déconstruction critique des cadres de la modernité, visant une redéfinition du sujet postcolonial. La démarche critique formulée initialement par Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty et le petit groupe de contributeurs de la revue *Subaltern Studies*, visait l'analyse systématique des idéologies et des dominations traversant discours et représentations ». Lucie Campos, *Fictions de l'après*, op. cit., p. 71.

12 Frantz Fanon, « Le Noir et le langage », in *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 35.

Frantz Fanon souligne plus loin que « parler, c'est exister absolument pour l'autre¹³ », et que les usages historiques du langage jouent un rôle essentiel dans les relations entre individus et collectivités. Le prisme qu'il adopte l'amène à explorer les conséquences d'une telle réalité dans les relations individuelles et collectives historiquement marquées par la colonisation. Les populations colonisées ont dû, dit-il, « se situ[er] *vis-à-vis* du langage de la *nation* civilisatrice », c'est-à-dire occuper une position, volontairement définie ou non, face à un langage pensé d'abord comme l'expression d'une nation spécifique et conquérante. Le travail de Fanon, séminal pour les études postcoloniales, sera repris et poursuivi par Homi K. Bhabha. Or pour celui-ci, en « parl[a]nt l'étrangeté dans la langue », les minorités et les marges rendent alors impossible l'actualisation d'une communauté nationale, sur le mode d'une « communauté imaginée¹⁴ ». Selon Bhabha, les langues des minorités

clivent la voix patriotique de l'univocité [...]. Elles articulent la mort annoncée de l'idée d'une « communauté imaginée » de la nation ; les métaphores éreintées de la resplendissante vie nationale circulent désormais dans une autre narration de visas d'entrée, de passeports et de permis de travail qui à la fois préservent et font proliférer, lient et battent en brèche les droits de l'homme de la nation¹⁵.

En ce sens, il serait impossible de penser une « Communauté », au niveau national, dès lors que l'on accorde une réelle importance aux langues se trouvant en situation de minorité. Nous verrons que ce n'est pas exactement ce qui se dessine dans nos textes.

La représentation d'une multitude de langues au sein de textes comme *Vive le peuple brésilien* ou *Texaco*, et la mise en évidence de leur teneur historique, permettent dans un premier temps de montrer comment les usages langagiers accompagnent l'existence de phénomènes de hiérarchisation entre différents groupes de population. Ainsi, la langue apparaît d'abord dans ces romans comme un des lieux privilégiés de la confrontation entre des échelles collectives différentes – nationales, communautaires, individuelles. La violence avec laquelle la norme linguistique du colon s'impose dans les contextes coloniaux, et impose avec elle des représentations et des modes de pensée hiérarchiques, est présentée comme centrale dans l'élaboration progressive des identités collectives. Mais elle donne aussi lieu à des stratégies de résistance linguistique. Nous aurons donc à analyser la manière dont ces réalités et ces usages sont représentés dans les romans, avant de voir comment l'œuvre peut devenir le lieu d'un dépassement – qui n'équivaut pas à une abolition – des confrontations.

13 *Ibid.*, p. 33.

14 Sur le modèle proposé par Benedict Anderson. Ce modèle est présenté dans l'introduction générale de cette thèse.

15 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 293-294.

L'incorporation mimétique des langues dans le texte rend d'abord compte de l'axiologie dessinée par le contexte diglossique. Mais cette incorporation est associée à un travail sur l'*actualisation* de ces langues, autrement dit sur la manière dont la *parole* prend de l'importance et circule dans l'œuvre. C'est par ce processus que la diglossie constitue une véritable occasion d'étudier, non pas uniquement les représentations identitaires liées aux langues en situation coloniale, mais également la capacité de ces dernières à évoluer au contact les unes des autres. En ce sens, la diglossie fonctionne comme un observatoire particulièrement efficace de phénomènes qui ne lui sont pas nécessairement propres.

Du fait de son succès, mais aussi de sa potentielle teneur politique, le terme de diglossie est sujet à d'importants débats. Il ne s'agit pas pour nous d'entrer dans les querelles linguistiques, mais il nous faut définir la manière dont nous entendons ce terme central. Dans l'acception qui l'a rendue célèbre, la diglossie désigne

[...] une situation linguistique relativement stable dans laquelle, outre les dialectes premiers de la langue (qui peuvent comprendre un standard ou des standards régionaux), il existe une variété superposée très différente, rigoureusement codifiée (souvent plus complexe du point de vue de la grammaire), qui est le support d'un recueil imposant et considérable de textes littéraires provenant d'une époque antérieure ou d'une communauté linguistique étrangère, qui est largement apprise par l'école, et qui est utilisée pour la plupart des textes écrits et des discours formels, mais qui n'est jamais utilisée – dans quelque segment de la société – pour une conversation ordinaire¹⁶.

La définition de Charles Ferguson est connue parce que, dans la version originale, elle assigne le terme « *high* » (élevé), à la « variété superposée », et le terme « *low* » (bas), aux « dialectes premiers de la langue ». Ajoutons que, à la suite de Ferguson qui parlait de diglossie pour désigner des langues parentes, Joshua A. Fishman l'a étendue pour désigner « toutes les situations où deux ou bien plusieurs variétés sont en présence, y compris des variétés non reliées génétiquement¹⁷ ». Cette précision nous importe parce que les textes que nous étudions présentent des situations de diglossie qui viennent parfois de la co-présence de sociolectes¹⁸, et parfois de celle de langues génétiquement différentes. La définition de Charles Ferguson désigne donc un phénomène de répartition fonctionnelle et stable entre deux langues, en faisant l'impasse sur le possible caractère

16 Charles Ferguson (1959), « Diglossia », in *Word*, n° 15 (1959), p. 325-340, p. 336. La traduction est de Pierre Achard, dans *La Sociologie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1993, p. 37.

17 Andrée Tabouret-Keller, « À propos de la notion de diglossie. La malencontreuse opposition entre “haute” et “basse” : ses sources et ses effets », in *Langage et société*, vol. 118, n° 4, 2006, p. 109-128, p. 115. L'autrice fait référence à l'article suivant : Joshua A. Fishman, « Bilingualism With and Without Diglossia », in John Macnamarra (dir.), *Journal of Social Issues*, « Problems of Bilingualism », vol. 23, n° 2, 1967, p. 29-38.

18 Nous entendons ce terme dans son acception la plus simple et la plus répandue, à savoir comme celui qui désigne tout type de variation d'une langue, à l'exception de variations régionales. Dans les cas qui nous occupent, ces sociolectes désignent souvent à la fois des variations dues à des différences sociales et à des différences raciales, puisqu'il s'agit de sociétés coloniales fondées sur des principes racistes.

conflictuel de la diglossie. Certains chercheurs ont alors choisi de garder la notion tout en la transformant et en affirmant son caractère à la fois essentiellement conflictuel et irrémédiablement évolutif¹⁹. En effet, la répartition fonctionnelle entre le créole martiniquais et le français, par exemple, se double d'une répartition identitaire dans les contextes coloniaux et postcoloniaux, puisque les deux langues ne sont pas pratiquées par les mêmes populations au quotidien. De ce fait, la qualification de langue « haute » et langue « basse » devient extrêmement problématique, et génératrice de tensions. À la lecture, il apparaît de manière assez évidente que la mise en exergue de la situation diglossique sert un discours critique dans nos romans, d'autant plus lorsque l'œuvre fictionnelle se double d'un discours extra-diégétique explicite comme chez Patrick Chamoiseau²⁰. Mais cette attention au conflit entre langues coexistantes ne doit pas nous faire conclure que les romans du corpus opéreraient uniquement un travail linguistique mimétique – certes, critique –, proche du roman réaliste et de ses « effets de réel²¹ » ; c'est ce que nous verrons dans la deuxième partie de ce chapitre. L'actualisation des langues, à travers la parole de personnages d'origines diverses, permet de mettre en évidence leur caractère toujours éminemment construit et hybride. La diglossie dans ces romans n'est donc pas au service de la description d'un état de fait, fût-il passé ; elle est ce qui permet à l'écriture littéraire d'étudier de manière particulièrement efficace la malléabilité du langage et ses enjeux. La mise en avant de l'historicité des langues et de leur porosité est alors un outil littéraire, permettant d'illustrer la relative obsolescence du trio formé par les termes « identité », « langue » et « nation », défendu notamment au XIX^e siècle²². De plus, elle souligne la complexité des relations existant entre le langage et la transmission d'expériences collectives diverses.

1.1. Langues et identité en situation de diglossie

En fonction de l'époque évoquée par les textes, on peut distinguer deux grands moments ayant étroitement lié identité collective et langue : celui des premières colonisations, et celui des indépendances et des nouvelles nations. Dans la fresque que dessine *Vive le peuple brésilien*, il est question de ces deux moments historiques fondateurs : la colonisation du XVI^e siècle avec

19 C'est par exemple le cas de Louis-Jean Calvet, sur les travaux duquel nous auront l'occasion de revenir plus loin dans ce chapitre.

20 L'écrivain prend régulièrement la parole sur le sujet, mais l'on peut relever en particulier *Éloge de la créolité*, *op. cit.*

21 Roland Barthes, « L'Effet de réel », in *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

22 Si l'idée d'une association naturelle entre langue et nation a été particulièrement forte pendant le XIX^e siècle, en particulier lors des indépendances en Amérique latine, cette association est questionnée mais reste importante en particulier chez les héritiers de la pensée constructiviste de Benedict Anderson. Voir notamment « Les Origines de la conscience nationale » (chapitre 2), in *L'Imaginaire national*, *op. cit.*, p. 49-58.

l'imposition aux autochtones d'une langue européenne d'abord²³, puis l'importance de l'association entre langue et nation dans le Brésil indépendant à partir du XIX^e siècle. Ce deuxième phénomène, moins explicite dans le texte, se révèle principalement dans les oppositions soulignées entre un portugais du Portugal et un portugais brésilien. Par exemple dans le premier chapitre, en pleine Guerre d'indépendance et à quelques pas du front, la manière dont le futur baron de Pirapuama s'exprime interpelle immédiatement le lieutenant brésilien qu'il croise. Ce dernier, soupçonneux, ne sait pas s'il est face à un ennemi ou à un allié. Après l'avoir entendu s'exprimer, il l'interroge : « Mais vous êtes portugais, n'est-ce pas ? » (*VPB*, p. 24. « *Mas é português, não é?* »).

Ces éléments prennent racine dans la réalité historique du pays, et se traduisent de deux manières différentes ; si la période coloniale avait en effet cherché à éradiquer les langues autochtones au profit du portugais, celle qui a suivi l'indépendance a vu se développer un romantisme nationaliste qui cherchait à creuser les écarts entre le portugais du Portugal et celui du Brésil – jusqu'à revaloriser justement des emplois du tupi, langue parlée par une partie des peuples autochtones présents sur les terres brésiliennes²⁴. Toutefois, des clivages sociaux notamment ont entravé une homogénéisation de la langue, puisque les élites brésiliennes ont longtemps continué pour leur part à mimer les pratiques européennes. Rita Olivieri Godet constate à ce titre qu'il est possible, à travers l'observation des langues représentées, de retrouver dans *Vive le peuple brésilien* les trois types d'identité définis par Manuel Castells. Dans *Le Pouvoir de l'identité. L'Ère de l'information*²⁵, ce dernier détermine en effet une « identité-légitimante », une « identité-résistance », et une « identité-projet ». À partir de la synthèse que fait Rita Olivieri Godet, nous dirons que la première émane des institutions et a pour but de s'étendre à « tous les acteurs sociaux », que la deuxième prend forme dans les collectivités d'acteurs minorisés « sur la base de principes étrangers ou contraires à ceux qui imprègnent les institutions de la société », et que la troisième émerge lorsque des acteurs utilisent leur matériau culturel propre non seulement pour refonder leur place dans la société, mais encore pour refonder « l'ensemble de la structure sociale²⁶ ». Et en effet, le roman de Ribeiro « inscri[t] au niveau du langage les rapports de force entre les différents projets identitaires culturels qui intègrent le processus de construction de la nation²⁷ ». Il ne s'agit pas là de dire que le roman associe systématiquement une seule pratique langagière à un seul projet identitaire déterminé – les personnages représentant l'« identité-

23 C'est l'objet principal du chapitre 2, qui se déroule en 1647.

24 Voir par exemple l'œuvre emblématique de José de Alencar, *O Guarani*, Rio de Janeiro, Folhetim, 1857.

25 Manuel Castells, *Le Pouvoir de l'identité. L'Ère de l'information*, Paris, Fayard, « Sciences Humaines », 1999.

26 Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro, Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 51-52.

27 *Ibid.*, p. 52.

résistance » parleraient uniformément d'une certaine manière, et ceux représentant l'« identité-projet » d'une autre –, puisque malgré une perspective globalement dualiste opposant le peuple et l'élite, le roman met en scène les différences de pratiques existant au sein des différents groupes. Cependant, la richesse et la complexité des usages langagiers dans *Vive le peuple brésilien* permettent de montrer la confrontation, au sein d'un même pays, entre différentes réalités identitaires collectives. En première ligne de ce conflit se trouvent les langues autochtones comme le tupi, que les premiers colons avaient pour ambition de faire disparaître complètement. Le roman montre comment la confiscation de la langue maternelle s'associe à la mise en sourdine d'une vision du monde et la marginalisation d'une expérience collective. Le deuxième chapitre, qui s'intéresse à la période de la colonisation, rapporte ainsi la réalité des écoles jésuites destinées à « civiliser » les Natifs :

Na doutrina da tarde, às vezes se ensinava a aprisionar em desenhos intermináveis a língua até falada na aldeia, com a conseqüência de que, pouco mais tarde, os padres mostravam como usar apropriadamente essa língua, corrigindo erros e impropriedades e causando grande consternação e muitos, alguns do quais, confrangidos de vergonha, decidiram não dizer mais nada o resto de suas vidas, enquanto outros só falavam pedindo desculpas pelo desconhecimento das regras da boa linguagem. (VPB, p. 37)

Au cours de la catéchèse de l'après-midi, on enseignait parfois à emprisonner dans des dessins interminables la langue jusqu'alors parlée dans le village, et par voie de conséquence, peu de temps après, les bons Pères montrèrent les bons usages de cette langue, corrigeant erreurs et impropriétés et provoquant une grande consternation chez bon nombre de catéchisés dont certains, bourrelés de honte, décidèrent de ne plus rien dire pour le restant de leurs jours, tandis que d'autres ne parlaient plus que pour s'excuser d'avoir méconnu les règles du bon langage. (vpb, p. 38)

Cet extrait témoigne de la « sorte d'inquisition anthropologique de l'imaginaire indien²⁸ » invoquée par Rita Olivieri Godet à partir de la terminologie d'Eneida Leal Cunha. En effet, la confiscation de la langue aboutit à celle de l'imaginaire, et la violence du processus est redoublée par la mention de la honte des « catéchisés » qui intègrent finalement les normes langagières imposées. Mais surtout, en employant un lexique construit sur une axiologie coloniale (« bons usages », « erreurs et impropriétés »), le texte met en scène un véritable tarissement de la parole des autochtones au profit d'une vision du monde catholique européenne. Les choix de la traduction française accentuent l'effet de hiérarchisation présent dans le texte original, en ajoutant la répétition de l'adjectif « bon » pour traduire « *apropriadamente* », et créant ainsi un parallélisme signifiant entre les colons, représentés par les « bons pères », et un usage orthodoxe du langage. Ajoutons que, ici, les

28 Eneida Leal Cunha, « O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história », *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Pontificale Catholique de Rio de Janeiro, 1993, p. 148-217. Cité par Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires, op. cit.*, p. 58.

missionnaires semblent s'attacher en fait à comprendre et à employer la langue tupi, mais dans le but de l'« épurer », de la modifier de l'intérieur afin d'imposer de manière efficace, à travers ce qui a pu être appelé un « tupi jésuite », un mode de pensée européen. Eni Pulcinelli Orlandi explique que la stratégie des colons a en effet parfois été de « discipliner » le tupi, souvent avant d'imposer le portugais :

Les missionnaires ont discipliné le Tupi – en instaurant le tupi jésuite – afin d'installer leur pouvoir de contrôle sur les Indiens et leur pouvoir de négociation avec le gouvernement portugais : « le missionnaire a fait un travail de disciplinarisation, d'interprétation du tupi d'après certains idéaux [...]. Il a utilisé la langue ainsi disciplinée dans la catéchèse, et l'Indien s'acculturait religieusement tout à la fois qu'ils s'adaptait linguistiquement²⁹ »³⁰.

Cette analyse montre bien l'interpénétration des enjeux idéologiques et linguistiques, et met en avant les pratiques visant à soumettre les esprits en réglant les usages langagiers. En s'imposant comme la garante exclusive des normes, la langue maîtrisée par le colon agit comme un outil de domination efficace, que la polyphonie romanesque permet de dévoiler grâce à des variations de point de vue comme c'est le cas dans l'extrait de roman présenté plus haut.

Si les langues autochtones ont été menacées de disparition au XVI^e siècle, le roman montre également que la co-présence de différentes variantes du portugais a constitué par la suite un moyen de hiérarchiser les groupes de locuteurs. Dans ce cas, il ne s'agit donc pas à proprement parler de *langues* différentes mais de *sociolectes* différents. Par exemple, les esclaves dans *Vive le peuple brésilien* parlent une certaine sorte de portugais, associée à du vocabulaire provenant parfois de langues africaines, parfois de la langue tupi. En général, cette mixité se fait dans le cadre de la religion syncrétique du *candomblé*. D'autres part, les élites brésiliennes privilégient un portugais européen pour se distinguer socialement, comme nous le verrons. On voit bien là se dessiner la division entre langue « haute » et langue « basse » décrite par Ferguson, mais l'on voit aussi à quel point cette division est très idéologiquement marquée et ne représente pas uniquement une répartition fonctionnelle ; elle régit en fait une grande partie de l'organisation sociale. En effet, le sentiment de honte imputé aux populations autochtones dans le chapitre 2 est également éprouvé, deux siècles plus tard, par le personnage métis Amleto Ferreira. Ce personnage essaie, par son expression, de se rendre légitime dans une société raciste qui le place dans une position hiérarchique délicate, entre les propriétaires blancs et les esclaves. Le point de vue interne employé à la deuxième partie du chapitre 4 met en scène la distance qui sépare l'expression instinctive du

29 Joaquim Mattoso Câmara, *Introdução às línguas Indígenas Brasileiras*, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1977.

30 Eni Pulcinelli Orlandi, « Les Amériques et les européens. Un clivage de sens ou la danse des grammaires », in *Cahiers de praxématique*, n° 17, 1991, p. 73-92, p. 76.

personnage et les pratiques auxquelles il se plie dans le but de faire valoir sa place – il est employé par le baron de Pirapuama et doit notamment administrer ses esclaves. Alors que le personnage se prépare à faire visiter la Pêcheurie à un public de choix, le texte rapporte :

Ensaiara pequenos ditos e observações e esperava rememorar com a facilidade habitual coisas aprendidas nos livros de boa Gramática e Retórica, [...] que se obrigara, tantas e tantas noites a fio, a ler com a testa perolada de suor e a mente tresvariada [...]. Faria uns torneios hábeis, usaria boas palavras, daquelas que coletava com avidez para escrever num livrinho de notas e passar o dia repetindo em voz alta. Nada mais era esta gleba, senhor monsenhor, que uma arrotéia agreste e inculta, antes que nela se assinalara o arrojo do senhor barão de Pirapuama, cum dilectione hominum et odio vitiorum, nas palavras inspiradas daquele que terá sido quiçá o mais augusto entre os Santos Doutores Latinos. (VPB, p. 95)

Il avait potassé quelques petites phrases et observations et il espérait se souvenir avec sa facilité habituelle des choses apprises dans les livres de bonne Grammaire et de Rhétorique, [...] dont, des soirs et des soirs d'affilé, il s'était imposé la lecture, le front couvert de perles de sueur et l'esprit perturbé [...]. Il tournerait habilement ses phrases, emploierait des mots choisis, de ceux qu'il recueillait avidement pour les noter dans un carnet et passer tout le jour à les répéter à voix haute. Cette glèbe n'était rien de plus, Messire Monseigneur, qu'une friche agreste et inculte, avant que ne s'y distinguât l'intrépidité de monsieur le Baron de Pirapouama, *cum dilectione hominum et odio vitiorum*, pour employer les mots de celui qui aura peut-être été le plus auguste des Saints Docteurs Latins. (vpb, p. 93)

Le discours indirect libre donne à entendre à la fois le parcours d'apprentissage du personnage, et le rapport utilitaire qu'il entretient avec une langue qui doit lui permettre de « justifi[er] sa condition sociale » (VPB, p. 93). On voit d'ailleurs à quel point il associe la langue à une identité sociale puisqu'il se trouve ensuite agacé par la superposition de ces phrases érudites formées dans sa tête, et du langage des esclaves autour de lui, qui ont cette « façon de parler de ces nègres baleiniers », dont « le son [des mots] [...] évoqu[e] plutôt des bruits de forêts et d'animaux » (VPB, p. 93). La voix narrative se charge de faire entendre un contre-discours ironique qui ridiculise cet attachement exagéré aux normes langagières. Le personnage est par exemple tourné en dérision par le zèle avec lequel il « recueille avidement » des mots et les répète inlassablement à voix haute. La déférence grotesque avec laquelle il prévoit de s'adresser au chanoine (« Messire Monseigneur ») signe l'acceptation par le personnage d'un ordre hiérarchique raciste dans lequel il cherche à se fondre, parce que son métissage lui permet d'échapper à la condition d'esclave. Son ambition va donc de pair avec un rejet sans appel de la langue dans laquelle s'expriment les esclaves, selon une axiologie qui le pousse à les rapprocher de l'animalité pour mieux les distinguer d'un idéal de civilisation.

Cette stigmatisation d'un « mauvais usage » de la langue est le revers d'une sur-valorisation de la norme. Dans *Texaco*, cette relation se retrouve à travers différentes situations, et la violence des conflits langagiers accompagne nécessairement des processus d'identification ou de rejet par

rapport à un groupe culturel. Là encore, une modification des pratiques langagières peut naître du désir d'intégrer un groupe social valorisé. Il s'agit alors de mimer la langue européenne tout en rejetant l'expression créole. Ce schéma correspond en fait à l'image du « débarqué », convoquée par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*³¹. Frantz Fanon y décrit – de façon très schématique –, la manière dont un voyage à Paris peut altérer à la fois la parole et le « mode d'être³² » d'un Antillais, qui acquiert alors un nouveau statut auprès des siens. Or, dit Fanon, « il y a un rapport de soutènement entre la langue et la collectivité », puisque « parler une langue c'est assumer un monde, une culture. L'Antillais qui veut être blanc le sera d'autant plus qu'il aura fait sien l'instrument culturel qu'est le langage³³ ». Ainsi le personnage de Sieur Alcibiade, « un nègre vaseliné, un peu mou, à gros ventre, qui port[e] à la cheville des pinces à bicyclette et me[t] dans ses phrases plein de mots inconnus » (*Tex*, p. 265), fait concorder logiquement deux images : celle du personnage cherchant à adapter ses pratiques langagières pour se rendre légitime au sein d'une société raciste, et celle du citoyen défendant politiquement l'assimilation dans les années 1940³⁴. Sa position politique et ses pratiques linguistiques concordent donc parfaitement, et convergent vers un idéal de disparition de l'identité créole au profit de l'idée qu'il se fait de l'identité française. Contrairement à Ti-Cirique, qui soigne lui aussi rigoureusement son langage, Sieur Alcibiade est comme Amleto un personnage ridicule, principalement parce que nulle sincérité ne motive son comportement, et qu'il cherche avant tout à servir ses propres intérêts en se fondant dans un modèle imposé. Marie-Sophie dit ainsi de lui qu'« [i]l ne s'adressait jamais en créole à quiconque et (malgré une bibliothèque en cuir relié qu' [elle] devai[t] épousseter chaque semaine), ne lisait en vrai qu'un journal de chasseurs lui provenant de France » (*Tex*, p. 265).

Cependant, l'authenticité que l'on trouve chez Ti-Cirique témoigne avec peut-être encore plus d'intensité de la violence des hiérarchies véhiculées par le langage. Nous le mettons en parallèle avec Bonifacio et Henriqueta Odulfo dans *Vive le peuple brésilien*, car la comparaison permet de mettre au jour le fait que des mécanismes similaires sont à l'œuvre aussi bien chez les locuteurs de la langue dominée que de la langue dominante. Les personnages ne sont pas dans les mêmes situations, puisque Ti-Cirique est haïtien, descendant d'esclaves, immigré en Martinique, et que Bonifacio le banquier et Henriqueta son épouse sont des Blancs appartenant à l'élite brésilienne. Malgré ces différences fondamentales, les trois personnages ont totalement intégré l'axiologie construite sur les usages linguistiques. Ti-Cirique est le personnage lettré de la

31 Frantz Fanon, « Le Noir et le langage », *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 18 et suivantes.

32 *Ibid.*, p. 19.

33 *Ibid.*, p. 30.

34 Le personnage apparaît dans le roman dans les années de jeunesse de Marie-Sophie, pendant lesquelles on débat de l'assimilation de la Martinique à la France qui aboutira à la départementalisation de l'île en 1946.

communauté de Texaco ; il est particulièrement cultivé, et fier de bien connaître la langue et la littérature françaises. Avec ses airs d'« instituteur hagard » (*Tex*, p. 354), il devient vite l'écrivain public du quartier et représente une pensée de la langue qui va à l'encontre de celle défendue par le roman lui-même. En effet, Ti-Cirique sacralise le français, ce qui le pousse à critiquer les usages créoles. S'il est considéré avec affection dans le texte et qu'il suscite de l'empathie comme la plupart des personnages du roman, sa position vis-à-vis du français fait parfois de lui un personnage ridicule. Son acharnement à pratiquer un français qu'il considère comme étant pur, à l'inverse de la « langue sale³⁵ » de Marie-Sophie, l'amène à se comporter parfois de manière totalement inadaptée par rapport aux membres de sa communauté. Les habitants de Texaco, voulant s'assurer de sa connaissance parfaite du dictionnaire, l'interrogent :

- Ti-Cirique, bonjour, et si je te dis : Caco ?

- Élément, du grec *Kakos*, signifiant quelque chose de mauvais. Il entre dans la composition de quelques mots, notamment de Cacochyme, Cacodyle, Cacographie [...]. Page 236 de l'Édition de 1955, si on prend Cacodyle...

- Mais ho, Ti-Cirique, je te parlais du *Gros-caco* avec lequel on fait le chocolat-première-communion...

Et là encore, notre homme se lançait dans les labyrinthes du mot *Chocolat* depuis ses origines aztèques jusqu'à l'usage subtil qu'en fit Maupassant [...]. (*Tex*, p. 356)

Par plaisanterie ou véritable intérêt, les voisins de Ti-Cirique testent ses connaissances et le considèrent comme un cas d'espèce. Lui-même se situe en rupture avec les membres de sa communauté. Si dans ce cas la rupture n'empêche pas la considération mutuelle et la vie en commun, elle exhibe le conflit dialogique à l'œuvre dans la diffusion des discours coloniaux. Lorsque Ti-Cirique affirme, critiquant François Rabelais, que « la langue n'est plus ouverte comme en ces temps magmatiques de patois [...] [que] maintenant elle est adulte, refroidie, raisonnable, pensée, centrée, axée, et se respecte » (*Tex*, p. 356), ses mots sont imprégnés des discours colonisateurs défendant la supériorité des langues européennes modernes en vertu de leur rationalité et leur universalisme.

Dans le mouvement dialogique qui fait se superposer discours colonial et discours du personnage, le premier a envahi le second. Nous entendons ici dialogisme au sens où deux phénomènes se font jour : d'abord, plusieurs voix se font entendre à l'intérieur de celle du personnage – celle du discours colonial et celle de l'individu singulier. Ensuite, les mots de Ti-Cirique révèlent que cette bi-vocalité se fait sur le mode d'une double hiérarchie linguistique et

35 « Face aux tournures créoles, un hoquet de dégoût lui bouleversait le corps : *Mon dieu, madame Marie-Sophie, cette langue est sale, elle détruit Haïti et conforte son analphabétisme, et c'est là-dessus que Duvalier et les tontons macoutes bâtissent leur dictature... l'universel, pensez à l'universel...* » (*Tex*, p. 355).

axiologique. Sur cet aspect théorique, nous prenons pour référence l'article d'Aleksandra Nowakowska présenté dans l'introduction générale. Rappelons qu'elle résume la différence entre polyphonie et dialogisme en disant que « les deux concepts reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours [...], ou plusieurs voix [...] », mais que le dialogisme a la particularité d'être « le théâtre des *affrontements* dans lesquels une voix [...] est toujours (*présentée comme*) *hiérarchiquement supérieure* aux autres³⁶. »

Dans *Vive le peuple brésilien*, le couple formé par Bonifacio et Henriqueta Odulfo est particulièrement représentatif de l'intériorisation des discours hérités de la colonisation, consistant à l'époque à voir dans la société portugaise un achèvement civilisationnel supérieur à la société brésilienne. En effet, les deux personnages de *Vive le peuple brésilien* sur-valorisent les pratiques langagières européennes du portugais, et dévalorisent les usages brésiliens. Ils constituent en fait les archétypes d'un positionnement répandu dans le Brésil indépendant du XIX^e siècle, consistant, pour les élites, à se rattacher le plus possible au modèle européen à travers des pratiques culturelles mimétiques³⁷. Aussi, alors qu'ils sont à Lisbonne, les deux personnages se félicitent de leur capacité à parler comme des Portugais. Mais au-delà des personnages, c'est la langue même de la narration, employée dans toute la première partie du chapitre 15, qui fait de façon générale la part belle à des expressions et des tournures typiquement européennes. C'est que l'intériorisation idéologique, qui mêle ici des dimensions raciales et économiques, est d'autant plus frappante qu'on la perçoit cette fois-ci à travers un monologue intérieur. C'est donc bien dans l'esprit du personnage que se sont implantés les préceptes racistes sur lesquels se fondent les hiérarchies identitaires entre les deux pays. L'ouverture du chapitre est une reprise parodique des discours pseudo-scientifiques de l'époque :

Não se deve esposar um determinismo rígido quanto a essas questões, pois fatores outros, tais como a raça, desempenham papéis cruciais, mas a verdade é que a clara definição do ano em quatro estações distintas é civilizada e civilizadora. As nações como o Brasil, em que praticamente só existe inverno e verão, imperando a mesmice de janeiro a dezembro, parecem fadadas ao atraso e são abundantes os exemplos históricos e contemporâneos.[...] Os fatos são claros, pensou Bonifácio Odulfo; não vê-los é, como diz o vulgo, querer tapar o sol com uma peneira. (VPB, p. 443)

On ne doit pas épouser un déterminisme rigide à propos de ces questions, car d'autres facteurs, tels que la race, jouent un rôle décisif, mais il est prouvé que la claire définition de l'année en quatre saisons distinctes est civilisée et civilisatrice. Les nations comme le Brésil, où pratiquement n'existent que l'hiver et l'été et où règne le même climat de janvier à décembre, semblent

36 Aleksandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Jacques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, op. cit., p. 25-26, je souligne.

37 À ce propos, voir ce que dit Rita Olivieri Godet de l'« ailleurisme » dans *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 83 et suivantes.

condamnés à être en retard sur les autres, abondants en sont les exemples historiques et contemporains. [...] Les faits son clairs, se dit Bonifacio Odulfo. Ne pas les voir c'est, comme on dit vulgairement, cacher le soleil avec une passoire. (*vpb*, p. 401)

L'usage de tournures impersonnelles à portée généralisatrice – traduites en français par le pronom « on » – et du présent de vérité générale, ainsi que l'expression « *o vulgo* » située juste avant une expression idiomatique – « *tapar o sol com uma peneira* », que l'on traduit généralement par « se voiler la face » –, plantent efficacement le décor, et l'état d'esprit du personnage. Ce dernier place son propos sous l'égide du discours scientifique, prétendument objectif, tout en tenant à se distinguer d'un langage qui serait trop commun. Ces éléments montrent d'une part qu'il tient à se penser au-dessus des usages courants, et d'autre part qu'il élabore ici mentalement l'essai qu'il souhaite mettre plus tard sur papier. L'ironie repose dans la fausse nuance que l'on trouve au début du paragraphe, selon laquelle il ne faut pas « épouser un déterminisme rigide à propos de ces questions », sous prétexte que d'autres éléments, tout aussi non-pertinents en réalité, rentrent compte. Ce chapitre dévoile le lien étroit entre l'assimilation des discours racistes, hérités de la colonisation mais ayant cours après l'indépendance du Brésil, et une valorisation des pratiques portugaises – et en particulier en ce qui concerne la langue. Ainsi, Bonifacio félicite son épouse car elle « parl[e] déjà comme une vraie portugaise³⁸ » (*vpb*, p. 402). Les personnages utilisent en effet des expressions ou des tournures de phrase spécifiquement portugaises comme le « *pequeno almoço* » (*VPB*, p. 446), signifiant « petit-déjeuner » mais qui en portugais du Brésil se dit « *café da manhã* », ou encore « *casa de banho* » (*VPB*, p. 447) pour dire « salle de bains » alors qu'on utilise « *banheiro* » en portugais du Brésil. Les personnages emploient également la personne « *tu* » pour s'adresser l'un à l'autre, au lieu du « *você* » plus courant au Brésil – en tout cas dans la région du Nordeste, d'où ces personnages sont originaires.

Il est évidemment difficile de rendre en traduction ces nuances typiquement lusophones, et le texte français ne signale pas précisément chaque fois qu'un emploi européen remplace un emploi américain. Cependant, on peut noter que la traduction française déploie dans tout le chapitre un langage particulièrement soutenu, ce qui est une manière d'intégrer cette hiérarchie au texte. La diglossie dans ces romans déconstruit donc l'idée d'une langue qui parviendrait à unir une nation en imposant une pratique officielle, et fait apparaître au contraire les scissions dues à la hiérarchisation des usages langagiers. On comprend aussi que cette diglossie est éminemment problématique dans des textes qui l'associent à des réalités racistes.

38 « *Já falas como uma portuguesa* » (*VPB*, p. 445).

1.2. Répartition fonctionnelle des langues

Si les personnages souffrent de la situation langagière à laquelle ils sont attachés, c'est la plupart du temps parce que la langue qui est la leur n'est employée historiquement que dans des circonstances restreintes, souvent dévalorisées. Ainsi en est-il du créole martiniquais, qui est associé par les personnages à une pratique quotidienne prosaïque, en opposition avec le français, qu'ils ne maîtrisent pas, et qui représente la langue administrative mais aussi la langue littéraire. En contexte colonial, la diglossie se double en effet souvent d'une opposition entre langue orale et langue écrite. La seconde, plus fixe et normative, n'est donc pas accessible pour les populations en situation de minorité, qui ne la maîtrisent pas à l'écrit. On observe alors une valorisation de la langue écrite normative par les personnages ayant intégré l'axiologie linguistique coloniale. Cette langue écrite est en fait celle qui se rapproche le plus de ce qu'Eni Pulcinelli Orlandi et Tania de Souza nomment la « langue imaginaire », qu'elles opposent à la « langue fluide³⁹ ». Pour notre étude, l'intérêt de cette distinction est qu'elle met en valeur une différence fondamentale entre les deux manières de considérer la langue. Dans le premier cas, elle est une projection a-historique construite à partir de règles et de systèmes grammaticaux, tandis que dans le deuxième elle est le produit de constructions et déconstructions successives. L'opposition est exprimée ainsi :

La langue fluide est celle que l'on peut observer et reconnaître lorsque l'on se concentre sur les processus discursifs, à travers l'histoire de la constitution des formes et des significations, en prenant les textes comme unités d'analyse (significatives), dans le contexte de leur production. Si la langue imaginaire est celle que les analystes fixent dans leur systématisation, la langue fluide est celle qui ne peut être contenue dans le cadre des systèmes et des formules⁴⁰.

La « langue imaginaire », qui se fixe dans un système rigide ignorant les évolutions historiques, est en fait celle intégrée par les personnages qui subissent la situation de diglossie. Elle est une projection, une idéalisation des moyens d'expression. Alors qu'elle n'existe que théoriquement, elle a un impact sur le réel, qu'elle « modèle⁴¹ ». Cependant, elle façonne le monde à travers des codes qui ne sont pas adaptés aux situations vécues.

Et c'est parce que la langue écrite est celle qui transige le moins souvent avec des règles systémiques, que l'écriture est parfois considérée par les personnages des romans comme une

39 Les termes portugais sont « *Língua imaginária* » et « *Língua fluída* ». Voir Eni Pulcinelli Orlandi, Tania C.C. de Souza, « A Língua imaginária e a língua fluída : dois métodos de trabalho com a linguagem », in Charlotte Galves, Eni Pulcinelli Orlandi, *Política lingüística na América Latina*, Campinas, Pontes Editores, 1988, p. 27-40.

40 Eni Pulcinelli Orlandi, Tania C.C. de Souza, « *A Língua imaginária e a língua fluída : dois métodos de trabalho com a linguagem* », chap. cit., p. 34.

41 « *Assim a língua imaginária tem um retorno sobre o real: modela-o* ». *Ibid.*, p. 29.

« langue imaginaire » qui fait obstacle à l'expression de certaines expériences historiques. Étant inapte à rendre compte de certaines expériences collectives tout en étant la seule langue légitimée, elle prive d'expression les personnages en situation de minorité. Lorsque Marie-Sophie déplore son incapacité à écrire convenablement les mémoires de son père, c'est en fait la langue française en tant qu'institution normative qui est visée dans un premier temps : la langue imposée par la colonisation ne dispose pas des ressources nécessaires pour rendre compte de l'expérience esclavagiste et post-esclavagiste. Mais dans un second temps, c'est l'écriture elle-même qui est présentée comme problématique, et la crise du langage ainsi dévoilée tient à la fois du contexte postcolonial et du contexte postmoderne : si la langue française semble trahir l'expérience d'Esternome et par là celle des anciens esclaves martiniquais, c'est aussi parce qu'elle est la langue de l'écrit et que les formulations définitives sont tout simplement inaptes à reproduire le vivant :

Vers cette époque oui, je commençais à écrire, c'est dire : un peu mourir. [C]haque de[s] phrases de mon Esternome] (récupérée dans ma mémoire, inscrite dans un cahier) l'éloignait de moi. [...] Chaque phrase écrite formolait un peu de lui, de sa langue créole, de ses mots, de son intonation, de ses rires, des ses yeux, de ses airs. D'autres part, j'étais forcée de m'accommoder de mon peu de maîtrise de la langue de France : mes phrases appliquées semblaient des épitaphes. [...] Écrire pour moi c'était en langue française, pas en créole. *Comment y ramener mon Esternome tellement créole ?* Oh, de me savoir l'écrire en français l'aurait honoré, oui... mais moi, tenant la plume, je mesurais ce gouffre. [...] Je vidais ma mémoire dans d'immobiles cahiers sans en avoir ramené le frémissement de la vie.

Cet extrait révèle très nettement l'opposition entre une langue vivante et mobile, qu'on l'on peut rapprocher de la « langue fluide » sensible aux bouleversements historiques, et une langue qui, en même temps qu'elle conserve, fige la mémoire dans des « cahiers immobiles ». Si la violence de l'imposition du français est perceptible, on constate qu'elle mêle la question de la langue et celle de l'écriture. La manière dont Marie-Sophie conçoit la langue l'amène à penser une rupture infranchissable entre écrit et oral, qui se calque sur la rupture entre langue française et langue créole. Dans cet extrait, l'image du formol est particulièrement signifiante car elle montre le paradoxe soulevé par le personnage principal : le besoin de retenir quelque chose du passé, en le conservant pour en faire une sorte de relique, cohabite avec l'impossibilité de le conserver tel quel, dans toute sa vivacité et son authenticité. Marie-Sophie s'adresse alors à celui qui est justement en train de recueillir ses paroles :

Oiseau de Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irrigant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'une modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer ? (*Tex*, p. 354)

L'utopie de Marie-Sophie – et celle de Patrick Chamoiseau, car ces réflexions sont pour une grande partie méta-littéraires –, serait donc une « écriture informée de la parole » et des « silences ». Autrement dit, il faudrait atteindre une écriture qui se dépasserait elle-même en étant capable de retranscrire les éléments qui *accompagnent* le mot prononcé, au-delà du verbe. Mais un tel projet semble ne jamais devoir ce réaliser, puisque le Marqueur de paroles dévoile aussi à chaque instant la distance qui sépare son texte des propos qu'il a recueillis auprès de Marie-Sophie. Il développe une posture d'humilité qui dit sans cesse son incapacité à retranscrire ce que l'« Informatrice » lui a narré⁴². De façon générale chez Patrick Chamoiseau, la figure du Marqueur de paroles est tout à fait emblématique de cette distance entre les faits passés et leur mise en récit. Dans son essai *Écrire en pays dominé*, l'auteur met en scène la naissance de ce personnage, sorte de double de lui-même dans l'écriture. Après avoir longuement essayé de trouver sa juste place auprès du peuple martiniquais en tant qu'écrivain, il en arrive à la conclusion suivante :

Il me fallait tenter l'essai contre les réductions [...], me soustraire à l'Unicité par la liesse du Divers où toutes les langues me sont offertes, [...] me souvenir de ces morts, ces douleurs, qui rôdent sans sépultures dans les sonorités des langues dominantes, et qui viendront peut-être peupler la moindre de mes paroles [...]. Je me nommais alors « Marqueur de paroles » pour évoquer combien j'arpentais une mouvance fluide, intempérie d'ondes et de flux, où nulle menée hautaine de l'Écrire n'était envisageable. Ni même la Parole solitaire du Conteur. Ni même la matière primordiale de sa Voix⁴³.

Ce passage met d'abord en lien l'auteur et le passé à travers l'idée du « souvenir » des « morts », des « douleurs », qui « rodent sans sépultures dans les sonorités des langues dominantes », c'est-à-dire qui n'y sont présents que par omission, par détours. On note ensuite la difficulté de la mission que se donne le Marqueur de paroles qui, en essayant d'écrire contre toute forme de domination, ne peut plus envisager d'user de la « menée hautaine de l'Écrire ». Il convient de noter au passage que l'accusation de mépris portée contre la langue écrite rappelle les reproches faits à la distinction entre une langue « haute » et une langue « basse » de Ferguson qui dessinait implicitement une hiérarchie axiologique. Le lien qui unissait l'auteur à la représentation des faits est mis à mal, et l'écriture ne peut plus servir de médiatrice, d'outil de transmission fiable. La difficile résolution du dialogue entre le témoignage d'une existence, la fidélité au passé et l'institutionnalisation de la mémoire, travaille le roman dans son ensemble à travers la mention régulière de la bibliothèque Schœlcher⁴⁴, qui sert de lieu de conservation pour les cahiers de Marie-Sophie. On perçoit donc dans ce passage que le problème commun à Marie-Sophie et au Marqueur de paroles, matérialisé

42 Il suffit de lire une des dernières phrases du roman : « [...] j'écrivis de mon mieux ce Texaco mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel » (*Tex*, p. 426).

43 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 256-257.

44 Cette bibliothèque existe bel et bien à Fort-de-France.

par l'opposition entre langue française et langue créole, est en fait l'indice d'un problème plus vaste et qui concerne la possibilité de rendre compte du vivant par le langage, et d'autant plus à l'écrit. Le roman de Chamoiseau est profondément travaillé par ces questions, comme le montre le dispositif complexe mis en place par le Marqueur de paroles pour tenter de dépasser ce problème – importance du paratexte, métadiscours récurrent et mention du magnétophone, de l'archivage, *etc.* Nous verrons dans la deuxième partie du chapitre comment la langue littéraire essaie justement de dépasser ces dichotomies.

Si l'on constate donc dans *Vive le peuple brésilien* et *Texaco* que la diglossie rend compte d'une séparation, mais également d'une hiérarchisation linguistique qui accompagne une hiérarchisation des identités collectives, il faut à présent observer la manière dont celles-ci sont en fait rendues inopérantes par la manière dont la parole circule dans les romans. De cette manière, les textes prennent définitivement le parti d'une vision « fluide » de la langue, selon la terminologie vue précédemment.

2. Diglossie et circulation des langues

L'inscription de la diglossie au sein du texte littéraire témoigne, certes, de la répartition pratique et idéologique des langues et des sociolectes en situation coloniale et postcoloniale. Cependant, l'actualisation des langues par des paroles de personnages permet à la fiction de rendre compte de la manière dont ces langues se déploient les unes *contre* les autres, dans les deux sens d'une conflictualité et d'une porosité. En ce sens, les romans ont plutôt tendance à penser la diglossie d'une manière proche de celle de Louis-Jean Calvet, qui dit que

Ferguson comme Fishman avaient tendance à sous-estimer les conflits dont témoignent les situations de diglossie. Lorsque Ferguson introduisait la stabilité dans la définition du phénomène, il laissait entendre que ces situations pouvaient être harmonieuses et durables. Or la diglossie, tout au contraire, est en perpétuelle évolution⁴⁵.

La situation diglossique n'est jamais ni stable ni immuable, et l'actualisation de langues différentes à travers les paroles des personnages est un moyen littéraire efficace pour observer ce phénomène de « perpétuelle évolution ». Nous verrons dans un premier temps que l'actualisation consciente et réfléchie des langues par les personnages peut être un moyen d'affronter ou de contrer les inégalités induites par les phénomènes de diglossie, et dans un deuxième temps que les romans valorisent une certaine actualisation orale de la parole qui permet de mettre en exergue la caractère multiculturel et

45 Jean-Louis Calvet, *La Sociolinguistique* (1993), Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002, p. 44.

transfrontalier des langues minoritaires, ce qui remet en question l'adéquation entre *une* langue et *une* communauté identifiée de manière exclusive.

2.1. Usages conflictuels des langues

Dans certains cas, la langue stigmatisée comme « langue basse » en contexte de diglossie peut constituer une arme pour les populations qui la pratiquent. Les romans mettent ainsi en scène des personnages qui, en utilisant consciemment les stéréotypes associés à leur langue ou à leur sociolecte, parviennent à faire jouer en leur faveur les représentations racistes qui s'y associent. À l'inverse des personnages ayant intégré l'axiologie véhiculée par la diglossie, comme ceux vus précédemment qui sur-correctent leurs propos, Pilate, dans *Le Chant de Salomon*, utilise sciemment des stéréotypes attachés à l'« *African American Vernacular English*⁴⁶ », afin de duper des policiers blancs. Le roman insiste particulièrement sur la manière dont, dans certaines situations, elle sait adopter volontairement des tournures linguistiques et un accent totalement stéréotypés, dans le but de manipuler ses interlocuteurs. Milkman raconte l'anecdote à son père, et ce dernier est stupéfait que Pilate n'ait pas été emprisonnée par la police :

“Lock her up for what? After that story she told?” He started laughing again. “She came in there like Louise Beavers and Butterfly McQueen all rolled up in one. ‘Yassuh, boss. Yassuh, boss...’”
“She didn’t say that.”
“Almost. She even changed her voice. [...] She didn’t even look the same. She looked short. Short and pitiful.”
“That’s cause she wanted it back. She wanted them to let her have her bones back.”
(SOS, p. 205)

« L'enfermer, pourquoi ? Après l'histoire qu'elle leur a servi ? » Il recommença à rire.
« On aurait dit un mélange de Louise Beavers et de Butterfly McQueen. « Oui, maît'e. Bien sû' maît'e... »
- Elle n'a pas dit ça.
- Presque. Elle a même changé sa voix. [...] On avait même du mal à la reconnaître. On aurait dit qu'elle était petite. Petite et pitoyable.
- C'est parce qu'elle voulait qu'on lui rende. Elle voulait qu'ils la laissent reprendre ses ossements. (cs, p. 291)

Pour arriver à ses fins – c'est-à-dire en effet récupérer le sac rempli d'ossements – Pilate contrefait sa parole et sa voix de manière à incarner aux yeux de ses adversaires le cliché inoffensif qu'ils sont déjà prêts à projeter sur elle. La référence que fait Milkman à Louise Beavers et Butterfly

46 Souvent abrégée en *AAVE*, expression utilisée pour désigner un sociolecte pouvant être employé aux États-Unis par les Afro-Américains. Voir par exemple le Dictionnaire Collins [en ligne], <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/aave>, dernière consultation le 5 juillet 2023.

McQueen, deux actrices ayant joué le rôle d'esclaves dans *Autant en emporte le vent*⁴⁷, renforce la capacité de Pilate à utiliser un réservoir de références imaginaires racistes pour détourner son pouvoir. Si Milkman rit de sa tante, ce sont en fait les policiers qui sont ridiculisés par leur crédulité, et à travers eux l'imaginaire dichotomique lié à la situation de diglossie dans les États-Unis de la première moitié du XX^e siècle. Le personnage est en mesure d'identifier et de détourner les stéréotypes linguistiques que l'on attend de lui, ce qui déstabilise la situation hiérarchique représentée dans le roman. Or cette déstabilisation met en avant la plasticité du langage en même temps que l'importance de ses modalités d'actualisation. L'imaginaire qui l'accompagne est dénoncé comme arbitraire, mais aussi malléable.

Dès lors, la cohabitation des sociolectes étasuniens dans *Le Chant de Salomon* constitue en fait l'occasion d'une lutte qui rend finalement compte de la confrontation mais surtout de l'interaction entre plusieurs points de vue sur le monde. La plasticité de la langue se trouve révélée par le biais du jeu ou de l'humour, deux modes de communication nécessitant à la fois une créativité singulière et une connivence interlocutive, et donc une certaine conscience communautaire. Toni Morrison a particulièrement mis en avant l'image d'un anglais vernaculaire afro-américain qui ne serait pas *en défaut* par rapport à un anglais institutionnel, mais constituerait l'outil de pratiques symboliques défensives, voire offensives envers le variant officiel. La désignation des lieux est un point essentiel des crispations identitaires, dans la mesure où elle témoigne du degré d'appropriation des territoires par une collectivité – nécessairement problématique dans le cadre de la colonisation. Ainsi, l'*incipit* du *Chant de Salomon* montre comment les usages langagiers rendent compte de l'affrontement entre une vision officielle de la ville et une vision officieuse, propre aux habitants du quartier noir du Southside. La « *Not Doctor Street* », ou « rue Pas-rue-du-Médecin », n'est pas reconnue par le bureau de Poste :

Town maps registered the street as Mains Avenue, but the only colored doctor in the city had lived [...] on that street, and [...] his patient took to calling the street [...] Doctor Street. Later, [...] in 1918, when colored men were being draft, a few gave their address at the recruitment office at Doctor Street. In that way, the name acquired a quasi-official status. But not for long. Some of the city legislators, whose concern for appropriate names and the maintenance of the city's landmark was the principal part of their political life, saw to it that "Doctor Street" was never used in any official capacity. And since they knew that only Southside residents kept it up, they had notices posted in the stores [...] in that part of the city saying that the avenue [...] had always been and would always be known as Mains Avenue and not Doctor Street.

It was a genuinely clarifying public notice because it gave Southside residents a way to keep their memories alive and please the city legislators as well. They called it Not Doctor Street [...]. (SOS, p. 4)

47 Victor Fleming, *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*), Selznick International Pictures/Metro-Goldwin-Mayer, 1939.

Les plans de la ville l'indiquaient sous le nom de Grand-rue, mais le seul médecin noir de la ville avait habité dans cette rue [...], et ses patients [...] prirent l'habitude de l'appeler rue du Médecin. Plus tard, [...] en 1918, quand on incorpora les Noirs dans l'armée, quelques-un donnèrent comme adresse au service de recrutement, rue du Médecin. Ainsi, le nom acquit un statut quasi officiel. Mais pas très longtemps. Certains édiles municipaux, dont la principale activité politique consistait à trouver des noms convenables et à maintenir les points de repère de la ville, veillèrent à ce qu'on n'utilise jamais ce nom de « rue du Médecin » dans aucun acte officiel. Et comme ils savaient que seuls les résidents du Southside l'utilisaient, ils firent apposer dans les magasins [...] des avis qui disaient que la rue [...] s'était et serait toujours appelée Grand-rue et pas rue du Médecin.

Cet avis public éclaira tout parce qu'il fournit aux habitants du Southside le moyen de faire plaisir aux édiles municipaux tout en gardant leurs souvenirs. Ils l'appelèrent Pas-rue-du-Médecin. (*cs*, p. 12-13)

La malice avec laquelle les habitants du Southside détournent les annonces municipales pour préserver leur mémoire collective est redoublée par la manière dont ils transposent ce détournement pour nommer l'hôpital de la ville, officiellement Hôpital de la Pitié et officieusement Hôpital-pas-de-Pitié « car ce ne fut qu'en 1931 [...] que la première femme enceinte noire fut autorisée à accoucher à l'intérieur et pas sur les marches⁴⁸ » (*cs*, p. 13). Si les deux jeux de mots permettent de lier efficacement au point de vue narratif des éléments de contexte et la scène racontée dans l'*incipit*, ils mettent également en avant la manière dont les rapports de domination et de résistance peuvent se jouer dans la désignation des lieux. On remarquera que dans *Texaco*, et plus largement dans la langue créole antillaise, la notion d'En-ville employée par une partie de la population joue un rôle similaire, comme le stipule une note qui n'apparaît – après qu'un flou ait été laissé volontairement autour de la notion pendant 400 pages – qu'à la toute fin du roman :

La langue créole ne dit pas “la ville”, elle dit “l'En-ville” : *Man kan désann an-vil, i Ka rété an vil, Misié sé jan an-vil, An-vil Fodjwans...* L'En-ville désigne ainsi non pas une géographie urbaine bien repérable, mais essentiellement un contenu, donc, une sorte de projet. Et ce projet, ici, était d'exister. (*Tex*, p. 422)

Ce « projet » fait alors écho à l'« identité projet » de Castells, puisqu'il s'agit de reconfigurer le système social en reconfigurant la place des populations marginalisées à partir des certaines pratiques lexicales.

Pour en revenir au *Chant de Salomon*, les mentions des « plans de la ville » et des « édiles municipaux » s'opposent aux patients de « l'unique médecin Noir de la ville », et aux « autres Noirs » qui s'installent plus tard dans la rue. La répétition variée du mot « officiel » dans la citation

48 « *Since it was 1931, [...] before the first colored expectant mother was allowed to give birth inside its wards and not on its steps* » (*SOS*, p. 4-5).

accentue l'opposition entre la désignation d'un territoire habité et celle d'un territoire administré, au profit d'une vision contraire à celle des Noirs de la ville. Mais l'argument d'autorité invoqué (« s'était et serait toujours appelée Grand-rue et pas rue du Médecin »), est retourné au profit d'un nouvel usage qui permet aux habitants du Southside de maintenir leur mémoire collective tout en faisant mine d'accepter, ironiquement, les mesures officielles. Ici, la dérision avec laquelle les habitants du Southside contournent les décrets administratifs prend une réelle ampleur subversive puisqu'il s'agit de faire perdurer la mémoire d'un homme érigé en symbole par la communauté. L'ironie de la dénomination dessine une solidarité entre les habitants du Southside, mais elle n'exclut pas purement et simplement la vision Blanche ; elle l'intègre pour mieux la détourner, et s'approprie de façon collective et inédite un lieu partagé entre deux ensembles communautaires. On constate ici que l'usage linguistique collectif illustre le phénomène décrit par Henry Louis Gates Jr. à propos du « *signifying monkey*⁴⁹ ». L'auteur désigne par cette expression un certain type de *trickster*, qu'il identifie dans la culture afro-américaine. Il le caractérise par sa capacité à ruser contre le dominant en jouant sur les signifiés, notamment grâce à son parler afro-américain :

Henry Louis Gates Jr. fonde sa théorie littéraire sur cette agilité verbale : la spécificité du parler noir, et par extension de la littérature afro-américaine, se situerait dans cet art du double-discours, de l'inversion, de l'ironie, de la parodie, du pastiche, du retournement de sens. La victoire rhétorique du *Signifying Monkey* tient souvent à un pur jeu verbal sur le mot dissocié de son sens univoque ou principal pour lui faire dire autre chose ; autrement dit du « signifiant » dissocié de son signifié⁵⁰.

Pauline Franchini montre ainsi dans sa thèse de doctorat comment le travail d'Henry Louis Gates se fonde sur les travaux de Derrida, qui s'opposent à ceux Saussure. Pour Derrida, le signifiant ne désigne pas directement un référent, mais un autre signifié. Or, Henry Louis Gates montre comment le *signifying monkey* parvient à faire usage de ces glissements de sens en détachant le signifiant du signifié :

Ainsi, chez Gates, le singe (le *trickster*) trouve sa liberté et son autonomie en subvertissant le « signifiant » (au sens linguistique du terme), c'est-à-dire en s'emparant du signifiant et en le dissociant de son signifié, ce qui lui permet de jouer avec le mot en tant que tel vidé de son sens dominant : d'où des jeux de mots, calembours, glissements successifs d'un signifiant à un autre⁵¹.

C'est exactement ce que font les habitants du Southside. Cette interpénétration linguistique résultant de la confrontation entre deux visions de l'espace est également représentée dans *Vive le peuple*

49 Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Presses universitaires d'Oxford, 1988.

50 Pauline Franchini, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Bourgogne Franche-Comté le 8 décembre 2021. p. 527-528. Je remercie infiniment Pauline Franchini de m'avoir donné accès à son manuscrit.

51 *Ibid.*, p. 528.

brésilien. En choisissant d'intituler les sous-parties de chapitres d'après les dates et les lieux correspondant aux événements rapportés, le roman retrace implicitement la manière dont la toponymie a évolué à travers le temps, soulignant ainsi « l'épaisseur historique du récit et de l'enchevêtrement entre les structures spatiales et temporelles⁵² ». C'est ainsi que le nom *Itaparica* – toponyme tupi signifiant « enclos de pierres » en référence aux rochers qui entourent l'île – devient *Vera Cruz de Itaparica* dans le deuxième chapitre du roman. L'adjonction de « Vera Cruz » témoigne de l'appropriation du territoire par les Portugais, autant du fait de la langue espagnole que du fait de la signification de ces deux termes ajoutés, qui font référence à un univers chrétien – « *vera cruz* » signifiant « vraie croix » dans un espagnol aujourd'hui désuet. Le nom même du lieu, confectionné à partir de deux langues (portugaise et tupi), évoque alors la confrontation, mais également la fusion partielle entre deux visions du territoire, et du monde.

2.2. Paroles prononcées et dynamiques multiculturelles

Parce qu'il offre la possibilité de passer d'une échelle collective à une échelle individuelle grâce aux personnages, le travail littéraire et particulièrement le travail romanesque peut ainsi mettre au jour les mécanismes de circulation liés à l'actualisation de la langue. La parole orale, plus proche de la « langue fluide » vue précédemment, est particulièrement propice à ces circulations. Elle est très fréquemment mise en avant dans ces romans, parce qu'elle peut être le lieu de défense d'une identité minoritaire tout en étant profondément hybride au point de vue culturel. Si les langues des minorités sont dévalorisées au sein des sociétés coloniales et postcoloniales, c'est par elles que s'actualise la parole des conteurs. Or, ces derniers représentent, paradoxalement peut-être, à la fois la résistance identitaire collective, et un certain multiculturalisme. On trouve dans le corpus de nombreuses figures de conteurs, qui ont pour fonction commune d'orchestrer des moments de solidarité entre les membres d'une communauté minoritaire. Leur parole joue alors un rôle clef dans la constitution ou la prise de conscience d'une identité et d'une histoire collectives, et fournit un socle culturel permettant de faire face à la domination coloniale. Dans *Vive le peuple brésilien* on peut relever les figures de Dadinha ou d'Iniacia, ainsi que celle de « Faustino l'aveugle » dont le nom fait référence à la fois au conte allemand et au poète antique. La figure du conteur est absolument structurante dans toute l'œuvre de Chamoiseau, et nourrit encore le travail de création littéraire dans sa dernière œuvre *Le Conteur, la nuit et le panier*⁵³. Dans ce texte récent, l'auteur non seulement mime la structure d'une scène de récitation de conte, mais également tente de transcrire littérairement des éléments propres à de telles scènes, comme le jeu des *tanbouyé*.

52 Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 57.

53 Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 2021.

Nous avons déjà relevé, dans le premier chapitre de cette thèse, la prise de parole de l'aveugle Faustino dans le chapitre 16 de *Vive le peuple brésilien*. Pour Rita Olivieri Godet :

Le langage de l'aveugle Faustino signifie la possibilité de résister à la logique dominante, préservant à travers le temps « l'invincible mémoire⁵⁴ » populaire et l'identité du groupe. L'aveugle fait partie du groupe de personnages qui exercent le rôle de gardiens de l'histoire, des traditions et des valeurs culturelles de la communauté, comme Dadinha, Rufina et Rita Popó⁵⁵.

Plutôt que le langage, c'est en fait l'actualisation de la langue par une parole orale qui a son importance ici. En effet, on lit très clairement dans l'extrait suivant une opposition entre l'histoire populaire, divulguée par le conteur, et l'histoire officielle écrite, accusée d'être mensongère :

Mas, explicou o cego, a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso.

[...]

Pois bem, nisso o barão vai ficando cada vez mais rico, toda a cana de Bahia e todo o peixe e mais não sei quantas coisas pertencendo a ele, mas não cessa sua grande perversidade. Assim não é que, numa noite [...] (VPB, p. 489-490)

Mais, expliqua l'aveugle, l'histoire n'est pas seulement celle qui est écrite dans les livres, justement parce que la plupart de ceux qui écrivent des livres mentent plus que ceux qui racontent des contes de fée.

[...]

Alors voilà le baron qui devient de plus en plus riche, toute la canne de Bahia et tout le poisson et des tas d'autres choses lui appartiennent, mais sa grande méchanceté ne cesse pas et voilà-ti pas qu'un beau soir [...] (vpb, p. 442-443)

Sans marquer de transition explicite, la voix narrative extérieure laisse la place à celle de l'aveugle. On passe ainsi de paroles rapportées au discours indirect (« expliqua l'aveugle ») à des paroles rapportées au discours direct, à travers lesquelles on entend la voix du conteur et ses expressions (« voilà-ti pas »). La mise en scène d'une résistance aux représentations dominantes semble ne pouvoir se faire efficacement que par une mise en scène de la parole. Cette dernière dispose apparemment d'un certain pouvoir sur le réel, comme le montre l'issue de la scène dans laquelle l'auditoire est mentalement et physiquement marqué par la prestation du conteur. Le personnage focal de Filomeno « frissonn[e] », « v[oit] que les autres hommes éprouv[ent] à peu près la même chose que lui » et cherchent à « dissiper tout ce qu'il y [a] de lourd dans l'air⁵⁶ » (vpb, p. 447). Mais l'effet ne se résume pas à la torpeur des personnages, puisque les auditeurs se mettent

54 Cette expression fait référence à la traduction anglaise du roman par João Ubaldo Ribeiro lui-même : *An Invincible Memory*, New York, Harper & Row, 1989, pour la première parution étasunienne.

55 Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 72.

56 « *Filomeno Cabrito se arrepiou, viu que os outros homens se sentiam mais ou menos como ele e logo começaram a mexer-se e a conversar, como para arejar um ambiente pesado* » (VPB, p. 494).

à poser des questions à l'aveugle et à débattre sur ce qui vient de leur être raconté. Le récit fait l'objet de prises de conscience individuelles et collectives, et suscite des discussions autour des différentes interprétations qu'il offre. Les mots du conteur ont transformé les faits précédemment exposés en une légende, qui redéfinit certains enjeux du roman mais aussi le statut identitaire des personnes rassemblées dans cette scène – majoritairement des laissés pour compte, dont certains cherchent à rejoindre la communauté de Canudos. Cette mise en avant de la force de la parole orale, dans un certain cadre énonciatif, annule à l'intérieur du roman la hiérarchie entre « langue haute » et « langue basse », puisqu'elle brise l'association langue basse/langue orale et langue haute/langue écrite, qui a été dessinée plus tôt. Cette force presque magique de l'actualisation orale de la langue dans une scène d'énonciation collective est également très présente chez Chamoiseau. Ce dernier emploie abondamment le terme de « Parole » – avec un « p » majuscule, et parfois en italique – la différenciant ainsi de la parole saussurienne et lui administrant une force, un pouvoir fascinateur capable d'agir sur les êtres et sur le monde. Cette « Parole » parcourt l'œuvre entière de l'auteur, mais on la retrouve plus particulièrement dans *Le Conteur, la nuit, le panier*. Chamoiseau tente par exemple de définir la relation entre le conteur et son disciple en avançant l'idée que la transmission initiale se fait par une « frappe de la Parole⁵⁷ ».

Mettre en scène dans le roman ces moments de rassemblement entre personnages en situation de minorité autour d'une tradition populaire – scènes de conte, cérémonies religieuses –, peut à première vue associer ces pratiques énonciatives au renforcement de frontières entre des communautés déterminées et délimitées. Cela peut en effet être le cas pour ce qui concerne celles différenciées par la situation coloniale au sein d'un même territoire. Cependant, s'arrêter à cette dichotomie serait ignorer le caractère profondément multiculturel de ces pratiques, et les liens qui peuvent se dessiner horizontalement entre des communautés qui n'habitent pas le même territoire. Si la « Clairière de Tuntum », dans la forêt située sur les terres du Baron de Pirapuama, constitue en effet un lieu à part, dans lequel les esclaves se retrouvent au cours de cérémonies de *candomblé*, cette religion est avant tout le résultat d'un syncrétisme culturel que le roman ne manque pas de souligner. Certes, dans le chapitre 5, le contraste entre les représentations diurnes folkloriques mises en place pour divertir les Blancs lors de la journée de la Saint-Antoine, et la scène nocturne dans la clairière, a pour effet d'accentuer la frontière entre deux identités collectives. Les deux premières parties du chapitre sont symboliquement divisées entre « *Armação do Bom Jesus, 12 de junho de 1827* » et « *Capoeira do Tuntum, 14 de junho de 1827* », (VPB, p. 123 et suivantes). On lit d'ailleurs dans la deuxième partie :

57 Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit, le panier*, op. cit., p. 55.

Sim, não eram os mesmos, esses negros antes foliando no terreiro da capela e agora espalhados em pequenos grupos aqui e ali na capoeira. Eram maíndingueiros, isso sim, feiticeiros da noite, gente mandraca que só ela, gente versadas nas coisas [...] do poder das almas e das divindades trazidas da África nas piores condições e mal podendo sobreviver ali, [...] gente capaz de com as plantas do mato infusar os mais terríveis filtros envenenados [...]. (VPB, p. 138-139)

C'est vrai, ils n'étaient pas les mêmes, ces Noirs qui auparavant faisaient la fête sur la place de la chapelle, à présent disséminés en petits groupes dans la clairière. C'étaient des magiciens, en réalité, des sorciers de la nuit, des gens maléficiels comme personne, des gens versés dans les mystères [...] du pouvoir des âmes et des divinités apportées d'Afrique dans les pires conditions et ne survivant qu'à peine ici, [...] des gens capables avec les plantes de la forêt d'infuser les plus terribles potions empoisonnées [...]. (vpb, p. 133)

C'est en insistant sur les origines africaines des individus regroupés dans la clairière que le texte souligne le déracinement des personnages, et de leurs divinités. En même temps, les esclaves passent ici du statut d'« objet » à celui de « sujet », car dans la clairière, en pleine nuit, ils ne sont plus sous le regard des esclavagistes. Mais alors, ne serait-ce qu'à travers l'invocation du *caboco capiroba*⁵⁸ par la maîtresse de cérémonie, la scène souligne le mélange entre traditions autochtones et africaines. Le *caboco* s'exprime dans une langue hybride entre danois, portugais et tupi. On peut ajouter que si c'est dans ce lieu uniquement que les esclaves peuvent se rassembler librement, le récit ne feint pas une unité totale et homogène du groupe dans la mesure où certains personnages y rejoignent les autres sans pour autant adhérer aux croyances du *candomblé*⁵⁹. De plus, lorsque Filomeno Cabri rapporte l'intervention de Faustino l'aveugle, la parole du conteur et son statut même font le lien entre différentes traditions culturelles. On a remarqué que l'image du conteur aveugle renvoie à la figure homérique et au conte allemand, mais il faut également comprendre la tradition particulière à laquelle fait appel l'expression « *Historias de Trancoso* », traduite en français par « contes de fées », à laquelle le conteur associe son récit. Gonçalo Fernandes Trancoso est considéré comme le premier conteur de langue portugaise⁶⁰. C'est au Brésil qu'est née l'expression populaire employée ici, désignant l'univers du conte en général. La multitude des références disséminées dans ce passage permet de mettre en avant la constitution plurielle de la mémoire populaire tout en l'inscrivant dans une tradition historique orale qui dépasse largement le cadre brésilien. Il ne s'agit donc pas d'inscrire dans le texte l'authenticité d'une culture ancestrale univoque, mais de mettre en avant des pratiques minoritaires plurielles à travers ces mises en scène de la parole partagée collectivement.

58 Voir la définition donnée au chapitre précédent.

59 C'est par exemple le cas du personnage de Nego Leuleu, qui ne vit pas sur la pêcherie mais qui s'inscrit de manière singulière dans la communauté des esclaves du lieu.

60 Il est connu pour avoir écrit deux ouvrages : *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575) et *Regra Geral das Festas Mudáveis* (1570).

Il est donc intéressant de constater que, si ces scènes donnent à voir l'affirmation de certaines identités collectives, en réaction à la marginalisation dont elles font l'objet, elles ne projettent pas pour autant une clôture et une imperméabilité de ces identités. Il est notamment possible de retrouver dans la littérature issue du continent américain, et plus particulièrement du bassin caribéen, la représentation d'éléments culturels provenant de la tradition orale qui relie les minorités représentées séparément. Édouard Glissant analyse ainsi ensemble les pratiques des esclaves sur les plantations dans le bassin caribéen dans *Faulkner, Mississippi*⁶¹. Ce que dit Glissant, c'est que ce n'est pas parce qu'elles sont orales que ces cultures véhiculent un rapport au monde qui serait « non-occidental », mais plutôt que c'est parce qu'elles se sont constituées dans des conditions historiques spécifiques qu'elles se sont principalement développées dans un cadre oral. En ce sens, l'oralité est avant tout « une condition historique et matérielle de production culturelle⁶² », même si elle « peut ensuite être investie de valeurs diverses, qui ne lui sont pas “naturellement” inhérentes, mais dont elle peut être le véhicule⁶³ ». Dans les textes, la présence de telles scènes peut donc contribuer à dessiner des passerelles entre différentes identités collectives du continent. En ce qui concerne spécifiquement les pratiques formelles orales, on peut relever par exemple des similitudes entre les éléments de langage mimétiques rapportés dans la littérature antillaise et dans la littérature brésilienne. Par exemple, l'interjection « Roys ! » qui ouvre les propos du conteur, ou de la personne qui mène une cérémonie collective, est présente à la fois chez João Ubaldo Ribeiro et chez Patrick Chamoiseau. On la retrouve chez le Martiniquais lorsqu'il reproduit la parole de conteurs, et chez le brésilien dans des scènes telles que celle évoquée à propos de la clairière de Tuntum dans *Vive le peuple brésilien*. Dans le roman de Ribeiro, Inacia, qui mène la cérémonie au chapitre 5, commence certaines de ces formules incantatoires par l'interjection « Reis », traduite dans la version française par un « Roy » identique à celui de Chamoiseau. En plus des similarités relatives à la mise en place de ces scènes – formation de rondes, cadre nocturne –, on relève donc des similarités dans ces usages oraux qui tendent à dessiner les contours d'une identité, si ce n'est commune, au moins partagée entre différents territoires. Dès lors, en mettant en scène ces identités collectives minoritaires locales, les textes tissent également entre elles, de manière plus ou moins conscientes, des liens transnationaux.

Ainsi, même si ces scènes mimétiques enregistrent et conservent dans le texte littéraire des pratiques orales présentées comme traditionnelles, leur importance réside principalement ailleurs :

61 Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, *op. cit.*

62 Cyril Vettorato, *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires*. « *Diaspora de voix* », Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2018, p. 275.

63 Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas, Sylvie Decaux, Marie Lorin, Myriam Suchet, « Voix, oralités. Vers une échopoétique transculturelle », *in Littérature*, vol. 201, n° 1, 2021, p. 38-65 p. 39.

d'une part, dans le renversement de la diglossie coloniale grâce à une mise en avant du pouvoir de la parole orale, et d'autre part dans l'inscription de la continuité entre des identités collectives géographiquement et chronologiquement hétérogènes. C'est la raison pour laquelle il nous semble pertinent de relier ces romans à l'« ontologie pluraliste⁶⁴ » que Jean Bessière discerne dans le roman contemporain. En effet, le traitement de la parole que nous venons d'analyser dégage une spécificité des romans travaillés par les problématiques (post-)coloniales, qui poussent à son maximum cette inscription d'une « ontologie pluraliste » dans le roman, permettant de mettre au jour les « croisements polémiques des histoires et des cultures ». Le résultat ne dessine donc pas une fracture entre tradition passée et réalité contemporaine, et semble confirmer ce que prônent, dans *Éloge de la créolité*, Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Pour eux, si « la tradition orale ne doit plus s'envisager sur un modèle passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière », il faut engager un retour à l'oralité : « [...] pour d'abord rétablir cette continuité culturelle (associée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer⁶⁵ ». Nous verrons dans le chapitre suivant la manière dont l'oralité imprègne la langue romanesque elle-même, mais nous soulignons déjà ici le fait que la mise en scène d'une actualisation orale de la langue n'est pas l'occasion d'un projet de conservation documentaire, et qu'elle permet surtout de mettre en avant le caractère évolutif des langues, ainsi que leur capacité à se rendre poreuses au fil des époques et les lieux. Arrivée à ce point de notre étude, il est possible de réfléchir *a novo* à l'affirmation de Homi K. Bhabha selon laquelle la légitimation des langues minorisées concourraient à l'impossibilité d'une « communauté imaginée » correspondant à une communauté nationale. On constate en effet que, au sein de l'espace national et telles qu'elles sont présentées dans les romans, ces pratiques minoritaires tendent à défaire l'harmonie supposée d'une langue de « la Communauté », dont l'uniformisation cache de toute façon des processus violents de hiérarchisation. Cependant, le travail mené sur des textes caribéens – au sens large de Sud des États-Unis, Nordeste du Brésil, Antilles –, permet de dégager certaines pratiques linguistiques qui renvoient peut-être à une sorte de communauté transnationale, liée à des situations de minorité sur des territoires différents. Le chapitre suivant nous permettra de voir comment la langue littéraire elle-même parvient ou non à proposer une langue capable de penser le commun à partir de matériaux linguistiques divers.

64 « Venir à une telle reconnaissance constitue une part essentielle de l'histoire du roman, du XIX^e siècle à aujourd'hui. Le roman postcolonial appartient à cette histoire : il est plus que le roman de la diversité et des croisements polémiques des histoires et des cultures : celui d'une ontologie pluraliste, celui de plusieurs temps ». Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, p. 71.

65 Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 36.

Chapitre 4.

Des langues représentées à la langue élaborée : le roman comme lieu de médiation

La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes. [...] Moi, créole américain, je me découvrais plus proche de n'importe quel Caribéen anglo ou hispanophone que de tout autre parlant-français comme moi-même, échoué de par le monde. Deux langues m'avaient été données, comme m'avaient été données la parole du Conteur et son oraliture, la littérature et ses siècles d'écriture. Je devais ameuter dans chaque mot, dans chaque phrase, cette trouble-riche, ce Divers intérieur : ce qui était à moi.

Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*¹

La diglossie qui travaille les écritures étudiées est, nous l'avons vu, profondément problématisée. Elle est ainsi donnée à voir comme conflictuelle et, de ce fait, évolutive. Faut-il en conclure, avec Jean-François De Pietro et Marinette Matthey, que le projet des auteurs est de défendre une abolition du plurilinguisme ? Les deux chercheurs en effet affirment que

“le modèle conflictuel [de la diglossie] apparaît comme un exemple d'idéologie monolingue²” dans la mesure où la visée politique est de promouvoir la langue minorée au statut de langue de la communauté, en lieu et place de la langue dominante, et non la recherche d'un bilinguisme plus équilibré³.

Notre analyse nous mène à une toute autre conclusion. Il ne s'agit pas en effet d'établir à l'échelle des œuvres de nouveaux monolinguismes, qui se feraient les porteurs d'une voix collective minorisée uniforme. Et cela est d'autant plus intéressant pour notre étude que nos romans se démarquent ici d'autres partis pris, qui correspondraient peut-être plus à ce que décrivent Jean-François De Pietro et Marinette Matthey. Certains auteurs en effet, principalement en contexte postcolonial, choisissent de publier – de manière temporaire ou définitive – uniquement dans la langue minorisée par le contexte diglossique ; c'est le cas, nous l'avons vu, de Ngugi wa Thiong'o,

1 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 255.

2 Jean-François De Pietro et Marinette Matthey, « La société plurilingue, utopie souhaitable ou domination acceptée ? », in Henri Boyer (dir.), *Plurilinguisme, « contact » ou « conflit » de langues ?* Paris, L'Harmattan, 1997, p. 133-190, p. 179.

3 Jacky Simonin, Sylvie Wharton, « Diglossie », in *Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon, ENS Éditions, 2013.

et ce fut le cas également pendant un temps de Raphaël Confiant. Une telle démarche cherche en effet à rendre sa légitimité à une langue dévalorisée, voire même à lui conférer une légitimité plus importante que la langue devenue dominante – ce qui cependant est encore loin, à nos yeux, de viser un idéal monolingue.

Si nous avons vu que les textes mettaient en évidence les liens historiques entre certaines langues et certaines communautés, nous commençons aussi à percevoir que nulle langue n'est présentée comme candidate à une nouvelle pratique « officielle », qui prétendrait en remplacer une autre. S'il s'agit en effet parfois de « promouvoir la langue minorée », ce n'est nullement pour l'imposer « en lieu et place de la langue dominante », mais pour alimenter une langue littéraire capable d'embrasser des réalités diverses. L'idéal apparemment visé par Marinette Matthey et Jean-François De Pietro, un « bilinguisme [...] équilibré », nous paraît cependant rester assez hypothétique dans le cadre littéraire, dans la mesure où la notion de bilinguisme désigne une pratique linguistique plurielle choisie, maîtrisée par les interlocuteurs, et dans laquelle deux langues cohabitent de façon neutre. Patrick Chamoiseau a assez montré comment la co-présence des langues créole et française dans son écriture résultait d'un parcours personnel long, parfois douloureux, et toujours conflictuel⁴. De plus, il ne s'agit pas d'alterner entre l'une et l'autre, mais bien de les mêler voire de les fondre car, il l'affirme, les besoins d'abandonner une langue pour en parler une autre sont des « [...] drives sous les dominations invisibles de l'Unicité, cette vieille muse du sabre colonialiste⁵ ». Et si, dans *Éloge de la créolité*, les auteurs rendent hommage aux défenseurs d'une pratique monologique de la langue créole comme Gilbert Graciant⁶, ils défendent un usage hybride du créole, langue dont il faut selon eux s'inspirer pour créer mais à laquelle il serait vain de vouloir réduire l'expression littéraire. Ils affirment ainsi que :

la tradition chaque jour s'élabore et que la culture est aussi le lien vivant que nous devons nouer entre le passé et le présent ; que prendre le relais de la tradition orale ne doit pas s'envisager sur un mode passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière. Y retourner, oui, pour d'abord rétablir cette continuité culturelle (associée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer. Y retourner, oui, pour enrichir notre énonciation, l'intégrer pour la dépasser. Y retourner, tout simplement, afin d'investir l'expression primordiale de notre génie populaire. Sachant cela, nous pourrions alors récolter en une moisson nouvelle les fruits de semences inédites. Nous pourrions à travers le mariage de nos sens aiguisés procéder à l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf. Bref, nous fabriquerons une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité⁷.

4 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit.

5 *Ibid.*, p. 251.

6 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, op. cit. p. 14.

7 *Ibid.*, p. 36.

Les métaphores agricoles confirment l'idée d'une production écrite qui doit être élaborée à *partir* d'une culture créole de tradition orale. On s'intéressera donc dans ce chapitre à la manière dont les textes passent d'une *représentation mimétique* des langues à *l'élaboration d'une langue littéraire* plurielle, participant à la « fabrication » de la littérature, selon les termes employés par les théoriciens de la créolité.

Or, élaborer une langue littéraire, c'est aussi selon eux travailler dans la continuité chronologique, et prendre part à la modernité tout en puisant dans les usages passés. Il est intéressant de constater que, dans le cas de la langue créole mais aussi des autres langues minorisées sur les territoires que couvre le corpus, cette continuité chronologique souligne des évolutions matérielles. Elle illustre ainsi les conclusions de Ruth Finnegan, selon lesquelles il n'y a pas de différence de nature entre culture orale et culture écrite⁸, puisqu'il est possible, et même souhaitable, d'opérer une hybridation entre la langue orale associée à la tradition, et la langue écrite, ici associée à la modernité. L'inscription de différentes langues dans les romans montre ainsi en effet comment les pratiques de l'une et de l'autre ont été longtemps pensées séparément du fait de processus historiques, et des conditions matérielles qui les ont accompagnées. Mais elle permet aussi de les mêler pour produire une langue qui, par sa singularité, transcende ces limites en même temps qu'elle révèle leur historicité. Et cela précisément nous amène au deuxième point essentiel : l'hybridité de la langue romanesque semble alors dessiner un rapport particulier au commun. Mêlant langues pratiquées et temporalités, la langue littéraire ainsi élaborée est un outil indispensable à la reconfiguration des récits historiques et des représentations, qui permettent d'interroger la possibilité d'une « Communauté » au-delà des « communautés », au sens entendu par Rémi Astruc. Il s'agit alors non pas de *sauvegarder* une identité commune menacée, mais de tenter de concevoir la manière dont différentes identités collectives peuvent cohabiter, dans le texte et hors de lui. Dès lors, l'élaboration de la langue littéraire est moins une *conservation* qu'une *création*, une ouverture sur l'avenir plutôt qu'une ressaisie du passé. La démarche est celle d'une inclusion, voire d'un mélange des langues et des représentations, et non celle d'une substitution. La langue romanesque ainsi établie aspire alors moins à se faire porte-parole d'une collectivité que point de passage entre des communautés.

8 Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge/ Londres/New York, Presses universitaires de Cambridge, 1977.

1. L'interlangue romanesque

Le « langage neuf » de la ville créole⁹ veut en fait désigner une nouvelle *langue*, c'est-à-dire un nouveau rapport aux codes linguistiques ; peut-être, donc un nouveau *système* linguistique. C'est pour cette raison qu'il peut être mis en relation dans un premier temps avec la notion d'interlangue. Reprise par les études postcoloniales, cette dernière désigne des pratiques singulières de la langue, que Jean-Marc Moura définit ainsi en reprenant Klaus Vogel :

Le concept d'interlangue, évoqué par B. Ashcroft et al¹⁰, a été développé dans le domaine pédagogique, par Klaus Vogel qui le définit comme : « [...] la langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible. Dans la constitution de l'interlangue entrent la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises, et la langue-cible¹¹ »¹².

Il nous semble en effet que cette notion peut tout à fait s'appliquer aux écritures romanesques qui cherchent à dépasser des confrontations linguistiques, que ces dernières soient dues à une situation diglossique ou non. Cette interlangue peut alors se jouer, bien sûr, entre des langues, mais aussi entre des pratiques spécifiques d'une même langue. Nous verrons qu'elle se crée parfois dans les interstices entre différents sociolectes, ou entre l'opposition artificielle entre pratiques orales et écrites.

1.1. Entre « convergence » et « divergence » des langues

C'est selon ce dernier point que l'on a le plus souvent envisagé le terme, qui s'applique avec évidence à Ahmadou Kourouma par exemple¹³. Chez Patrick Chamoiseau, ce dépassement se fait dans ce qu'il appelle une « zone de mystère créatif » :

Depuis le temps que je m'y applique, j'ai acquis le sentiment que le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole, ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur ; il s'agit d'envisager une création capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à

9 « Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel » (*Tex*, p. 242-243).

10 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op.cit.*, p. 67.

11 Klaus Vogel, *L'Interlangue. La Langue de l'apprenant*, traduit de l'allemand (Allemagne) par Jean-Michel Brohée et Paul Confais, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 19.

12 Jean-Marc Moura, « Langues et littératures », in Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige manuels », 2013, p. 83-118, p. 93.

13 Notamment dans l'ouvrage de référence de Jean-Marc Moura, *Ibid.*

tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes¹⁴.

Ces « lieux de convergence » et « de divergence » apparaissent sans cesse dans les œuvres de Patrick Chamoiseau et coïncident avec l'idée d'une « interlangue ». L'usage conjoint du magnétophone et des archives écrites dans *Texaco* comme dans *Biblique des Derniers Gestes*, par exemple, symbolise la difficulté du travail de l'écrivain qui ne se contente pas de rapporter des témoignages mais qui crée, à partir d'eux, un texte capable de transmettre des mémoires complexes, où s'entremêlent enjeux individuels et collectifs.

Nous sommes donc face au deuxième cas mentionné par Jean-Marc Moura à propos des écrivains francophones :

L'auteur francophone est souvent un véritable *porteur de langue* dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre¹⁵.

Relevons ici le passage qu'opère Jean-Marc Moura entre langue et langage. La définition qu'il semble sous-entendre s'éloigne en effet de la définition saussurienne, pour laquelle il ne serait pas possible de « se forger un langage », étant donné que celui-ci est inné contrairement à la langue. Cependant, on comprend bien dans les mots de Moura qu'il s'agit de mettre en évidence l'émergence d'un nouveau système de communication, d'une nouvelle manière de communiquer. Dans ce cas-là, il semble intéressant d'envisager l'émergence d'une « nouvelle langue » qui ne serait pas seulement un nouveau *système linguistique*, mais aussi un nouveau *type* de système de signification. Si Henri Meschonnic défend depuis longtemps l'idée selon laquelle la fracture entre écrit et oral doit être remplacée par une pensée de la continuité entre les deux – il propose pour cela de passer par la notion de rythme¹⁶ –, Paul Zumthor montrait déjà que, dans la littérature médiévale, le style selon lequel un texte s'écrivait n'était déterminé que par l'usage oral qui allait en être fait¹⁷. L'inscription matérielle du texte se faisait donc en fonction de l'effet oral escompté, ce qui témoignait d'un *continuum* littéraire entre oral et écrit. Or, si cette continuité est revendiquée par les textes étudiés, elle semble ici opérer de manière inversée : le texte romanesque n'est pas écrit pour

14 Patrick Chamoiseau, in Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 157-158.

15 Jean-Marc Moura, « Langues et littératures », in Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 90.

16 Henri Meschonnic, *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), Paris, Verdier, « Verdier poche », 2009.

17 Voir notamment Paul Zumthor, « Qu'est-ce qu'un style médiéval ? », in Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, « Anthropologie, connaissance des hommes » 1993, p. 35-46.

être prononcé, mais il s'écrit en partie *à partir* de certaines formes d'oralité. Nous reviendrons sur ce phénomène dans la dernière partie de ce chapitre, où nous observerons la manière dont il se prolonge par une porosité entre les différents genres littéraires.

L'hybridité de la langue littéraire entre écrit et oral s'accompagne d'une hybridité entre des formes de la langue, puisque certains sociolectes sont majoritairement employés à l'oral, lorsque la variante dominante de la langue se retrouve à l'écrit. Le phénomène est particulièrement remarquable chez João Ubaldo Ribeiro. En effet, la diglossie précédemment étudiée entre langue des populations dominées et langue de l'élite, est accompagnée par d'autres formes d'hétérogénéité langagière. Fortement imprégnée de régionalismes très spécifiques au Nordeste brésilien, l'écriture de Ribeiro mêle aussi des niveaux de langue divers, déployant des tournures et des usages lexicaux rares, qui rendent d'ailleurs la lecture complexe même pour un lectorat brésilien. En particulier, Ribeiro pratique abondamment l'art de la liste, par lequel il déploie une grande variété lexicale. Aux usages communautaires de la langue s'ajoutent donc des régionalismes, souvent caractérisés par des tournures argotiques et orales, ou encore par un lexique précieux, relevant au contraire d'un langage érudit. Contrairement à d'autres de ces œuvres, comme *Sergent Getúlio*¹⁸ dont l'écriture est marquée de manière homogène par une langue à la fois populaire, orale et nordestine, *Vive le peuple brésilien* mêle les registres et les pratiques. Malgré l'enracinement régional fort de l'auteur bahianais, l'œuvre ne saurait être qualifiée de « roman régionaliste¹⁹ ». En plus des différents ancrages historiques et identitaires dont témoigne le plurilinguisme du roman, la dimension hétérogène de la langue romanesque elle-même multiplie donc les échelles communautaires pour mieux les brouiller. Ainsi, même si la notion d'interlangue désigne généralement en littérature des textes pensés dans une perspective postcoloniale comme c'est le cas dans les écrits de Jean-Marc Moura, on voit chez Ribeiro que l'hybridité langagière n'est pas due uniquement à un travail sur la confrontation entre (ex-)colons et (ex-)colonisés. Différents usages « marginaux » de la langue nationale – suffisamment autonomes pour être perçus comme des langues spécifiques – se mêlent, et mêlent avec eux différentes réalités collectives.

Il faut cependant ajouter que la langue du Nordeste a été considérée, dès le XIX^e siècle mais plus particulièrement dans les années 1930, comme le plus « brésilien » des différents portugais parlés à travers le pays. C'est pour cette raison d'ailleurs que la littérature régionaliste brésilienne a surtout concerné le Nordeste, dans un mouvement qui cherchait à mettre en avant une littérature

18 João Ubaldo Ribeiro, *Sergento Getúlio*, Rio de Janeiro, Artenova, 1971.

19 La littérature régionale est pourtant abondante au Brésil. Elle s'est particulièrement développée dans les années 1930, et a connu d'importants succès à l'échelle nationale à l'instar de l'œuvre de Rachel de Queiroz. L'autrice, célèbre dans l'ensemble du Brésil, a reçu entre autres le Prix Camões, prix le plus prestigieux pour la littérature en langue portugaise.

proprement brésilienne au sein de la littérature lusophone. La présence d'un lexique et de tournures propres à la langue du Nordeste, et notamment du Sertão, dessine alors un lien entre une identité régionale et une identité nationale, capable de rendre le syncrétisme culturel du Brésil – syncrétisme qui permettrait donc de dépasser les oppositions entre communautés. C'est donc forte d'une multitude d'échos que l'interlangue peut devenir le lieu d'une expression tout à la fois singulière – celle de l'auteur, et non d'une communauté – et inclusive, certes particulièrement visible dans le contexte postcolonial qui doit composer avec un plurilinguisme politiquement marqué. S'élaborant ainsi, l'interlangue littéraire ne cherche pas à se faire l'authentique et naturel porte-parole d'une communauté donnée. En se présentant comme essentiellement hybride, elle met en avant son artificialité et se désigne sans cesse comme le fruit d'une ré-élaboration singulière à partir de matériaux divers. On comprendra ainsi que, si cette artificialité est particulièrement efficace pour faire interagir littérairement les communautés dans les contextes coloniaux et postcoloniaux, elle se retrouve aussi dans des romans qui sont plus ou moins concernés par ce phénomène.

1.2. Un artefact

Pour cette raison, si le concept d'interlangue est très utile pour penser l'hétérolinguisme des textes dans une perspective postcoloniale, il soulève un point plus large qu'il nous faut à présent observer en nous éloignant un peu de cette perspective. L'interlangue nous a en effet permis de voir que la mise en avant d'une artificialité et d'une singularité de la langue romanesque est un point essentiel des textes étudiés. Avant de nous intéresser à la manière dont cette artificialité affecte un travail sur l'énonciation dans les œuvres, observons un exemple dans un texte du corpus qui ne se présente pas selon une perspective postcoloniale. *Mason&Dixon* convoque plusieurs imaginaires langagiers. La narration s'écrit dans la langue anglaise du XVIII^e siècle, qui fait la part belle à des tournures devenues rares, et à des majuscules archaïsantes qui chargent le texte d'images abstraites. Pourtant, si l'on en croit la diégèse, le grand récit du Rev^d Cherrycoke est supposé être prononcé devant les membres de sa famille, ce qui semble ôter tout intérêt à la figuration de majuscules sur la page écrite. À cela s'ajoute le fait que, comme ont pu le souligner les traducteurs, les majuscules sont de toute façon employées de manière parfois anarchique, et détruisent ainsi d'elles-mêmes l'illusion d'une véritable langue du XVIII^e siècle :

ces majuscules partout imitent le XVIII^e siècle parce qu'il n'y avait pas de règle fixe, on capitalisait à tours de bras. Mais on s'aperçoit aussi que Pynchon pervertit le système. Il met des majuscules aux termes abstraits mais aussi aux termes concrets. Les mots changent de statut : les termes abstraits

prennent une force concrète et à l'inverse, les mots concrets se spiritualisent. Écrire 'la Cuisine', c'est comme s'il y avait un Être de la cuisine²⁰.

De plus, cette langue datée est paradoxalement nourrie d'un lexique qui lui est parfois anachronique ; il ne s'agit donc pas réellement de reproduire fidèlement l'état d'une langue à un moment de son histoire, mais de créer un espace textuel hors du temps, capable d'accueillir simultanément plusieurs états de la langue anglaise. Au-delà de cet aspect historique, le texte joue avec la transcription d'énoncés français ou espagnols par exemple, qui ne restent pas imperméables les uns aux autres et se mêlent à l'anglais, parfois de manière très artificielle comme nous le verrons. Il semble donc possible de percevoir aussi une « interlangue » qui, comme le rappelle Jean-Marc Moura, ne peut pas être définie par des règles étant donné qu'elle est toujours le résultat d'une interaction singulière entre un individu et la ou les langue(s) qu'il pratique. Les différentes langues trouveraient alors leur point de convergence dans une langue romanesque présentée ostensiblement comme un artéfact, qui se ferait point de passage entre plusieurs états historiques de l'anglais, et entre plusieurs langues différentes.

Il convient de souligner à ce stade que, tout en menant à la singularisation de la langue de l'écrivain, cette hybridité peut apparaître parfois comme un hermétisme assez dissuasif. Les difficultés auxquelles se heurtent les traducteurs et traductrices de ces textes peuvent illustrer les obstacles rencontrés lorsqu'il s'agit d'élaborer une langue à la fois très hétérogène et singulière. D'ailleurs, lorsque les auteurs tentent de contourner ces difficultés en traduisant eux-mêmes leurs textes, la tâche est d'ampleur. João Ubaldo Ribeiro a pris deux ans pour traduire *Vive le peuple brésilien* dans la version anglaise intitulée *An Invincible Memory*, c'est-à-dire qu'il lui a fallu plus de temps pour traduire le roman que pour l'écrire.

2. Le roman comme « supplément d'énonciation »

Ainsi, la mise en avant de l'artificialité de la langue romanesque permet au moins deux choses. D'une part, elle souligne la singularité d'une expression littéraire, qui ne se fait pas porte-parole mais cherche à surmonter des oppositions sans les annuler, et d'autre part elle constitue le premier degré d'une mise en avant du texte comme carrefour entre différentes manières de présenter le réel, et l'histoire dans le cas de notre corpus. Nous observerons à présent comment le travail

20 Christophe Claro, « Tourbillons dans la carte du monde. Comment travaille-t-on sur un texte de Thomas Pynchon? Entretien avec Christophe Claro, l'un des traducteurs de Mason&Dixon », propos recueillis par Stéphane Bouquet, in *Libération* [en ligne], janvier 2001, disponible sur https://www.liberation.fr/livres/2001/01/04/tourbillons-dans-la-carte-du-monde_350000/, dernière consultation le 24 août 2023.

linguistique se prolonge dans un travail énonciatif. En effet, cette mise en avant de l'artificialité et de la plasticité de la langue contribue moins à faire des romans des objets purement linguistiques sans liens avec le réel que des « suppléments d'énonciation ». Pour Jean Bessière, cette expression doit « être entendue strictement » :

Le roman fait entrer de nouveaux discours – représentations d'objets, représentations d'actions, représentations de discours – dans les discours disponibles – représentations d'objets, représentations d'actions, représentations de discours, au total, représentations de savoirs –, et constitue une nouvelle représentation de ces représentations, de ces savoirs, de ces discours²¹.

Le roman contemporain serait donc à comprendre comme le lieu de réénonciations multiples, qui réagenceraient différents discours existants. Or, poursuit Jean Bessière :

Dans ce jeu de discours, le roman ne lève pas le voile sur des objets, des représentations, des discours préexistants – ils sont précisément préexistants. Il désigne, expose et développe, par la nouvelle énonciation qu'il constitue, l'état propositionnel dans lequel se trouvent prises ces représentations, ces discours, ces savoirs, avant qu'ils ne soient soumis à cette nouvelle énonciation. Est ainsi établi, dans les représentations des savoirs et dans celles que ceux-ci portent, un tissu plus dense entre l'objet énoncé, d'autres objets énoncés ou à énoncer, les représentations et la société, énoncées ou à énoncer – la société est, de fait, toujours une manière de pluriel puisqu'elle est elle-même l'objet de ces réénonciations et prise dans les tissus ainsi dessinés, ainsi fabriqués²².

« Désigne[r], expose[r] et développe[r] » l'« état propositionnel dans lequel se trouvent pris » représentations, discours et savoirs : tel semble être en effet le geste attaché au déploiement des interlangues romanesques que nous avons analysées. Autrement dit, en agençant de façon inédite des énoncés présents dans le monde, le roman permet à la fois de les mettre en relation et de dévoiler les pensées, représentations, et réseaux de signification qui les sous-tendent. Il s'agit là peut-être de la manière la plus efficace de déconstruire les « méta-récits », car de tels réagencements visent précisément à rendre perceptibles la diversité des jeux de langages, relative à la diversité des contextes discursifs.

Le dispositif fictif qui supporte la narration dans *Texaco*, et qui met en évidence les différentes strates discursives et narratologiques par lesquelles le texte s'écrit, en est particulièrement révélateur. En se présentant comme un Marqueur de paroles, le narrateur fait du roman une « scène d'énonciation », le lieu de réagencement d'une multiplicité de discours et d'une multiplicité de voix. D'autant plus que le texte narratif est parsemé de fragments d'archive divers, laissant entrevoir des réflexions de l'Urbaniste, de Ti-Cirique, de Marie-Sophie ou encore d'Esternome. Le récit de Marie-Sophie ne vaut que parce qu'il est encadré par d'autres énoncés, auxquels il renvoie ou avec lesquels il entre en résonance. Et le véritable travail du Marqueur de

21 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 72.

22 *Ibid.*

paroles est moins de raconter l'histoire du quartier que de faire coexister ces différents discours dans le roman qui peut alors être pensé comme une « scène d'énonciation²³ ».

2.1. Usages des « scènes validées »

Pour Dominique Maingueneau, appréhender une situation de discours comme une « scène d'énonciation », c'est la considérer « de l'intérieur », à travers les procédés que la parole déployée emprunte dans le but de définir le cadre énonciatif. C'est donc observer la manière dont la parole *se met en scène*. Plus encore, cette mise en scène se fait selon des « scénographies²⁴ », qui reposent parfois – et particulièrement dans le texte littéraire – sur la construction des textes à partir de « scènes validées²⁵ ». Ces dernières sont des scènes connues et stables, aisément reconnaissables par un public large, et qui doivent lui permettre de prendre part en imagination à la scénographie du texte. Dans le cas des romans qui nous occupent, il est intéressant de constater la récurrence de scènes validées assimilables à de pratiques orales classiques telles que la narration d'un conte, ou celle d'une épopée sur un mode qui veut évoquer l'image de l'énonciation épique antique. Il s'agit alors de mettre en scène le discours romanesque comme s'il se déployait selon un cadre énonciatif proche de pratiques orales pensées comme classiques ou traditionnelles, et surtout identifiables²⁶. Ainsi par exemple, le récit-cadre de *Mason&Dixon* est supposé s'inscrire dans le cadre d'une veillée familiale, au cours de laquelle le Rev^d Cherrycoke raconte à la petite assemblée des événements historiques de grande ampleur – fondateurs, en fait – dans une narration qui emprunte beaucoup au récit épique. Nous avons par ailleurs déjà relevé la parenté de ce personnage avec Shéhérazade et l'univers du conte²⁷. Avec des différences importantes qu'il ne s'agit pas d'ignorer, cette mise en scène de la parole rapproche donc le narrateur principal de différentes figures, telles que celle du conteur ou de l'aède épique. Le personnage se présente d'ailleurs comme le narrateur attitré de la communauté familiale, lorsqu'il se désigne par exemple comme « votre Narrateur²⁸ »

23 Dominique Maingueneau, voir notamment *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. », 2004.

24 Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, « Hachette université », 1987, p. 29.

25 Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, « Lettres supérieures », 1993, p. 125 et suivantes.

26 On retrouve ce mode de construction du texte dans d'autres romans contemporains, comme par exemple *En attendant le vote des bêtes sauvages*, d'Ahmadou Kourouma, qui se déploie selon la « scène validée » du *donsomana*, chant qui fait le récit d'une chasse dans la culture malinké et qui s'étale sur six veillées. Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 1998.

27 Voir chapitre 2 de cette thèse : le récit de Cherrycoke participe aussi à une stratégie spécifique, car le prolongement de son hébergement chez sa sœur dépend de sa capacité à divertir la famille.

28 Nous rétablissons la majuscule qui ne figure pas dans la traduction mais qui est utilisée dans la version originale, « your Narrator » (*M&D*, p. 363). Cette majuscule importe car elle insiste sur la force du rôle joué

(*m&d*, p. 445). De toute évidence, cela reste de l'ordre de l'illusion puisque cette scène validée prend place dans un roman. Et d'ailleurs, le terme de « narrateur » maintient justement, à dessein nous semble-t-il, la distinction avec les termes de « conteur » ou d'« aède », insistant ainsi sur le caractère artificiel de la structure romanesque dans laquelle le Rev^d joue un rôle essentiel.

Si, pour Dominique Maingueneau, l'un des intérêts de la scène validée est de permettre au lecteur de prendre part à la scène fictive en imagination, nous ajoutons que, dans le cas de *Mason&Dixon* au moins, cette mise en scène donne au roman la possibilité de faire entendre les réactions de l'auditoire²⁹. Ce procédé est essentiel à la polyphonie du roman, et permet notamment de maintenir un pôle contradictoire face au récit de Cherrycoke, matérialisé surtout par les interventions d'Ives LeSpark. De cette manière, les énoncés sont toujours présentés comme des occasions de dialoguer, car ils sont toujours potentiellement discutables ou modifiables. Les avis, remarques et émotions des auditeurs sont pris en compte dans le développement du roman, et mettent l'accent sur un second degré du texte, interrogeant le lecteur sur ses propres interprétations comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette thèse.

Il apparaît que ce processus est d'autant plus intéressant lorsque ces scènes validées sont convoquées de manière problématique. Dans la deuxième partie des *Détectives sauvages* par exemple, une partie des informations tend à faire reconnaître au lecteur des scènes d'interrogatoires, qui prendraient place dans vaste un processus d'enquête policière. Le titre de l'œuvre, le contenu des énoncés – il s'agit toujours de donner des informations relatives aux deux poètes disparus et à leur mouvement littéraire – leur forme même – témoignages à la première personne, marques d'adresses à un interlocuteur qui interroge – évoquent une telle scène d'énonciation. Cependant cette fois-ci, la réaction des interlocuteurs n'est jamais retransmise. Le lecteur est amené à reconnaître une scène d'échange verbal, mais cette reconnaissance est partielle ; elle suggère la présence d'une réception sans jamais la laisser exister réellement dans le texte.

2.2. Les énoncés impossibles de *Mason&Dixon*

Cette suggestion tronquée d'une scène d'énonciation apparaît comme un des moyens permettant de souligner l'artificialité du processus par lequel le roman s'écrit. Il semble que la présence d'énoncés impossibles dans *Mason&Dixon* pousse encore un peu plus loin le même principe. Dans le chapitre d'un ouvrage collectif consacré à Thomas Pynchon³⁰, Gilles Chamerois analyse la manière dont Pynchon met en scène des énoncés manifestement impossibles par le biais

par Cherrycoke, et confirme la symbolique du conteur ou de l'aède que nous percevons ici.

29 Rappelant ainsi ce que nous avons vu précédemment de l'issue de la scène narrative par Faustino l'aveugle dans *Vive le peuple brésilien*.

de plaisanteries bilingues. Il prend notamment l'exemple du cuisinier français, Armand Allègre, qui prononce cette réplique : « Ha, *ha ha, what a droll remark, I must tell Madame la Marquise de Pompadour, next time we “faisons le Déjeuner³¹”* » (*M&D*, p. 373). Armand Allègre étant français, il n'aurait pas utilisé l'expression « faire le déjeuner », qui est une traduction littéraire de « *do lunch* », en vogue à l'époque chez les Britanniques comme l'explique Gilles Chamerois. L'effet comique de la blague bilingue réside précisément dans le fait qu'elle transpose un énoncé qui n'a pas de sens dans la langue d'arrivée. L'ironie donne souvent l'occasion de mettre en scène ce genre de traduction impossible : alors qu'un mystérieux inconnu lui apprend qu'il va devoir servir d'appât pour attirer un canard sanguinaire – ce dernier veut s'en prendre à lui parce qu'il veut venger tous ses confrères qui ont été cuisinés – Armand demande à son interlocuteur une rémunération pour ce travail visiblement très dangereux. La réponse qui lui est faite est formulée dans le texte anglais de la manière suivante : « *Of course. Here is your small Fee, – you see this Pistol ? I will not fire it into your head, eh ?* » (*M&D*, p. 375). Le jeu se fait sur le terme « *Pistol* », qui peut vouloir désigner en anglais à l'époque une arme à feu *et* un type de monnaie. La première partie de la phrase laisse entendre qu'une avance pécuniaire va être concédée à Armand, mais la deuxième partie révèle que l'interlocuteur parle d'un pistolet. Il n'est évidemment pas possible de rendre une telle polysémie en français, et les traducteurs ont donc pris le parti de formuler la réponse de la manière suivante : « Bien sûr. Voici une petite Somme – vous voyez ce *pistol*-et ? Je *ne* vous tirerai *pas* une balle dans la tête, hein ? » (*m&d*, p. 458). Le jeu de mot ne peut pas être transposé littéralement, et il n'est pas possible que l'interlocuteur français d'Armand Allègre ait pu faire fonctionner ainsi l'ironie grâce à une polysémie qui est uniquement anglophone. Cet énoncé est impossible et « les mots d'Armand Allègre sont une mise en abîme du statut de l'auteur en ce qui concerne le caractère invraisemblable de son récit³² ». Ce genre de pratiques linguistiques, impossibles en dehors du texte littéraire sciemment élaboré, réduit nécessairement l'illusion référentielle du texte. Il nous semble donc tout à fait juste et intéressant pour notre étude d'affirmer avec Gilles Chamerois que l'humour fonctionne « comme un outil pour sonder la manière faussement naturelle dont la représentation naît du langage³³ ». En ce sens, l'esthétique de l'œuvre correspond à celle que Jean Bessière attribue au

30 Gilles Chamerois, « Langue-en-joue. Bilingual jokes in *Mason&Dixon* », in Gilles Chamerois, Bénédicte Chorier-Fryd, *Thomas Pynchon*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 241-257.

31 Nous avons exceptionnellement utilisé la version originale dans le corps du texte, car la version française ne peut rendre de manière tout à fait satisfaisante pour l'effet de la version originale : « *Ha, ha ha, quelle question cocasse, je dois la rapporter à Mme la Marquise de Pompadour, la prochaine fois que nous “ferons le Déjeuner”* » [la traduction précise que l'italique est en français dans le texte original].

32 Gilles Chamerois, « Langue-en-joue: bilingual jokes in *Mason&Dixon* », chap. cit., p. 252.

33 *Ibid.*, p. 249. Cet humour bilingue n'est pas le seul élément concourant à briser l'illusion référentielle. Le travail extrêmement précis mené par Gilles Chamerois dans sa thèse en rapporte un grand nombre, à commencer par l'anachronisme. Voir Gilles Chamerois, *La Ligne et le Verbe. Mason&Dixon de Thomas*

roman contemporain, à savoir qu'elle ne découle plus de la recherche d'une adéquation de la langue au réel, mais plutôt de la recherche d'une lisibilité du texte *en tant que supplément de l'énonciation*, et donc en tant que réagencement artificiel de différents énoncés. En cela, le roman devient un carrefour entre différentes époques, différents discours, et entre usages individuels et collectifs.

3. Les ressources extralinguistiques du roman

Le fait de passer de la reconfiguration des langues dans le roman à celle des énoncés, ouvre une dernière perspective qu'il nous faut à présent explorer. Penser en termes d'énonciation permet en effet de se détacher de l'expression verbale, nécessairement incarnée par un locuteur. Il nous reste alors à observer la manière dont les romans étudiés réagencent des énoncés permettant de croiser des perspectives individuelles et collectives, tout en se distinguant d'un autre mode d'expression littéraire pouvant présenter des traits et des enjeux similaires. Ils se distinguent en effet de la coexistence d'expressions individuelles que l'on trouve au sein des « livres de voix » de plus en plus nombreux ans la littérature contemporaine³⁴. Les écrivains du corpus ne se pensent pas selon l'image de la « femme-oreille³⁵ », qui s'attacherait principalement à recueillir des témoignages individuels et à les retransmettre tels quels, pour faire émerger leurs contradictions à travers leur juxtaposition. La posture de Svetlana Alexievitch tend en effet à minimiser le plus possible la place de la créativité dans le travail d'écriture, qui selon elle passe plus par l'écoute et l'agencement énonciatif que par la création. Si le roman ne cherche pas à rassembler les voix jusqu'à les subsumer dans l'expression d'un « je » lyrique³⁶, il ne cherche pas non plus à les maintenir dans une séparation absolue et insurmontable. *La Fin de l'homme rouge ou le Temps du désenchantement*, de Svetlana Alexievitch, pose des questionnements éthiques qui œuvrent plus à questionner la collectivité qu'à lui conférer l'ampleur d'une communauté – même encore à venir. Si les romans étudiés semblent pouvoir s'écrire selon une poétique de l'écoute, ils le font tout en se détachant de la nécessité de s'appuyer sur des témoignages directement puisés dans le réel. Sa dimension fictive lui permet alors de saisir des expressions qui ne sont pas nécessairement verbalement formulées. Cette écoute particulière se traduit esthétiquement par une constance dans les œuvres qui, même si elle se matérialise de diverses manières, consiste à entretenir un lien fort

Pynchon, thèse soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2006.

34 Cette importance se traduit par des événements scientifiques organisés à propos de la question, comme le colloque « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocraties » organisé en octobre 2021 à Sciences-Po Paris, par Alexandre Gefen et Frédérique Leichter-Flack.

35 Svetlana Alexievitch, Discours de Stockholm lors de la réception du Prix Nobel de Littérature, 2015.

36 Comme ce serait par exemple le cas dans une certaine poésie épique moderne, voir Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde*, op. cit.

avec la littérature orale ou la poésie³⁷. Elle nous conduit à introduire la notion de « voix » dans cette étude, qui sera comprise comme une présence au sein du texte, qui n'émane pas nécessairement d'une origine déterminée, définie ainsi par Jean-Michel Maulpoix :

la voix est [...] entendue comme ce qui donne naissance au texte, même si celui-ci tend à se développer à rebours de cette instance première [...] interroger l'écriture sous l'angle de la voix, c'est l'interroger à partir de sa défaillance plutôt que de sa force ou son pouvoir. [...] Il convient donc d'entendre la catégorie de la voix comme une perturbation dans l'approche de l'écriture, propre à renouer au poétique, mais aussi au réel, au corps, à l'histoire, à la musique³⁸...

C'est en effet exactement ce que l'on constate chez des écrivains qui ont une grande conscience de la frontière qui sépare l'écriture romanesque du réel. Tous « renouent » avec d'autres formes d'expression, et puisent dans d'autres réalités que les énoncés verbaux. Thomas Pynchon affirme qu'il a vraiment commencé à être un bon écrivain à partir du moment où il s'est mis à écouter la réalité « non-verbale » des voix américaines :

[...] *I believe I was also beginning to shut up and listen to the American voices around me, even to shift my eyes away from printed sources and take a look at American nonverbal reality*³⁹.

[...] je crois que j'étais aussi en train de commencer à me taire pour écouter les voix américaines autour de moi, et même de détourner mon regard des sources imprimées et d'embrasser la réalité américaine non-verbale.

D'après Thomas Pynchon, ce n'est donc que parce qu'il a su écouter qu'il a commencé à devenir un bon écrivain. L'expression « *nonverbal reality* » est particulièrement intéressante pour décrire ce processus ; prêter attention aux « voix américaines » non seulement demande de s'intéresser à une pluralité de voix, mais aussi suggère que ces voix peuvent se faire entendre en-dehors de l'incarnation attendue d'une parole⁴⁰. On trouve plusieurs niveaux d'intensité de cette décorrélation dans le corpus. Elle peut passer d'abord par l'expression verbale d'entités qui ne devraient pas pouvoir être à l'origine de paroles. Dans ce cas, le texte rapporte des paroles au discours direct en leur attribuant une origine plus ou moins diffuse, mais ces paroles retranscrivent en fait une attention à des phénomènes non-verbaux. D'autres fois, le texte délaisse l'illusion du discours direct

37 Les écritures du corpus sont en effet toutes informées par de telles poétiques, et l'on relèvera par exemple l'influence de la *Beat Generation* chez des auteurs comme Thomas Pynchon, Roberto Bolaño ou encore Édouard Glissant, dont on connaît l'influence sur l'écriture de Patrick Chamoiseau.

38 Jean-Michel Maulpoix, « Écrire la voix », séminaire donné à Nanterre, 2006, notes disponibles sur <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

39 Dans la préface récente à son recueil *Slow Learner*, Pynchon dit être peu fier de ce qu'il a produit dans sa jeunesse, à l'exception de « *The Secret Integration* ». C'est au cours de l'écriture de cette nouvelle qu'il se serait justement mis à écouter les voix qu'il évoque. Thomas Pynchon, *Slow Learner: Early Stories* (1984), Londres, Picador, 1985, p. 24.

40 Entendue au sens saussurien d'une actualisation individuelle du langage.

pour mettre en avant d'autres moyens de dialoguer avec lui. Cela l'amène à renouveler son langage esthétique dans le sens où il s'approprie des systèmes communicationnels qui sortent du champ proprement littéraire. Concevoir ainsi un renouvellement du langage nous ramène aux propos de Jean-Marc Moura, et nous l'envisageons comme un renouvellement de la perception entre le réel et les moyens de sa représentation. L'illustration du premier cas pourra être trouvée dans *Mason&Dixon*, où plusieurs passages font entendre la terre même, ou des éléments naturels, qui réagissent à ce qui se déroule dans la diégèse⁴¹. La prise en compte de leur expression dans le texte permet de remettre en perspective un certain nombre d'éléments décisifs. Ainsi de la voix mystérieuse qui s'adresse à Mason et Dixon au chapitre 66, alors qu'ils entament leur dernière année sur la Ligne :

"You are gone too far, from the Post Mark'd West."

It is there. Neither Surveyor may take any comfort in Suspicions of joint Insanity. "Thankee", Mason mutters back to it, "as if we didn't already know."

"Myself...? Ah'd love to see the canny Old Post again," adds Dixon, helpfully. They know by now where they are, not only in Miles, Chains and Feet, but respecting as well the Dragon of the Land, according to which anyplace beyond the Alleghenies, wherever the water flows West, into the Continental Unknown, lies too far from the Countryside [...]. Here the Surveyors [...] have come away, as if backward in Time, beyond the Range of the furthest spent Ball, of the last friendly Pennsylvania Rifle. The Implication of the ghostly Speech is clear to them both. – They will soon be proceeding, if indeed they are not already, with all Guarantees of Protection suspended, – as if Whatever spar'd them years ago, at Sea, were now presenting its Bill. [...] To have come this far... and yet, by the Scale it has assum'd, the Denial is so clearly meant to be heeded. (M&D, p 635-636)

« Vous vous êtes trop éloignés du Poteau Marqué Ouest. » Elle est là. Aucun des deux géomètres ne saurait tirer réconfort d'une possible démence conjointe. « Merci bien, répond Mason à la voix en marmonnant, comme si nous ne le savions pas déjà.

- Quand à moi... ? J'adorerais revoir cette bonne vieille Borne », ajoute Dixon, avec obligeance. Ils savent désormais où ils sont, non seulement en miles, chaînes et pieds, mais en ce qui concerne aussi bien le Dragon de la Terre, selon lequel tout point situé au-delà du Sommet des Alleghany, où que l'eau coule à l'Ouest, dans l'Inconnu du Continent, se trouve trop éloigné de la campagne [...]. Ici les Géomètres [...] s'en sont allés, comme s'ils remontaient le Temps, hors de portée de la balle expédiée le plus loin, ou du dernier fusil amical de Pennsylvanie. Ce qu'insinuent ces paroles surnaturelles leur apparaît clairement à tous deux. – Ils vont bientôt devoir continuer, s'ils ne le font pas déjà, sans Protections, – comme si la chose qui les avaient épargnés en mer voilà des années leur présentait aujourd'hui sa facture. [...] S'en être allés si loin... et cependant, eu égard à l'Échelle qu'il a adoptée, le Refus est assez clairement signifié pour qu'on y prenne garde... (m&d, p. 771-772)

Quand bien même la voix qui surgit dans ce passage ne serait que la matérialisation fantasmée d'un pressentiment commun aux deux arpenteurs – ces derniers, eux, savent qu'ils ne rêvent pas

⁴¹ C'est, par exemple, la suspension du temps qui fige l'écoulement de la rivière et le croisement des grenouilles lorsque le passeur Indien, Ice, fait le récit de la sanglante Bataille de Braddock au chapitre 68.

puisqu'ils sont deux à l'entendre –, sa présence dans le texte et la manière dont les personnages interagissent avec elle donnent à voir l'état d'esprit dans lequel ils se trouvent, et les montre encore une fois en proie au doute vis-à-vis de leur mission. La version originale souligne peut-être plus cet aspect, en disant que « *The Implication of the ghostly Speech is clear to them both* », puisqu'on l'on voit se dessiner un prolongement du « discours fantôme » dans le réel à travers son « implication ». D'ailleurs, les personnages estiment que le « Refus est assez clairement signifié » pour qu'ils le considèrent sérieusement. Ici, et contrairement à certains des exemples qui vont suivre, l'expression surnaturelle se matérialise dans des paroles. Cependant, aucun interlocuteur ne peut être identifié. Cette voix provient de l'imagination des personnages – car le récit ne se donne jamais pour fantastique mais bien plutôt pour historique et réaliste, du moins d'après le narrateur – mais son effet sur les personnages, et plus encore sur l'interprétation de la diégèse, est bien réel. Elle alimente les questionnements des deux protagonistes vis-à-vis de la poursuite de leur expédition vers l'Ouest. Ces derniers ont déjà constaté les dégâts causés par l'établissement de la Ligne, sur le plan écologique mais aussi vis-à-vis des populations autochtones, et doutent de plus en plus du bien-fondé de leurs travaux. Le processus fictionnel consistant à mettre en scène l'expression d'une voix surnaturelle permet de rendre les personnages – et le lecteur – attentifs à plusieurs points de vue qui se font une place légitime dans le récit romanesque.

Le deuxième cas que nous avons annoncé peut être observé avec clarté chez Patrick Chamoiseau, grâce à un commentaire que l'auteur fait lui-même à propos de *Texaco*. Il décrit en effet le besoin qu'il a eu de se détacher des témoignages qu'il avait recueillis pour l'écriture de du roman :

Quand j'envisageais le roman *Texaco*, avant d'en commencer l'écriture, je menais une longue enquête dans le quartier, rencontrant les habitants-fondateurs et relevant leurs témoignages. Lorsqu'il me fallut, avec cette masse de détails, passer à l'écriture, je me retrouvais en panne, bloqué, incapable de m'élancer sur les pages. Je dus balancer par-dessus bord ces mois de recherches et de notes afin d'accéder à cette page vide où pouvait s'exercer librement mon imagination. J'écrivis *Texaco* durant près de quatre ans sans jamais ouvrir une de ces fameuses notes⁴².

Ici, la démarche est donc différente puisqu'il y a bien eu, en amont de l'écriture, des recueils de témoignages dans le réel. Cependant, l'auteur s'en est volontairement détaché au moment de l'écriture du roman. Ainsi, si le processus d'écriture passe par une plongée dans le réel, il dépasse cette étape qui constitue alors seulement une matière première pour la fiction. Ce qui nous intéresse dans cette méthode, c'est que ce ne sont pas tellement les *mots* rapportés par les témoins qui comptent. Prenant pour acquis que la transcription des énoncés ne permettra jamais de rendre

42 Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit et le panier*, op. cit., p. 117.

compte d'une réalité toujours plus complexe qu'eux, l'auteur passe par la fiction pour éviter l'écueil du mimétisme qui le mène à la page blanche, et proposer un agencement de voix, certes artificiel, mais productif. Considérant cela, le roman est bien plus un outil de *transcription*⁴³ que de *reproduction* des énoncés. Il s'agit de saisir des formes d'expression qui dépassent une manifestation purement verbale, et de les intégrer dans le roman grâce à des adaptations littéraires. Si Patrick Chamoiseau parle ici d'« imagination », il souligne en même temps l'importance de la première étape de son travail qui a consisté en une plongée dans un réel extrêmement concret. Le lien avec le réel n'est nullement rompu, mais l'écart creusé volontairement doit permettre à l'expression littéraire d'opérer.

Nullement anecdotique, cet écart entre une attention à la référence énonciative et sa transformation littéraire pour se rapprocher d'une réalité plus complexe et vivante amène le roman à dépasser ses propres frontières génériques. En effet, l'écriture poétique est souvent signalée comme une des étapes préliminaires vers l'écriture plus proprement narrative :

Dans *Chronique des sept misères*, voulant explorer l'ordinaire polyphonique du marché-aux-légumes de Fort-de-France, je me retrouvais embarrassé. C'était une réalité créole, bruyante, chaotique, pleine de manières, de postures et de gestuelles [...]. Une effervescence émotionnelle, humaine, fascinante, inatteignable par l'Écrire. Je pus malgré tout avancer dans le projet en commençant par une petite série de poèmes libres, instinctifs, erratiques, qui « saisissaient » de manière disparate, imprévisible, chaotique des scènes, des situations, des silhouettes, des paroles⁴⁴.

Patrick Chamoiseau considère que ces petits poèmes sont des « organismes narratifs », des « ruines sensibles⁴⁵ » sur lesquelles peut ensuite s'élaborer l'écriture romanesque. Tout comme chez Roberto Bolaño, c'est donc en fait la poésie qui fait chez lui le lien entre la littérature et la vie, ce qui rappelle les propos de Jean-Michel Maulpoix selon lesquels « la catégorie de la voix » permettrait de « renouer au poétique ».

43 Nous empruntons la notion à Emmanuel Bouju, qui l'a forgée pour proposer de penser la manière dont un certain type de roman se rapporte à l'histoire et la représente. Nous la déplaçons ici légèrement, mais il s'agit bien également de travailler sur la manière dont elle fait jouer la frontière entre réel et fiction : « La notion de transposition est d'abord musicale : elle consiste à déplacer une ligne mélodique en l'adaptant à la tessiture d'une nouvelle voix. Les transpositions de *lieder* pour une voix différente de la partition originale, par exemple, consistent en un simple déplacement de gamme. Lorsque l'on opère non seulement un déplacement de gamme, mais aussi l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre, on parle de « transcription » (transcription par exemple d'une symphonie pour piano seul) ». Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 15.

44 Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit et le panier*, op. cit., p. 118.

45 *Ibid.*

Très attaché à ce que l'écriture littéraire s'ancre dans l'existence réelle, Roberto Bolaño voit en effet dans la poésie – une poésie du quotidien, qui se refuse un lyrisme grandiloquent⁴⁶ – le véritable point de rencontre entre ces deux pôles. Florence Olivier a montré l'importance de la poésie dans la prose du Chilien⁴⁷, et lui-même confirme cette porosité lorsqu'il dit à Cristián Warnken :

Je crois que la meilleure poésie de ce siècle est écrite en prose. Dans certaines pages, Joyce (*Ulysse*), Proust, ou Faulkner *ont tendu l'arc* comme la poésie de ce siècle n'a pas su le faire. On sent réellement que l'écrivain s'est engagé sur un sentier que nul n'avait jamais emprunté avant⁴⁸.

Si l'on retrouve dans nombre de ses poèmes des embryons de romans à venir, on hésite aussi longuement à assigner *Amuleto* à un genre littéraire précis tant le monologue d'Auxilio Lacouture emprunte au lyrisme – même si c'est un lyrisme spécifique, que Florence Olivier analyse dans son article « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma⁴⁹ ». Mais même dans des textes beaucoup plus narratifs, comme *2 666*, peuvent surgir des passages qui dépassent largement le cadre de la prose. C'est que « [la] ferveur et [l']enthousiasme pour la poésie comme réalité et identité première de la littérature n'ont jamais quitté Roberto Bolaño⁵⁰ ». En fait, chez Bolaño comme chez Chamoiseau, l'écriture poétique apparaît comme un pont entre le monde sensible et le monde littéraire. Elle est, précisément, ce qui permet de saisir des réalités qui dépassent la formulation verbale, « inatteignable[s] par l'Écrire ». Les mots recueillis dans le réel, les témoignages, ne sont qu'une des modalités d'ancrage dans ce dernier. Dans *Biblique des derniers gestes*, par exemple, c'est bien à partir du corps de l'agonisant et non sa parole, que le narrateur élabore son récit⁵¹.

Pour faire entendre des réalités qui se situent en-dehors de la formulation verbale, les auteurs ont donc recours à des processus créatifs divers, et si la poésie fonde les écritures de Chamoiseau et

46 « Je dois ajouter que je ne suis pas du tout un poète lyrique. Je suis totalement prosaïque et attaché au quotidien », Roberto Bolaño, « Sans timon et dans le délire », entretien de Roberto Bolaño avec Cristián Warnken ayant eu lieu dans le cadre de l'émission télévisuelle chilienne « La belleza de pensar », traduit de l'espagnol par Anne Picard et reproduit dans Jean-Baptiste Para (dir.), *Revue Europe*, n° 1070-1071-1072, « Roberto Bolaño », 2018, p. 47-61, p. 48.

47 Florence Olivier, *Sous le roman, la poésie. Le Défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, « Échanges littéraires », 2016.

48 Roberto Bolaño, « Sans timon et dans le délire », art. cit., p. 50.

49 Florence Olivier, « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amuleto* de Roberto Bolaño et *Insensatez* d'Horacio Castellanos Moya », art. cit.

50 Florence Olivier, « Pas de roman sans poésie ni vaillance », propos recueillis par Méelina Balcázar Moreno, in *Europe*, op. cit., p. 62-71, p. 62.

51 Le personnage agonisant de Balthazar Bodule-Jules, dont le narrateur retrace l'existence, est prostré dans un fauteuil, silencieux. C'est en observant son corps, les mouvements de ses sourcils ou de ses épaules, que le narrateur perçoit les souvenirs du vieux guerrier.

de Bolaño, Toni Morrison invoque souvent la musique comme une des sources de sa création littéraire ; son roman *Jazz* en est l'exemple le plus explicite. Pour donner à voir l'existence de la communauté noire de Harlem dans les années 1920, l'autrice déploie une écriture profondément imprégnée de la musique jazz, dont l'émergence est indissociable de ce contexte historique, géographique et culturel. Aude Locatelli a ainsi montré à quel point le texte puisait son inspiration dans le jazz non seulement pour le rythme des phrases et de paragraphes, mais également dans la structure du texte lui-même, notamment à travers le jeu d'appels et réponse orchestré par la voix narrative⁵². C'est à travers l'intensité musicale qu'est donnée à sentir toute la complexité de la réalité historique et culturelle dans laquelle prend place la diégèse. D'ailleurs, l'importance de la dimension musicale est confirmée par la multitude de lectures que Toni Morrison elle-même a données de ce texte. Une version enregistrée en livre audio immortalise cette approche et laisse entendre l'importance donnée à tout ce qui, dans le texte, dépasse l'expression linguistique⁵³.

L'attention à des réalités extra-linguistiques transforme donc l'écriture elle-même, qui en vient à emprunter d'autres formes de langage. L'expression graphique par exemple, joue un rôle discret mais fondamental dans *Les Détectives sauvages*, puisque la source d'inspiration principale des deux poètes protagonistes est un dessin, qui est aussi l'unique poème laissé par Cesárea Tinajero. Mais là encore les genres se croisent, puisque le dessin lui-même, en plusieurs étapes, semble vouloir établir un récit qu'il faudrait formuler, une narration qui cependant reste revêche à l'interprétation. On retrouve cette fusion du trait de crayon et du narratif dans les blagues dessinées que se racontent les quatre personnages de la troisième partie, lorsqu'ils sont en fuite vers les déserts du Sonora.

Qu'elles puisent leurs sources dans les paroles d'une comptine pour enfants – la chanson de Salomon dans *Le Chant de Salomon* –, dans un dessin, dans un genre musical ou dans l'observation des corps, les écritures de ces romans prennent donc en compte des réalités extra-linguistiques de façon à se rapprocher, d'une certaine manière, du monde sensible qui dépasse le cadre diégétique. Ces dispositifs investissent les interstices entre les genres artistiques, jusqu'à parfois transformer l'écriture elle-même qui se déploie en-dehors des frontières du romanesque. Ainsi, Patrick Chamoiseau souhaite à son roman l'avenir d'un chant :

Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir

52 Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2012.

53 On entend en effet la romancière faire vivre musicalement son texte à travers les silences, les changements de rythme, des effets sonores spécifiques, etc. L'enregistrement a été fait par Penguin Random House, en 2015.

nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer – en nous-mêmes pour nous-mêmes – jusqu'à notre pleine autorité. (*Tex*, p. 427)

On note ici la mention de « l'écoute des générations à venir », mais aussi l'usage soudain du « nous » qui semble dessiner une communauté plus large, comme si le combat entre Texaco et l'Enville fonctionnait comme une métaphore du combat contre les colons et l'impérialisme en général. Un autre élément très important est le terme « inédit créole » : on voit bien dans cette fin de phrase que l'auteur a cherché à cerner de la nouveauté, à lui donner forme par ce texte à travers la dynamique épique notamment. Ce texte a donc une dimension fondatrice, mais détourne l'idée de la conquête : ce n'est pas une conquête de l'autre mais une conquête de l'identité (« qu'il nous fallait nommer ») et de l'autonomie de la communauté. La porosité générique appelle ici une diffusion et un élargissement de la communauté. L'histoire des personnages singuliers de Texaco a pour vocation de se prolonger symboliquement dans un « nous » qui semble désigner l'ensemble des créoles martiniquais. La mention de l'« écoute » semble importante enfin : en passant de roman à chant, le texte appelle peut-être plus à une écoute qu'à une lecture, c'est-à-dire qu'il demande une attitude d'ouverture qui semble se rapprocher d'une ligne de conduite éthique plus que d'un mode de lecture.

Le roman à l'écoute de la communauté

L'hétérolinguisme de ces romans a donc pour effet de mettre en avant les dimensions historiques, politiques, mais aussi plastiques, du langage. Et s'il ne propose pas une coexistence stable et apaisée des langues, il ne traduit pas non plus le désir d'un monolinguisme uniformisant. La singularité, ainsi que l'artificialité affichées des langues littéraires finalement élaborées dans les œuvres, œuvre au contraire toujours à une *fusion* des langues représentées, si l'on veut bien entendre ce terme comme un processus non définitif et non exemplaire. C'est bien une *singularité* qui est à l'œuvre, même si celle-ci travaille au réagencement d'énoncés multiples. Il s'agit alors moins d'exprimer une vérité, que de montrer que le roman est avant tout une reformulation de différents énoncés, et met en évidence les contextes originels de ces derniers.

C'est justement parce qu'il ne dissimule pas la fonction de médiation qu'il entretient avec le réel que le réagencement romanesque des énoncés peut permettre un retour à celui-ci. Mais ce retour n'est valable que parce qu'il est opéré par la fiction. Et en effet, il apparaît que le travail de fictionnalisation que nous avons commencé à observer dans ce chapitre se présente bien comme un moyen pour les auteurs d'inscrire, paradoxalement, la langue romanesque au plus près du réel. Il permet alors de se détacher de l'univers uniquement verbal, et se traduit par la multiplication des transgressions de frontières génériques.

La poétique de l'écoute que nous avons commencé à dégager serait alors à rapprocher de l'« écoute écopoétique » décrite dans l'article collectif « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle » :

L'écoute écopoétique est donc multipiste : refusant toute métaphysique de l'origine, de la pureté et de l'authenticité, acceptant que la voix est écho et qu'elle ne peut être figée, elle suit des pistes innombrables aux consistances variables – perceptions, remémorations, captations, notations, imaginations⁵⁴.

Au-delà d'une attention à la variété des langues, c'est en effet une attention « multipliste » au réel qui se fait jour dans les romans. L'élaboration d'une langue romanesque hybride se double donc d'une esthétique elle-même hybride, capable de suivre « des pistes innombrables aux consistances variables », comme nous l'avons montré. Le roman s'ouvre au chant, à la poésie, aux arts graphiques parfois. L'observation de l'hétérogénéité des langues dans ces romans nous aura donc menée à dégager l'hétérogénéité de leur langage esthétique, puisque les textes dépassent les codes formels du langage romanesque, et même du langage verbal.

54 Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas, Sylvie Decaux, Marie Lorin, Myriam Suchet, « Voix, oralités. Vers une échopoétique transculturelle », art. cit., p. 45.

Cette hétérogénéité est, certes « transculturelle » comme l'est l'« échopoétique » définie par Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas, Sylvie Decaux, Marie Lorin et Myriam Suchet. Nous l'avons vu, elle tisse des correspondances entre des réalités culturelles à la fois différentes et semblables, comme celles des populations esclavagisées dans les Caraïbes et le Nordeste du Brésil. Mais elle demande également de prêter attention à des échos qui peuvent relier les êtres vivant au-delà d'une situation contemporaine ou d'une condition humaine. L'inscription de « voix » dans le texte permet de relier entre elles des générations distantes dans le temps, mais aussi de questionner des entreprises humaines selon des perspectives écologiques, comme nous l'avons constaté dans *Mason&Dixon*. De ce fait, elle semble concourir à agréger *les communautés en une Communauté*⁵⁵ plurielle, qui va jusqu'à dépasser les réalités culturelles, temporelles, et même humaines dans une certaine mesure.

Ces romans de la postmodernité amorcent-là un travail se poursuivant de manière peut-être plus explicite dans des œuvres très récentes, qui cherchent à repenser les liens entre communautés humaines et non-humaines. Il n'est pas rare d'ailleurs que ces considérations prennent place dans des littératures liées à une certaine dimension postcoloniale, qui rassemble ces deux enjeux. On peut ainsi analyser *En attendant la montée des eaux*, de Maryse Condé, ou *Le Dernier vol du flamant*, de Mia Couto, selon un prisme à la fois postcolonial et éco-poétique.

La question de *la Communauté* serait alors à percevoir moins comme celle d'une identité commune, que comme celle d'une sensibilité commune, comme le suggère Yves Citton lorsqu'il dit que

l'attention à la communauté, c'est peut-être d'abord l'attention à la communauté que nous formons avec notre environnement. [...] Ça, ce serait un commun sur lequel se construit la communauté – à la fois un bien commun et un sens commun (une sensibilité ou une sensualité commune)⁵⁶.

Cette idée est particulièrement intéressante parce qu'elle s'inscrit dans une théorie de l'attention qui met en évidence deux modalités de l'attention. Yves Citton affirme en effet, un peu plus tôt dans l'entretien, que cette dernière peut être une « focalisation », c'est-à-dire, une attention volontaire et consciente, mais aussi une attention « implicite au “fond” », qui « nous aide à être présents et aussi à survivre dans nos environnements ». Il y aurait donc « de la communauté avant même que les collectifs ne se forment » dans la mesure où nous serions reliés par une capacité à avoir une attention implicite au fond – qui fait que, pour reprendre l'exemple d'Yves Citton, l'odeur du feu peut vouloir dire pour tous incendie, danger. La communauté serait alors cette

55 Au sens de la distinction faite par Rémi Astruc définie précédemment.

56 Yves Citton, « Attention à la communauté », entretien avec Rémi Astruc, in Rémi Astruc (dir.), *La Communauté revisitée/Community Redux*, Versailles, RKI Press, 2015.

sorte d'ajustement perpétuel qui se passe entre nous, soit parce que c'est le milieu perceptif dans lequel nous sommes immergés ensemble (un milieu forcément culturel, structuré par un imaginaire commun et un symbolique lui aussi commun), soit parce que cela se situe dans la façon intuitive dont nous nous percevons les uns les autres (ce visage me sourit, ce corps sent le parfum, ce regard ne me dit rien de bon).

En passant d'une hétérogénéité linguistique à une hétérogénéité esthétique, le roman se donne les moyens de rendre perceptible cette « attention de fond » qui préside, selon Yves Citton, à la concrétisation de la communauté.

Conclusion

Dans *Politiques de l'amitié*, Derrida écrit que

s'il y avait une communauté, voire un communisme de l'écriture, ce serait d'abord à la condition de faire la guerre à ceux qui, le plus grand nombre, les plus forts et les plus faibles à la fois, forgent et s'approprient les usages dominants de la langue¹.

L'existence d'une « communauté de l'écriture » reste à ce stade de l'analyse, comme chez Derrida, à penser sur un mode hypothétique. Toutefois le chapitre 3 a montré que la condition exprimée par le philosophe peut être remplie par le texte littéraire. La métaphore militaire rejoint même presque exactement la position de Patrick Chamoiseau qui se pense en « guerrier de l'imaginaire ». Pour l'auteur en effet, comme pour Derrida, les « usages dominants » de la langue sont ceux qui forgent les imaginaires. Dès lors travailler, repenser, affronter ces usages revient à faire émerger des imaginaires nouveaux et salvateurs. Car la parenté entre les deux pensées se poursuit dans la hiérarchie axiologique qu'elles établissent. Chez le philosophe comme chez l'écrivain, les usages dominants de la langue sont des usages « faibles », appauvris. Dans *Écrire en pays dominé*, c'est bien contre une uniformisation des imaginaires que Patrick Chamoiseau défend la créolisation de la langue.

Cependant, nous l'avons vu, il ne s'agit pas seulement de « faire la guerre ». Il s'agit aussi de transformer l'hétérolinguisme romanesque en une force d'écoute et de création. Dans un premier temps le travail de la langue fait émerger le caractère dynamique et évolutif des langues, en particulier en situation de conflit diglossique. Ensuite, il permet d'intégrer au sein du roman une multitude de réalités différentes mais non-exclusives les unes des autres, qui incitent à repenser les frontières des communautés linguistiques, minoritaires, nationales, et même parfois humaines. À l'hétérogénéité linguistique du roman, théorisée au début du siècle par Bakhtine, s'ajoute ainsi une hétérogénéité énonciative qui rend présentes, simultanément, des réalités diverses parfois très éloignées. Le roman fait alors fonctionner intensément l'intersubjectivité relative à chaque acte énonciatif. Dans cette optique il pallie aussi, dans une certaine mesure, le « manque » de la communauté, qui ne se

construi[t] pas autour d'un « dénominateur commun », dont le politique assurerait la gestion et la représentation, mais autour d'un « vide » qu'on ne peut traverser — jamais remplir ni combler — que par les fils multiples d'une intersubjectivité qui se noue à chaque fois de façon singulière et éphémère, dans l'expérience sensible qu'on fait de soi et des autres. Les communautés ont donc à

1 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, p. 90.

voir avec la manière dont les paroles et les images se relaient, se disséminent et se partagent dans l'ensemble du tissu social, dont la chaîne et la trame sont tout entières constituées d'énonciations relayées, plus ou moins partagées².

C'est justement cette capacité du roman à se faire le « relai » explicite d'une multitude d'énoncés que nous avons dégagée dans le chapitre 4, et qui nous permet de conclure à sa faculté d'élaborer des liens communautaires nouveaux, au-delà des contenus discursifs eux-mêmes. Pour Pierre Ouellet,

La parole littéraire ou artistique, qui échappe au principe d'identité du Concept ou de l'Idée, est le lieu où s'exprime avec le plus de force cet *ethos* énonciatif grâce auquel de nouveaux modes de subjectivité et de socialité peuvent apparaître, entre singularité et communauté plurielles plutôt qu'entre identités collectives et individuelles³.

Il ajoute que cet *ethos* passe justement par ce qui ne fait *pas* directement sens dans le langage, c'est-à-dire par ce qui fait signe au-delà, ou en-deçà, de l'information verbalement formulée. C'est bien cette « expérience asémique » que nous avons cherché à mieux comprendre dans le deuxième temps de cette partie, pour voir comment l'énonciation littéraire pouvait « penser l'altérité autrement qu'en termes d'appropriation et d'expropriation, d'inclusion ou d'exclusion, bref d'appartenance et de non-appartenance⁴ ».

L'étude des textes a montré que les écritures du plurilinguisme ne remettaient pas en question la réalité des phénomènes d'appartenances identitaires liées aux pratiques des langues, en particulier en contexte postcolonial. Cependant, la dimension « infra-sémantique » de la parole, sur laquelle « s'appuient les aspects les plus politiques de l'énonciation esthétique⁵ », est aussi très importante dans ces romans et appelle à envisager le dépassement de ces oppositions. Nous concluons qu'elle procède de l'élargissement postmoderne de l'hétérolinguisme romanesque, qui fait de la reformulation un élément clef de l'écriture.

Or cet élargissement permet d'établir une communication esthétique spécifique qui joue encore en faveur d'une attention à l'autre. Dans *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*⁶, Alphonso Lingis dédie un chapitre au lien existant entre communication et communauté. Il y montre que le fait de vouloir à tout prix « clarifier » un message, éviter les interférences c'est,

2 Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », in *Tangence*, n° 69, 2002, p. 11-26, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 Alphonso Lingis, *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*, *op. cit.*

d'une part, « réduire au silence le grondement du monde » et, d'autre part, ne pas vouloir écouter le bruit que nous faisons nous-mêmes quand nous communiquons, alors que,

en tant que causes efficientes des expressions qui transmettent l'information, nous sommes interchangeables. Notre singularité et notre discernabilité indéfinie se trouve, et s'entend, dans nos protestations et nos murmures, notre rire et nos larmes : le bruit de la vie⁷.

Dans le texte littéraire, la polyphonie permet justement de transmettre ce « bruit de la vie », comme on l'observe particulièrement bien dans *Texaco* et *Les Détectives sauvages*. Chez Chamoiseau et Bolaño en effet, la singularité de chacun des énonciateurs passe en grande partie dans les silences de ces derniers, leurs rires, leurs hésitations, les tournures singulières de leurs phrases. La diversité des locuteurs met en exergue l'importance du « bruit » que fait chacun lorsqu'il parle, et ce bruit *signifie* donc parce qu'il donne des informations sur l'émetteur. Plus importante encore est la place du « bruit de fond⁸ » dans la communication. Le philosophe part du fait que, lorsqu'il n'y a absolument aucun son autour de lui, l'homme se met à avoir des hallucinations ; il ne peut vivre sainement dans un environnement parfaitement silencieux. Plus que cela, le « bruit de fond » s'avère essentiel à la communication puisque la réception de l'information a lieu lorsque nous prélevons un signal « dans la multiplicité de signaux non-pertinents et contradictoires⁹ ». Il nous apparaît que la communication esthétique établie entre les romans et le lecteur, reposant sur la polyphonie et la mise en évidence des reformulations énonciatives, fonctionne justement de cette manière. De fait, il s'agit d'une part de prélever un signal parmi d'autres au sein d'une profusion de discours, et d'autre part de mettre en évidence les liens que ce signal entretient avec ce monde. En faisant émerger les paroles des personnages à partir d'un « bruit de fond », le roman se rend capable de représenter la « résonance » qui définit la vie selon Lingis, cette dernière se caractérisant par le partage d'un monde commun :

Vivre, c'est répéter en écho la vibration des choses. Être, pour les choses matérielles, c'est résonner. Il y a du son dans les choses comme il y a de la chaleur ou de la froideur dans les choses, et les choses résonnent comme elles irradiant leur chaleur et leur froideur. La caille et l'albatros, les corneilles et les colibris, les coyotes et les phoques, les poissons de banc et les grandes baleines, les crocodiles dans les infrasons et les mantes religieuses dans l'ultrason, continuent et réverbèrent le craquement des branches, le flottement des feuilles, le pétilllement des ruisseaux, le déplacement des roches, le grincement des plaques tectoniques¹⁰.

7 *Ibid.*, p. 94.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 95.

10 *Ibid.*, p. 98.

TROISIÈME PARTIE.
REJOUER LA COMMUNAUTÉ. DES ROMANS
ÉPIQUES ?

[...] ces deux opérations – trouver une raison d’être à la communauté et lui assigner une fonction – ne relèvent pas exclusivement du domaine épistémique de la philosophie et des sciences sociales. La fiction occidentale s’est également révélée une plate-forme inestimable où les modèles communautaires ont été inlassablement testés, écartés ou confirmés.

P.-M. Salvan, G. Salas, J. J. Heffernan, *Community In Twentieth-Century Fiction*¹

La faculté de nos textes à penser *a novo* les récits historiques collectifs se prolonge dans la réactualisation de certains traits littéraires qui étaient réputés, jusqu’à il y a peu, dépassés par la littérature récente ou devenus impraticables dans le contexte contemporain. Deux genres narratifs principaux sont usuellement reconnus pour penser à la fois l’histoire, et le lien entre individu et communauté : le roman historique et l’épopée. Or *a priori*, le contexte postmoderne compromet toute actualisation de ces deux genres, qui se révèlent inadéquats pour penser les crises du monde contemporain. D’un côté, nous l’avons vu, le roman postmoderne se construit en opposition avec le roman historique, réaliste et moderne². Par ailleurs, comment envisager une actualisation du genre épique dans un monde qui n’accorde plus aucun crédit aux méta-récits légitimants ? Il est vrai que, s’il prend la forme d’un récit des fondations, le roman contemporain semble devoir échouer à raconter la communauté, son passé et son futur. Plus que cela, même, nous montrerons dans le chapitre 6 que les œuvres du corpus affichent l’échec d’une telle mise en récit de la communauté. Les textes posent alors un regard satirique, moqueur, sur les récits collectifs idéalisant la vie en collectivité. De ce point de vue, c’est plutôt d’une tonalité picaresque et non épique qu’ils se rapprocheraient. Claudio Guillén voit en effet dans le XX^e siècle un contexte propice aux réactualisations du genre d’origine espagnole :

Le picaresque reviendra en des temps de l’ironie et du découragement – des temps moins favorables que le dix-neuvième siècle aux projets de l’individu audacieux. Au vingtième siècle, comme dans l’Espagne de Philippe II et l’Allemagne de la Guerre des Trente ans, le parcours du voyou révélera une fois de plus le fait que la civilisation est une forme d’oppression. Cela est devenu particulièrement clair après la Seconde Guerre mondiale³.

1 Paula Martin Salvan, Gerardo Salas, Julian Jimenez Heffernan, *Community In Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 2.

2 On lit cela notamment chez Brian McHale et Linda Hutcheon, voir le chapitre 1 de cette thèse.

3 Claudio Guillén, « Essay 3, Toward a Definition of the Picaresque », in *Literature as System : Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Presses universitaires de Princeton, 1971, p. 105.

Nous verrons en effet dans le chapitre 7 que des figures picaresques tendent à critiquer la possibilité d'une vie commune harmonieuse dans ces textes, et se présentent comme des symptômes de ces « temps de l'ironie et du découragement ». Pourtant nous avons commencé à voir que, en dépit d'une certaine forme de lassitude ou de désenchantement, la postmodernité peut constituer un moment propice à la ré-élaboration des liens entre récit et histoire. Cela nous conduit à présent à analyser la manière dont cette ré-élaboration permet de repenser en même temps les liens entre récit et communauté.

Dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Jean-François Lyotard résume de la manière suivante la question que pose la postmodernité : « Pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'idée d'une histoire universelle de l'humanité⁴ » ? Au lieu d'une affirmation, il formule deux interrogations en guise de réponse. Après s'être concentré sur le verbe « continuer », qui fait référence à la vision moderne consistant à penser une progression linéaire à travers le temps, il relève le deuxième aspect problématique de la question ; l'existence du « nous ». La formulation d'un tel « nous », observe-t-il, est corrélée à l'existence d'une dynamique générale faisant avancer l'humanité vers une émancipation universelle. Elle accompagne l'idée selon laquelle le singulier doit se fondre finalement dans le collectif, qui recouvrerait ici l'humanité toute entière. Or dit-il, dans le cas où cette idée d'une émancipation collective et linéaire est rendue obsolète, ce « nous » ne peut en aucun cas advenir, puisque « [...] si l'on doit répondre non à la question (non, l'histoire humaine comme histoire universelle de l'émancipation n'est plus crédible), alors il faudra aussi réviser le statut du nous qui pose la question⁵ ».

Dès lors, il ne nous resterait plus qu'à « [nous] plonger dans la mélancolie inguérissable de cet “objet” perdu (ou de ce sujet impossible) : l'humanité libre », ou à trouver « un autre mode de penser et d'agir ». Ce mode de pensée « autre » devra selon lui abandonner le triptyque « je/tu/il », qui a constitué le modèle ontologique et politique des modernes. Si Jean-François Lyotard déplore cette évolution, il nous est permis de penser qu'une telle refondation n'est pas négative, bien qu'elle remette en question une certaine vision du monde héritée des Lumières. Repenser ce « nous » différemment, en remettant en question le triptyque pronominal mentionné, c'est repenser la communauté dans sa capacité à articuler l'existence de l'individu et celle du groupe. C'est donc aussi repenser la trajectoire de cette articulation à travers le temps.

4 Jean-François Lyotard, « Missive sur l'histoire universelle », in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 39-40.

5 *Ibid.*, p. 43.

1. Le roman, genre de l'individu ?

Le roman est la plupart du temps perçu comme le genre de l'individualité. Dans sa présentation du programme d'agrégation portant sur « Solitude et communauté dans le roman », Henri Garric constate que « le développement de l'individualisme a justifié toute une tradition d'études sur le roman qui lient les caractéristiques génériques et formelles au devenir de l'individu depuis le XVII^e siècle⁶ ». De Lukács à Thomas Pavel, en passant par Ian Watt, le genre romanesque représenterait avant tout « l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde⁷ ». Cette idée peut provenir, d'une part, des thématiques abordées dans le roman, et d'autre part, de la manière dont ce dernier se diffuse et se pratique. Avec ce genre, il ne s'agit plus en effet de *prononcer* un récit littéraire, au cours d'une performance qui est aussi l'occasion de *faire communauté*. On sait que l'imprimerie et la diffusion des textes ont conduit à une transformation des pratiques, et que le roman va de pair avec l'avènement d'une lecture solitaire et silencieuse. Ces modalités de la pratique littéraire ont contribué à « l'interruption⁸ » du mythe qui, selon Rémi Astruc, « était [auparavant] une occasion du rapport individu/collectif⁹ ».

Pourtant, comme le souligne Henri Garric, « l'espace du roman est [...] un espace paradoxal », car

c'est celui qui présente la solitude des voix juxtaposées [...] [et] c'est en même temps celui qui dit leur partage possible par l'espace littéraire même. Parce que la littérature est représentation, elle peut à la fois afficher les solitudes séparées et la projection dans une communauté des singularités¹⁰.

Ainsi, s'il apparaît comme une évidence que la pratique romanesque ne conduit pas à des rituels collectifs comme pouvait par exemple le faire l'épopée ancienne, le genre aurait tout de même encore à voir avec la communauté. Le roman œuvrerait au rassemblement et à la pensée du collectif à travers ses modalités propres¹¹. Pour Michel Butor, c'est même lorsqu'il prend pour objet l'aventure collective que le genre acquiert sa valeur la plus haute :

On oppose souvent le roman, au sens moderne du mot, c'est-à-dire tel qu'il apparaît en occident en gros avec Cervantès, à l'épopée, en disant que celle-ci raconte les aventures d'un groupe, celui-là

6 Henri Garric, « “Solitude et communauté dans le roman” . Présentation », Société française de Littérature générale et comparée » [en ligne], 2019, disponible sur <https://sflgc.org/agregation/garric-henri-solitude-et-communautaire-dans-le-roman-presentation/>, dernière consultation le 28 août 2023.

7 Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, cité par Henri Garric, *ibid.*

8 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 145 notamment.

9 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, *op. cit.*, p. 88.

10 Henri Garric, *art. cit.*

11 À cet égard, on peut citer par exemple les travaux de Vincent Message, qui montrent comment certains romans peuvent prendre en charge une pensée de nos sociétés contemporaines caractérisées par leur pluralité. Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, *op. cit.*

d'un individu. Mais depuis Balzac au moins, il est clair que le roman, dans ses formes les plus hautes, prétend dépasser cette opposition¹².

Or il apparaît que la mise en question de cette association groupe-épopée/individu-roman, va avec la remise en cause d'une vision chronologique de la communauté, telle qu'elle a été énoncée par Ferdinand Tönnies. Nous verrons que, s'opposant fermement aux thèses développées dans *Communauté et Société*¹³, Jean-Luc Nancy affirme que « la *société* ne s'est pas faite sur les ruines d'une *communauté* ». Le philosophe pense la communauté comme une réalité qui peut émerger à partir de la société¹⁴. Ce refus d'une pensée chronologique de la communauté nous permet d'interroger l'opposition générique entre roman et épopée ; il ne s'agit pas, bien sûr, de nier les différences de nature entre les deux genres, mais de mettre en évidence le fait que ces deux types d'expression littéraire peuvent, à leur manière, penser la communauté – même si cela doit se faire *à partir* de la société.

2. Reconfigurations temporelles et spatiales

L'idée même de communauté est donc à repenser, et il s'agirait pour le roman d'observer la place qu'elle occupe, ou les espaces qu'elle renégocie, *au sein de* la société. C'est en tout cas ce que proposent les œuvres à l'étude, à travers lesquelles nous observerons les reconfigurations temporelles et spatiales de la communauté. Après un chapitre théorique dans lequel nous réfléchirons en détail à de nouvelles propositions philosophiques selon lesquelles il est possible de penser la notion de communauté aujourd'hui, le chapitre 6 analysera la manière dont nos romans pensent le rapport entre temps et communauté. Contre la vision linéaire d'une communauté née dans des temps immémoriaux fondateurs, dont la continuité serait légitimée par la généalogie, les communautés proposées sont présentées comme problématiques, et leur existence n'est plus garantie ni par une fondation légitimante, ni par des récits monologiques faisant autorité. L'étude que nous mènerons sur le rapport entre temps, récit et communauté, sera largement nourrie par les travaux récents menés sur le genre épique et ses réactualisations. Cette approche se justifie d'autant plus pour nous que, outre les conclusions novatrices de Florence Goyet à propos de l'épopée ancienne, l'épique a fait l'objet de réflexions voisines chez Édouard Glissant à propos de littératures caribéennes.

12 Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 89.

13 Ferdinand Tönnies, *Communauté et société*, *op. cit.*

14 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 34.

Penser le lien entre littérature et communauté nécessite en effet de dissocier un « geste » et une « dynamique » épiques, comme propose de le faire Florence Goyet¹⁵. Ce sont les traits d'une « dynamique épique » que nous examinerons dans nos œuvres, afin de voir dans quelle mesure celle-ci opère lorsqu'il s'agit de prendre la communauté pour objet. La structure polyphonique et l'usage des personnages seront des outils de comparaison féconds, permettant de mettre en exergue à la fois des phénomènes similaires et des différences génériques indépassables. Cette étude sur le temps sera suivie dans le chapitre 7 par une étude sur les personnages, qui nous permettra de dégager une tension *spatiale* fondamentale dans tout le corpus ; la pensée de la structure collective ne s'y fait jamais sans le développement parallèle d'une attention constante à la marge. Cette tension pourrait peut-être trouver son expression dans des formes de « communautés interstitielles », à travers lesquelles les « communautés minoritaires négocient leurs identifications collectives¹⁶ ».

Cependant, l'idée d'une « communauté minoritaire » introduit elle-même une tension vis-à-vis des approches philosophiques que nous expliciterons dans le chapitre 5 ; dans une perspective postcoloniale, les collectivités historiquement minorisées qui revendiquent leur légitimité l'ont souvent fait, pour des raisons aisément intelligibles, sur les critères d'une certaine *identité* collective. Or comme le soulèvent les auteurs de *Community in the Twentieth Century Fiction*, cette dynamique identitaire s'avère jouer contre la « communauté désœuvrée » de Jean-Luc Nancy, puisqu'elle met en avant des « communautés opérantes » (« *operative communities* »). Toutefois, affirment les auteurs :

Il est certain que le débat de Nancy n'annule pas la pertinence pressante, la motivation urgente derrière les politiques identitaires d'une grande partie de la critique postcoloniale et féministe, mais il aide certainement à réorganiser sa base conceptuelle¹⁷.

15 Elle expose en particulier cette nécessité dans la conclusion de l'ouvrage collectif *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, dont les contributions se proposent d'observer les réactualisations de l'épique dans les littératures postcoloniales. Florence Goyet propose ainsi de distinguer un « geste épique », qui consiste à se réapproprier une « tradition noble confisquée jusque-là par le colonisateur, [pour] accéder à un statut jusque-là refusé », d'une « dynamique épique ». S'agissant de cette dernière, Florence Goyet affirme que « dans le monde postcolonial comme ailleurs, la dynamique épique s'épanouit dans tous les genres, dès lors que le texte est polyphonique, politique et pourtant découplé de toute intention de réflexion conceptuelle ». La « dynamique épique » est ce par quoi s'actualise le « travail épique » précédemment défini. Florence Goyet, « Conclusion. Geste épique et dynamique épique. Deux régimes possibles de l'épique dans le cadre postcolonial », in Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, *op. cit.*, p. 159, p. 159 pour la première citation, p. 171 pour la seconde.

16 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 398.

17 Paula Martin Salvan, Gerardo Salas, Julian Jimenez Heffernan (dir.), « Introduction », in *Community in Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 32-33.

La perspective postcoloniale nous permettra justement de nous interroger sur la possibilité d'un dialogue, et même d'une négociation féconde, entre ces deux tendances apparemment contradictoires.

Les romans sélectionnés ont en effet la particularité de mettre en scène plusieurs communautés, pensées sur des modalités distinctes. Les différents « nous » que l'on trouve dans ces textes sont assez hétérogènes pour nous permettre d'envisager la question sans avoir à nous concentrer uniquement sur une définition figée de la communauté – désœuvrée, opérante –, ou sur une de ses modalités d'expression – la nation, la communauté minorisée, la famille, le mouvement littéraire, la société secrète. La plupart du temps, les textes mettent en avant l'imbrication de plusieurs « nous », grâce à des personnages singuliers caractérisés par plusieurs appartenances collectives. Bien souvent, le propos général du roman tend finalement à proposer une vision de la communauté qui dépasse précisément les questions d'*appartenance identitaire*.

Chapitre 5.

Repenser la communauté : approches théoriques

Constatant que, de Rousseau à Bataille en passant par Hobbes, Heidegger et Marx, la communauté résiste à la définition et à l'élucidation, Rémi Astruc propose de penser celle-ci comme une

force, par définition immatérielle, qui même quand elle « est là » (c'est-à-dire active), n'existe pas en tant que telle, mais est seulement repérable à l'attraction et à la réponse qu'elle suscite, donc au « sentiment de la Communauté » qu'elle engendre¹.

Mais comment penser une communauté qui « n'existe pas en tant que telle » ? Derrière l'expression « sentiment de la Communauté », Rémi Astruc désigne le degré de conscience que nous avons des liens qui nous unissent à des individus que, pour la plupart, nous ne connaissons pas – au contraire des liens familiaux par exemple. Affirmer que la communauté est à la fois « là » et « inexistante *en tant que telle* », c'est donc penser avec Jean-Luc Nancy qu'elle apparaît comme une nécessité, un « donné » de notre existence, même lorsqu'elle n'est pas tangible. Sur ce principe, il serait donc impossible de *perdre* la communauté. C'est du moins ce qu'affirme Rémi Astruc lorsqu'il dit que l'on peut, certes, ressentir le *manque* de la communauté, mais que ce sentiment ne signifie pas *l'extinction* de la communauté : il provient simplement du fait que la communauté change de *mode d'apparence* – comme on a pu, par exemple, parler de la fin de la communauté nationale, et comme l'on parle aujourd'hui de son retour. Pour cette raison, il est nécessaire de distinguer les modes d'apparence des liens communautaires et leur nature même.

Les textes étudiés s'interrogent, de manière plus ou moins explicite mais néanmoins constante, sur la possibilité de dire « nous », c'est-à-dire la possibilité d'exprimer une collectivité qui aurait conscience d'elle-même, dans le monde contemporain. Cette collectivité peut être nationale – c'est le « nous » naissant des étasuniens dans *Mason&Dixon*, ou celui des brésiliens dans *Vive le peuple brésilien* –, mais aussi intra-nationale – chez Chamoiseau, c'est le « nous » des habitants de Texaco, descendants des « nèg-terre », mais aussi le « nous » martiniquais ; chez Morrison c'est celui des afro-américains –, ou encore esthétique et affective – c'est le « nous » des réal-viscéralistes dans *Les Détectives sauvages*. Ces différentes échelles et natures de collectivité constituent à la fois une difficulté et une richesse du corpus. Penser la communauté avec de telles

1 Rémi Astruc, *Nous ? L'aspiration à la communauté et les arts*, op. cit., p. 23-24.

œuvres ne revient donc pas ici à penser nécessairement la communauté nationale, qui apparaît, tout de même, comme *une* des modalités de l'organisation collective, et qu'il nous faudra examiner. C'est plutôt chercher une possibilité d'envisager aujourd'hui consciemment un « nous » à des degrés divers. Ce chapitre vise à analyser les outils théoriques qui nous permettront d'appréhender la manière dont les œuvres repensent la communauté, en tant que réalité historique et en tant que lieu d'élaboration de liens entre individu et collectivité.

Nous nous interrogerons d'abord, avec sur ce que peut vraiment signifier l'appartenance à une identité collective dans le monde contemporain. Nombre des personnages du corpus se trouvent en effet à la croisée de plusieurs « nous », et mettent en question la centralité de la notion d'identité collective dans la conception de la communauté. Il nous faudra alors nous interroger sur la place réelle que cette notion peut occuper dans un contexte marqué par la postmodernité, et sur ce à quoi elle peut faire place en s'estompant. En faisant dialoguer Jean-Luc Nancy, mais aussi Roberto Esposito et Giorgio Agamben avec le corpus, nous verrons d'abord comment la substitution du couple « individu/communauté » par le couple « singulier/communauté », peut effectivement être perceptible et productive, à des degrés variables, dans les romans.

Ces propositions entraînent nécessairement – à moins qu'elles n'en procèdent, et il semble impossible ici de déterminer la chronologie de ce phénomène – des modifications esthétiques et poétiques dans le genre romanesque lui-même. L'exploration de liens reconfigurés entre singularité et communauté va de pair avec des transformations littéraires que nous expliciterons également dans cette partie.

1. L'individualité au prisme des collectivités

Dans son essai *Nous*², Tristan Garcia explore la manière dont les identités individuelles et collectives s'influencent dans le monde contemporain. Son approche consiste à interroger le sens et le contenu du mot « nous », dans une époque qui ne croit plus à la légitimité des méta-récits et qui se conçoit souvent sous le signe de l'individualité. S'il ne s'agit pas pour lui de supprimer les enjeux identitaires – contrairement, par exemple, à ce que semble faire Giorgio Agamben comme nous le verrons –, il met en évidence la pluralité et la relativité des appartenances collectives de chacun. Si le critère identitaire n'est plus ce qui définit principalement une conscience collective, que désignent les « nous » ainsi dessinés ? C'est la question qu'il pose dans son essai :

2 Tristan Garcia, *Nous*, Paris, Grasset, 2016.

Il nous faut donc à tout prix comprendre ce qui nous force à ne jamais être absolument uniques, ni à communier tous ensemble, mais à exister politiquement entre ces deux extrémités, en résistant à la fois à la singularité absolue et à la communion universelle³.

Il nous semble que les romans du corpus tentent, avec plus ou moins de succès, de faire exister politiquement cette réalité « entre les deux extrémités ». Dans ce processus, le personnage est un outil privilégié, nous le verrons. Tristan Garcia propose une pensée du « nous » organisée selon un système de superposition de « calques », qui peut s'avérer pertinent pour analyser le rôle des identités collectives dans la construction de certains personnages du corpus. En réalité, le philosophe propose d'envisager l'identité individuelle comme le résultat – toujours provisoire – d'une superposition de plusieurs « nous », c'est-à-dire de plusieurs appartenances collectives. Cette idée n'est d'ailleurs pas sans faire écho à « l'être singulier pluriel » de Nancy, sur lequel nous reviendrons. En effet, Tristan Garcia postule la présence non pas de plusieurs « je », mais de plusieurs « nous » à l'intérieur du « moi⁴ » – inversant par là la perspective habituelle qui consiste à penser des « je » au sein d'un « nous ». Il propose alors une approche de l'identité du « moi » par le biais du « nous » ; ce dernier devient, pour lui, un système de découpe :

Un nous n'est donc pas simplement un « ensemble de personnes », c'est un système de découpe qui organise la modulation de notre sens de la justice, l'intérêt variable des choses, les degrés d'intensité et de netteté de tout ce qui se présente, qui autorise à en rejeter certaines parties dans la pénombre d'arrière-fond pour mieux en éclairer d'autres⁵.

La conscience de l'appartenance à une identité collective serait donc pour lui avant tout une grille de lecture, un prisme spécifique qui serait plus ou moins pris en compte par l'individu en fonction de la priorité qu'il lui accorde entre les différents « nous » qui le constituent. Plus encore, dit Tristan Garcia, « [...] ce qui nous définit, c'est notre appartenance simultanée et contrariée à des nous qui ne coïncident pas⁶ ». Cependant, cette conception d'une identité singulière faite de plusieurs identités collectives n'est pas pleinement satisfaisante au regard des diverses situations sociales représentées dans le corpus. La théorie du « chevauchement des calques » mise en avant par Tristan Garcia évacue en effet les mécanismes de domination qui sont au contraire pris en compte dans le concept d'« intersectionnalité⁷ ». Chez Garcia, chaque calque représenterait une appartenance collective, qui en recouvrirait une autre et serait potentiellement elle-même recouverte. Ainsi, aucune appartenance

3 *Ibid.*, p. 185-186.

4 Dans la sous-partie intitulée « Tout-nous-je », il se réfère à la psychanalyse qui a initié une pensée du « moi » faite de plusieurs « moi ».

5 *Ibid.*, p. 79.

6 *Ibid.*, p. 83.

7 Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », in *University of Chicago Legal Forum*, n° 1, 1989, p. 139-167.

n'annule celle qu'elle recouvre, mais elle contribue à la rendre moins lisible. L'image met alors en évidence le fait que ce mélange des « nous » est une *superposition* en même temps qu'un *brouillage* des différentes identités collectives dont le sujet est constitué. Plus un calque est « loin sur la pile », plus il est trouble :

Puisqu'il faut choisir un ordre de priorité de ses calques, il n'y a pas d'« omnitransparence » de l'espace social. Tout ce qui rend la société un peu plus claire sur un plan la rend un peu plus opaque sur un autre. Devenir lucide ici, c'est s'aveugler là-bas⁸.

Dans nos romans, un certain nombre de personnages importants sont caractérisés par la position spécifique qu'ils occupent dans l'espace social, marquée par la contradiction entre les différentes identités collectives auxquelles ils s'identifient. Leur présence dans la diégèse permet de mettre en évidence non pas le caractère inopérant du « nous », mais tout à la fois ses stratifications et la façon dont il joue sur la construction des identités individuelles, des jugements et des représentations. La théorie des calques de Tristan Garcia a donc pour avantage de mettre en avant l'opacification d'une identité faite de plusieurs appartenances collectives. Cependant, elle ne permet pas de penser les mécanismes de domination et les possibles stratégies de réponse qui peuvent amener un individu à choisir – même momentanément – entre une appartenance collective et une autre⁹.

Les enjeux de dominations croisées sont particulièrement visibles en ce qui concerne les deux sœurs de Milkman dans *Le Chant de Salomon*. La partie qui leur est consacrée met en effet en avant le caractère conflictuel des différentes identités collectives auxquelles elles sont rattachées, puisqu'elles se caractérisent à la fois par leur appartenance au groupe des femmes – le texte souligne la dimension collective de cette identité en abordant à la fois la place des deux sœurs et de la mère dans la famille, pour les opposer aux hommes de la famille –, des citoyens étasuniens noirs, et des citoyens étasuniens noirs *de classe sociale élevée*. Si le texte met l'accent sur l'impasse à laquelle semble les conduire cette triple-identité difficile à porter qui finit par les isoler, il souligne aussi par ce biais que, même si certains personnages ont des appartenances identitaires communes, ces dernières n'influencent pas leur existence de la même manière. Milkman par exemple, appartient aussi à la double catégorie de « citoyen étasunien noir » *et* de « classe sociale élevée », mais le fait qu'il soit un homme lui permet d'avoir une existence sociale autonome et plus libre, alors que ses sœurs ont très peu de chances de s'émanciper du domicile familial, ni même, paradoxalement, d'accomplir ce que la société attendrait d'elles, c'est-à-dire de se marier. En effet, le fait qu'elles appartiennent à deux catégories antagonistes ne leur permet pas de rencontrer des

8 Tristan Garcia, *Nous, op. cit.*, p. 107.

9 À cet égard, il faudrait confronter plus en détail la théorie de Tristan Garcia à celle de Kimberlé Crenshaw pour évaluer leur pertinence quant à la lecture de nos différents textes.

hommes qui seraient à la fois de leur couleur de peau et de leur classe sociale. Marginalisées par la société étasunienne du fait de la couleur de leur peau, elles le sont donc également au sein de la communauté afro-américaine car leur statut de jeunes femmes riches et éduquées les rend « inatteignables » pour les jeunes hommes noirs de la ville, majoritairement pauvres et peu éduqués. Ainsi, si les membres d'une même famille se rattachent de la même manière à certains « nous », ces appartenances communes n'ont pour effet ni de créer une solidarité entre les individus, ni de les confronter aux mêmes enjeux durant leur existence, précisément parce qu'à ces identités communes se superposent des identités divergentes. Aussi, si Toni Morrison dit écrire « sur la communauté afro-américaine¹⁰ » à travers son œuvre, elle le fait tout en mettant en avant la relativité des appartenances et des identités collectives. Les exemples sont multiples dans le corpus, et on pourrait penser notamment au personnage d'Amleto Ferreira dans *Vive le peuple brésilien*, qui se situe à la lisière de plusieurs classes sociales, économiques et raciales. Ces personnages diffèrent donc des personnages-type que l'on trouve par exemple dans les romans réalistes ; au lieu de concentrer des caractéristiques reconnaissables, ils sont plutôt construits comme des « exemples » au sens que Giorgio Agamben donne à ce mot.

Pour le philosophe italien, l'exemple est ce qui permet de dépasser la dichotomie du particulier et de l'universel¹¹. Il est à la fois ce qui permet d'identifier, de classer et d'isoler en tant que cas particulier. Les personnages que nous venons de citer sont en effet considérés à la fois en tant que représentants d'une ou de plusieurs catégories collectives, et en tant que cas spécifiques à l'intérieur de ces catégories. L'intérêt de leur rôle dans la diégèse réside précisément dans leur singularité. Ils ont donc pour effet non pas d'effacer mais de relativiser les appartenances collectives, même lorsqu'elles constituent des enjeux importants dans le roman, comme c'est le cas surtout dans *Le Chant de Salomon*, *Texaco* ou *Vive le peuple brésilien*. Ainsi, à chaque fois qu'un « nous » est dessiné, on perçoit également qu'il n'est ni exclusif ni univoque. L'interchangeabilité des « calques » est alors mise en évidence notamment grâce à la polyphonie et à la multiplication des personnages. Pour Tristan Garcia, la prise de conscience de cette interchangeabilité aboutit à une prise de conscience de la relativité des lucidités :

10 « J'écris sur la culture afro-américaine pour la même raison que Dostoïevski écrivait sur la culture russe : c'est ce que je connais, ce qui compte pour moi, ce qui stimule mon imagination ». Toni Morrison, « Entretien avec Toni Morrison », propos recueillis par François Busnel, in *L'Express* [en ligne], 1^{er} avril 2009. En ligne sur https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-toni-morrison_815675.html, dernière consultation le 23 août 2023.

11 « Un concept qui échappe à l'antinomie de l'universel et du particulier nous est depuis toujours familier, c'est l'exemple ». Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, op. cit., p. 16.

Par recouvrements successifs, nous aboutissons à un modèle où « nous » ne désigne plus qu'une superposition stratégique de plans de représentations, par quoi nous nous représentons différents niveaux de ce que nous sommes, et de ce à quoi nous appartenons. [...] Voilà ce que c'est vraiment ce nous : cet empilement de *layers* dont l'ordre est le sujet de querelles de lucidité. Chacun tente de recouvrir la vision des autres afin de se montrer plus et mieux lucide, de révéler les différences là où les autres ne voient que des identités indistinctes, et de faire surgir des solidarités là où les autres tentent d'imposer l'existence de fausses différences, ou de différences négligeables. Dire « nous », en quelque occasion que ce soit, c'est sous-entendre cette lucidité-là, ce système de transparences de plans identitaires successifs, et essayer de l'imposer dans le débat¹².

Le philosophe s'interroge cependant sur les conclusions d'un tel travail, qui pourrait aboutir à l'affirmation de l'absolue relativité de toutes les appartenances collectives. Autrement dit, ce schéma pourrait conduire à faire de l'emploi du « nous » un emploi vide de tout sentiment d'appartenance, uniquement stratégique et interchangeable. Pour ce qui concerne notre corpus, il apparaît très clairement que les romans ne reflètent pas une telle tendance, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de romans en lien avec une histoire coloniale. L'identité collective minorisée héritée par exemple, est fondamentale pour les personnages de *Texaco* ou du *Chant de Salomon*, et ne constitue pas un concept vide mais un état de fait, qui fait même parfois l'objet d'une revendication. Il est néanmoins certain que les personnages que nous avons rapidement analysés ici ont pour effet de mettre en évidence la relativité des perceptions, qui varient en fonction des « plans identitaires successifs » de chacun. Dès lors, il devient plus difficile de percevoir de quoi peuvent être faits les « nous » du monde contemporain. Pour Tristan Garcia, c'est du futur que semble devoir venir la réponse :

Si nous admettons que notre condition est telle que décrite par le modèle de cet ouvrage, et si nous en acceptons la logique, le but est désormais de guetter un peu partout autour de nous l'image de nous qui recommencera à se former dans les années à venir. Qu'est-ce que nous avons de commun, qui pourrait redevenir plus fort que nos particularités, sans les effacer pour autant¹³ ?

La fragilisation des liens entre un critère identitaire essentiel et l'idée d'un « nous », nous amène donc à nous interroger sur ce qui peut faire communauté désormais. En travaillant à redéfinir le concept de communauté à partir de ceux de « communauté désœuvrée » et de « communauté des singularités », il semble possible d'entrevoir quelques possibilités.

12 Tristan Garcia, *Nous*, *op. cit.*, p. 111-112.

13 *Ibid.*, p. 267.

2. La communauté, un objet sans contours ?

2.1. « Communautés désœuvrées »

2.1.1. Une théorie de la com-parution

Pour Jean-Luc Nancy, la première étape d'une telle redéfinition est de comprendre que la communauté n'est pas une entité qui résulterait d'une mise en œuvre collective : elle est « ce qui nous arrive », inévitablement et constamment. Une telle conception exige de repenser en même temps la nature de la communauté et celle de ses membres. L'un des éléments principaux de son propos, particulièrement développé dans *Être singulier pluriel*, consiste à montrer que le sujet est toujours à considérer dans sa relation avec d'autres sujets, et qu'il ne peut être envisagé de manière totalement autonome et individuelle. De ce point de vue, la communauté serait non pas une construction extérieure au sujet, mais sa réalité première. Pour lui, il est donc nécessaire de se détacher de l'idée selon laquelle le fait d'« être ensemble » serait une étape chronologique dans un processus de construction collective, car le terme « ensemble » mène

droit aux impasses d'une métaphysique – et de sa politique – pour laquelle la com-parution sociale n'est jamais pensée que comme un épi-phénomène transitoire, et la société elle-même comme une étape dans un processus qui mène toujours, tantôt à l'hypostase de l'ensemble ou du commun (communauté, communion), tantôt à l'hypostase de l'individu¹⁴.

Jean-Luc Nancy s'oppose ici directement à une vision « nostalgique » de la communauté, partagée par des penseurs comme Hegel, Raymond Williams¹⁵, et Ferdinand Tönnies. Ce dernier, en particulier, oppose une *communauté* organique, dans laquelle tous les membres sont nécessairement liés les uns aux autres de manière affective, ainsi que par une identité commune, à une *société* qui organise des relations selon des contrats, c'est-à-dire en fonction d'intérêts qui ne produisent aucun sentiment d'appartenance. C'est bien contre cette définition de la communauté envisagée comme un tout, fondée sur un critère d'identité – au sens d'une essence commune propre –, que Jean-Luc Nancy prend position à partir des années 80¹⁶, impulsant, ou poursuivant, un changement d'ampleur dans la manière de définir cet objet. Dans le schéma de Tönnies esquissé précédemment, « l'hypostase » de l'ensemble serait donc la communauté (*Gemeinschaft*), et « l'hypostase » de l'individu serait la société (*Gesellschaft*). Mais pour Nancy, une telle vision résulte d'une instrumentalisation de l'être social, selon laquelle ce dernier est rapporté à autre chose que lui-

14 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2013, p. 80-81.

15 Voir par exemple l'entrée « Community » de son *Keywords*, *op. cit.*

16 Principalement à partir de son article « La communauté désœuvrée » paru dans la revue *Aléas* en 1983, par lequel il dialoguait avec les travaux de Georges Bataille, et qu'il reprend dans son essai du même nom, *op. cit.*

même. C'est pour cette raison qu'il emploie le terme de « com-parution » pour expliquer la nature des liens entre les êtres : pour lui, être signifie toujours « être-avec », c'est-à-dire « com-parâtre ». Il n'existe donc pas d'individu en-dehors d'une coexistence avec d'autres individus. Dès lors, la communauté n'est pas *un ensemble*, mais *le fait d'être ensemble*, qui est inhérent à tout sujet. Cela mène le philosophe à la conclusion que la communauté n'est pas à penser comme une construction, ou une œuvre collective qui serait le résultat d'un processus plus ou moins conscient. Au contraire, elle est « désœuvrée » ; nous nous pencherons dans un premier temps sur ce terme, et sur les voies qu'il ouvre pour repenser la nature des liens communautaires.

Puisque la communauté n'est pas une œuvre collective, mais plutôt « ce qui nous arrive » nécessairement, elle n'est pas non plus un objet aux contours définis ; elle se fait sentir, le plus souvent, en creux. Nancy fonde son travail sur l'idée selon laquelle « être », c'est toujours « être avec », et que pour cette raison il est impossible d'exister en-dehors de la communauté. L'ontologie qu'il propose est alors celle de l'« être singulier pluriel », qu'il définit ainsi : « Être singulier pluriel veut dire : l'essence de l'être est, et est seulement, en tant que co-essence¹⁷ ». Redéfinir ainsi l'être conduit donc à redéfinir la communauté :

Qu'est-ce qu'une communauté ? Ce n'est pas un macro-organisme, ni une grande famille [...]. Le *commun*, l'avoir-en-commun ou l'être-en-commun exclut de lui-même l'unité intérieure, la subsistance et la présence en soi et par soi. Être avec, être ensemble et même être « unis », c'est tout justement ne pas être « un ». De communauté *une*, il n'y en a que morte, et encore, pas au cimetière, qui est un lieu d'espace, de distinction : mais dans les cendres des fours crématoires ou dans l'amoncellement des charniers¹⁸.

Dès lors,

l'enjeu est désormais de ne plus penser,
- ni à partir de l'un, ni à partir de l'autre,
- ni à partir de leur ensemble lui-même compris, tantôt comme l'Un, tantôt comme l'Autre,
mais de *penser absolument et sans réserve à partir de l'avec* [...]¹⁹.

Ici se dessine l'idée d'une communauté qui se définit plus par la mise en évidence de la pluralité, de la différence entre les membres, que par l'unité, l'identité partagée supposée. Penser la communauté, c'est donc penser à partir de la coexistence, à partir de « l'avec », et non à partir de l'idée d'une œuvre collective (dé)finie. Puisque toute « parution » est une « com-parution²⁰ », le pluriel doit devenir une catégorie ontologique. Alors qu'aujourd'hui, dit Nancy, le rapport à l'autre est plus que jamais ressenti comme un devoir ou une contrainte – il prend pour exemple les

17 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., p. 50.

18 *Ibid.*, p. 179.

19 *Ibid.*, p. 55. Je souligne.

20 Il n'y a « pas de parution qui ne soit com-parution », *Ibid.*, p. 30.

injonctions à «*faire du lien social*» – il faut repenser l'existence de chacun comme fondamentalement *déjà* en lien avec l'autre :

on n'a pas encore vu émerger une pensée (c'est-à-dire une forme et une sensibilité) pour laquelle l'« avec » ou l'« ensemble » précéderait et fonderait l'existence singulière. Pour laquelle par conséquent le singulier ne vaudrait que par la pluralité cependant que la pluralité vaudrait comme « avec » de proximité ontologique et non de simple contiguïté pragmatique²¹.

2.1.2. *La littérature et la communauté comme mode d'existence*

Dans l'introduction de leur ouvrage collectif, Paula Martín Salván, Gerardo Rodríguez Salas et Julián Jiménez Heffernan soulignent cependant que, si ce renouvellement ontologique permettant de réfléchir à la communauté dans le monde contemporain est effectivement clairement énoncé pour la première fois par Nancy, il est déjà présent avant lui, dans des textes qui remettent en question le découpage axiologique fait par Tönnies entre communauté et société, aussi bien en philosophie que dans la fiction littéraire²². Leur ouvrage montre comment cette dernière a d'ailleurs constitué un lieu privilégié pour tenter de développer des pensées nouvelles de la communauté tout au long du XX^e siècle, et même « une plate-forme inestimable où les modèles communautaires ont été sans cesse testés, écartés ou confirmés²³ ».

Les œuvres étudiées dans l'essai sont principalement des romans, ce qui laisse penser que ce genre est particulièrement indiqué pour « tester » ces enjeux. Dans le cas précis d'une pensée du collectif envisagé comme une coexistence intrinsèque à l'être, il semble en effet que certaines possibilités offertes par le roman constituent des outils efficaces. La multiplication contemporaine des romans choraux, des livres de voix ou des romans polyphoniques²⁴ a rendue familière une pensée des personnages mettant l'accent sur l'interpénétration fondamentale des existences, des discours et des représentations individuelles. Il est aujourd'hui courant de trouver dans le roman non pas la trajectoire d'un personnage, mais l'imbrication d'existences multiples, présentées dans la manière dont elles interagissent les unes avec les autres. La construction psychique des personnages est alors toujours pensée dans les liens qu'elle entretient avec d'autres personnages et avec les réalités collectives dans lesquelles elles se développent. De ce fait, l'accent est moins mis sur la

21 *Ibid.*, p. 7.

22 « Au cours des années 1979 à 1982, trois textes importants de Charles Taylor, Alasdair MacIntyre et Michael Sandel ont donné lieu à un débat particulièrement fructueux sur l'antagonisme inhérent entre les visions libérale et communautaire de la société ». Paula Martín Salván, Gerardo Rodríguez Salas, Julián Jiménez Heffernan (dir.), « Introduction », in *Community in Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 2.

23 *Ibid.*, p. 2.

24 Sur la différence entre roman choral et roman polyphonique, voir la distinction faite par Aurore Touya, expliquée en introduction de notre thèse. Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, *op. cit.*

construction individuelle que sur la manière dont elle se fait toujours en lien avec une extériorité, de manière consciente ou non²⁵.

Du côté du continent américain, Édouard Glissant relevait déjà des traits similaires, qui l'amenaient à élaborer sa théorie de la Relation. Principalement exposée dans *Poétique de la Relation*²⁶, cette dernière explore ces questions en se concentrant sur des identités créoles avant d'élargir le principe à toutes les identités qui émergent dans le monde contemporain. L'approche de Glissant, nourrie principalement de réflexions esthétiques et poétiques, consiste à penser l'identité comme un processus dynamique, qui ne peut avoir lieu que dans le dialogue avec l'Autre. La fameuse image du rhizome, que Glissant reprend à Deleuze et Guattari²⁷, lui permet d'opposer une identité close, autonome et isolée, à une identité qui ne se déploie *que* dans le lien avec d'autres identités. La racine totalitaire et conquérante, selon Glissant, connaîtra nécessairement un destin tragique : ainsi en est-il de la communauté blanche du Sud des États-Unis décrite dans les œuvres de William Faulkner²⁸. On constate d'ailleurs que, là où Tönnies voyait dans la modernité l'avènement de la société au détriment de la communauté, et donc celui de l'isolement des individus au détriment des liens véritables, Édouard Glissant démontre comment le contexte du XX^e siècle fournit justement les moyens d'intensifier le processus de Relation qui définit pour lui l'identité²⁹. Si la notion de communauté n'est pas très présente dans le vocabulaire d'Édouard Glissant, l'identité individuelle qu'il pense est indissociable d'une pensée du collectif. Il oppose ainsi une « identité-racine » à une « identité-relation ». L'« identité-racine », fondée sur un mythe de la création du monde, est sanctifiée par la violence cachée d'une filiation qui découle avec rigueur de cet épisode fondateur. Elle clame sa légitimité, et celle de son peuple qui prétend à un territoire propre et exclusif. L'« identité-relation », au contraire, ne se rattache pas à un moment de création du monde, mais « au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures³⁰ ». Elle ne se conçoit pas comme une légitimité conquérante, mais comme une dynamique de circulation. La pensée d'Édouard Glissant est donc également une pensée du sujet comme contact, comme processus. Cependant, dans un entretien mené par François Noudelmann, Édouard Glissant affirme une

25 Selon Jean Bessière ces évolutions témoignent du développement, dans le roman contemporain, de ce qu'il appelle une « anthropoïesis de la transindividualité ». Nous aurons l'occasion de revenir dans ce chapitre.

26 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*

27 Voir notamment Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

28 Voir notamment l'analyse qu'il fait de *Le Bruit et la fureur* dans *Faulkner, Mississippi*, *op. cit.*

29 Il avance trois arguments principaux. D'abord, d'un point de vue géographique, le fait qu'il ne reste plus d'espaces à découvrir nous amènerait à nous concentrer sur l'exploration de l'humain lui-même. Ensuite, nos relations seraient influencées par l'accélération des déplacements et des communications. Enfin, la conscience de la Relation se serait généralisée : on admettrait plus communément que l'Autre agit sur nos conceptions du monde et sur notre sensibilité.

30 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.* p. 158.

différence fondamentale avec Nancy : contrairement à ce dernier, son approche ne se veut pas ontologique. Il souhaite qu'elle échappe au besoin de donner une définition de l'être, et qu'elle se présente plutôt comme un processus que comme un concept³¹.

Dynamique productive ou propriété ontologique, l'interaction entre les individus est présentée par ces penseurs comme une propriété essentielle de l'identité. Ainsi perçus, les liens communautaires semblent alors se présenter comme une donnée essentielle à l'existence individuelle, et non comme le résultat de processus volontaire, consciemment mis en œuvre.

2.1.3. Interdépendances

Il est intéressant de constater que cette logique se retrouve dans *Texaco*, à partir de la relation que forment les deux entités allégoriques que sont l'En-ville et Texaco. Même si le roman défend une vision de l'histoire centrée sur une partie ciblée de la population martiniquaise, mettant en avant des trajectoires historiques minorisées, il ne cherche pas à définir une communauté afro-descendante coupée du reste de la population martiniquaise, et française. Il ne s'agit pas non plus d'appeler à une telle fracture dans l'avenir. Alors qu'Esternome avait tenté de fuir l'En-ville pour reconstruire une communauté autonome loin des Blancs et de leur domination, Marie-Sophie pense que la finalité de la lutte du quartier n'est pas de mettre fin à la relation entre ses habitants et Fort-de-France, mais de vivre côte-à-côte, tout en préservant les spécificités du quartier. Elle se réjouit donc de la tournure que prennent les événements suite à la venue de l'urbaniste :

Il me dit [...] que l'En-ville intégrerait l'âme de Texaco, que tout serait amélioré mais conservé selon sa loi première, avec ses passes, avec ses lieux, avec sa mémoire tellement vieille dont le pays avait besoin. [...] Il me dit que Texaco sera réhabilité sur ses lieux et dans la tête des gens comme cela s'était passé pour les mangroves opaques. [...] Je lui dis que cela ne serait pas facile [...], mais que l'essentiel était là, que nous entrerions dans l'En-ville à ses côtés, riches de ce que nous étions, et forts d'une légende qui nous était de plus en plus limpide. (*Tex*, p. 417)

L'image de la mangrove, écosystème hybride et amphibie situé dans des zones marécageuses, est souvent utilisée dans l'œuvre pour décrire le quartier de Texaco. Il n'est pas anodin de la retrouver dans le roman de Chamoiseau, dans la mesure où elle est aussi employée par Édouard Glissant pour illustrer sa théorie de la Relation.

31 Édouard Glissant, « Édouard Glissant et la philosophie » (France Culture, « Les vendredi de la philosophie », 2003), propos recueillis par François Noudelmann, in Édouard Glissant, François Noudelmann (dir.), *L'Entretien du monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Littérature hors frontières », 2018, p. 43-60, p. 50.

Caractéristique des îles de la Caraïbe, la mangrove était en effet déjà avant Glissant un sujet d'intérêt pour les auteurs antillais comme Aimé Césaire³², mais elle ne faisait pas encore l'objet d'un développement théorique. La flore de la mangrove, principalement composée de palétuviers, se caractérise par l'entremêlement de ses racines, à la fois aériennes et maritimes, sur lesquelles se greffent une multitude de végétaux. Surtout, elle se développe à la manière d'une plante rhizomateuse ; les racines des palétuviers peuvent donner naissance à d'autres arbres, initiant ainsi une diffusion horizontale. Dès lors, la propagation du palétuvier s'oppose à la centralité de la racine unique, ce qui permet à Édouard Glissant d'écrire que, dans le cadre d'une pensée du rhizome, « [s]i je dessine un arbre, je dessine une brousse. Le tronc solitaire fait tout de suite jungle et refuge, et fait mangrove³³ ». Entre jungle opaque et lieu de refuge, la mangrove est en effet une sorte de forêt qui a longtemps était considérée comme un lieu problématique empêchant les déplacements, et rejetant des gaz toxiques et nauséabonds. Mais elle est également essentielle à la survie de l'écosystème dans lequel elle s'insère, notamment dans l'archipel caribéen : purificatrice d'air, elle est un lieu nourricier pour beaucoup d'animaux nécessaires à la biodiversité. Sorte de zone intermédiaire entre terre et mer, elle a également pour fonction de protéger et de stabiliser le littoral.

Édouard Glissant utilise alors cette image pour représenter les enjeux de sa poétique de la Relation : absence de centre, rencontre de l'autre mais aussi maintien d'une opacité. Chez Chamoiseau, le motif de la mangrove a pour but de mettre en avant la fertilité des interactions entre l'espace urbain formel et sa périphérie, représentée par le quartier de Texaco dans le roman. La communauté de Texaco est donc pensée comme indissociable de celle de l'En-ville, et l'on pourrait même penser que se dessine ici la pensée d'une communauté capable d'englober les deux entités, sans les confondre pour autant – le quartier de Texaco doit persévérer dans son identité propre comme l'indique Marie-Sophie : « riche de ce que nous étions ».

En réalité, le roman de Chamoiseau convoque ici à la fois la théorie de Glissant et le travail de l'urbaniste Serge Letchimy, qui conceptualise la « mangrove urbaine³⁴ ». En effet, *Texaco* est grandement inspiré par le travail de ce dernier qui, dans le cadre de sa thèse de doctorat, a étudié l'évolution et la rénovation de plusieurs bidonvilles situés principalement en bordure de Fort-de-France, comme Texaco. Serge Letchimy désigne par « mangrove urbaine » les quartiers populaires

32 Par exemple dans son poème « La condition-mangrove ». Cette pensée de la mangrove, diffusée par l'intermédiaire d'Édouard Glissant, est reprise et réactualisée par différents écrivains ou écrivaines, comme Maryse Condé. Son roman *Traversée de la Mangrove* est consacré à la question de la communauté en contexte créole. Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, « Collection bleue », 1989.

33 Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, « nrf », 2005, p. 186.

34 C'est le titre d'une section de l'ouvrage tiré de sa thèse : Serge Letchimy, *De L'Habitat précaire à la ville. L'Exemple martiniquais*, Paris, L'Harmattan, « Objectif ville », 1992, p. 47-50.

dans les rapports qu'ils entretiennent avec la société urbaine « centrale ». Pour lui, cette mangrove s'insère dans un « écosystème urbain³⁵ » complexe, au sein duquel elle est, tout comme la mangrove biologique, à la fois repoussante – parce qu'insalubre, pauvre, marginalisée –, et absolument vitale – en particulier parce qu'elle fournit de la main d'œuvre pour l'économie. En utilisant cette terminologie, l'urbaniste entend donner une « autre signification sociale et économique » à ces espaces. Situés en-dehors des circuits touristiques, ces derniers sont en effet à la fois des lieux du travail informel qui permettent à une importante partie de la population de subsister, et une source de revenus pour « l'économie formelle du centre, en tant que pôle de consommation³⁶ ». Mais à cette interdépendance sociale et économique s'ajoutent des interactions qui engendrent des enjeux politiques importants, car « [la mangrove urbaine] se situe au cœur des stratégies de domination, qui ne cessent de se compliquer ». L'intégration progressive des bidonvilles à la ville, qui correspond à la situation dans laquelle se trouve Texaco à la fin du roman, fait changer les choses : fractures spatiales et sociales ne se superposent plus de manière systématique, et la société urbaine née du mélange ne se construit plus simplement selon la division du travail. Dès lors, selon Serge Letchimy,

cette société intègre des stratégies collectives ou individuelles, aspirant à l'urbain-culture, l'urbain-survie ou l'urbain-sécurité³⁷. La communauté se substitue partiellement à la classe, le processus de production étant bien distinct de celui d'une société industrialisée³⁸.

Autrement dit, le lien de « communauté » se substitue au lien de « classe », notamment parce que les habitants des « mangroves urbaines » accèdent à des métiers « formels », encadrés par la structure urbaine centralisée. C'est une véritable prise de conscience collective qui se fait alors jour, car :

vis-à-vis de la société urbaine, la mangrove urbaine est également un espace politique, qui structure la position de classe dans un schéma de positionnement qui n'est plus subi, mais qui est vécu et même mis en scène à travers des comités de quartiers. La relation, qui s'établit dès lors entre idéologie et politique aboutit, quelle que soit l'origine des concepts développés, à la formulation de revendications sociales³⁹.

35 « La notion d'écosystème urbain définit la ville en tant que cadre conceptuel d'évolution d'une série d'éléments : le bâti, le non-bâti, l'individu au sein de la société urbaine. Il ne s'agit pas ici d'écosystème naturel, système simple où les différents composants possèdent une certaine autonomie et sont organisés naturellement ». *Ibid.*, p. 47.

36 *Ibid.*

37 On remarque que les trois néologismes énumérés ici par Serge Letchimy tendent à dessiner un concept urbain qui semble agir comme une multitude de forces, ce qui n'est pas sans rappeler le terme « En-ville » dont Patrick Chamoiseau se sert pour désigner l'espace urbain non comme un objet matériel mais comme un pôle d'attraction et de répulsion, une dynamique qui forme une dialectique avec le quartier de Texaco.

38 Serge Letchimy, *De L'Habitat précaire à la ville. L'Exemple martiniquais*, op. cit., p. 49.

39 *Ibid.*

Il est frappant de voir à quel point l'épilogue de *Texaco* reprend les conclusions de l'urbaniste. La fin du roman met en effet en scène la réhabilitation du quartier qui va avec les phénomènes soulignés par Serge Letchimy : Texaco est « réhabilit[é] de jour en jour », et un « bureau d'écoute » est ouvert, dans lequel les demandes des habitants sont entendues. « Des juristes réinvent[e]nt le droit de propriété en vue de l'adapter à la mangrove urbaine ». Le fait que Sonore, seule membre encore en vie de « la garde fondatrice », ait obtenu un poste à la mairie, est éminemment symbolique (*Tex*, p. 426). Ces restructurations économiques et politiques vont dans le sens non pas d'une annihilation des différences, mais d'un renforcement des interactions au sein d'une structure politique complexe, qui fait dialoguer des communautés au sein d'une communauté plus vaste. Dès lors, la marginalité n'est plus subie, mais vécue pleinement et conscientisée. Ce dialogue n'est en aucun cas une résolution totale du conflit, puisqu'il doit œuvrer à maintenir les différences, à travers des « revendications ». Sur ce point encore, le roman suit presque mot pour mot les conclusions de l'étude urbanistique à propos des « mangroves urbaines ». Serge Letchimy en effet parle lui-même d'« épopée urbaine⁴⁰ », et conclut sur la nécessité pour ces quartiers de ne pas se laisser absorber par le monde urbain :

Ces quartiers populaires, en se donnant droit de cité dans la ville, ont réussi la première étape de leur « épopée » urbaine. Maintenant, ils auront à lutter contre l'« intégration désintégrant⁴¹ », qui ne peut être qu'à l'origine de la destruction de leur culture, celle-ci étant exclue par l'urbanisme hygiéniste⁴².

Ces mots rejoignent pleinement l'appel final du roman à résister à une uniformisation des imaginaires⁴³. Ainsi l'image de la mangrove permet-elle de croiser théorie philosophique et géographique pour s'intégrer à une poétique intéressée par les modalités possibles d'une vie en

40 L'auteur place dans la bouche de Marie-Sophie l'expression « pauvre épopée » (*Tex*, p. 424), par laquelle elle désigne ce qu'elle a vécu aux côtés des habitants de Texaco.

41 Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1972 [la note est de Serge Letchimy].

42 Serge Letchimy, *De L'Habitat précaire à la ville. L'Exemple martiniquais*, op. cit., p. 49.

43 Cet appel, qui traduit à la fois une inquiétude et une certaine foi en l'avenir, apparaît de manière clairement développé dans *Écrire en pays dominé*, en particulier dans la partie III, « Anabiose », dans laquelle Chamoiseau associe la modernisation à l'uniformisation culturelle et à la mort de l'échange véritable : « J'arpentais cette modernisation aveugle, notre naufrage quotidien. J'allais dessous ces perfusions venues d'un Centre lointain qui nous maintiennent en "Développement" factice. J'allais parmi ces frappes contemporaines que nous subissons en lobotomisés : l'urbain proliférant, distorsions familiales, désarroi des jeunes, chômage congénital, vénerie des drogues, extases hagardes des sectes, standards américains, cendres et flambées des traditions, des "petites" langues et des "petites" cultures... [...] Une folle-consommation nous masse dans les centres commerciaux en des dépenses record. [...] Nous sommes liés à notre Centre (et – à travers ce Centre – jetés au monde) sans vivre un échange vrai, une floraison quelconque sur un terreau profond, rien que l'aveuglement goulu-consommateur qui sculpte à sens unique, dans l'irresponsabilité molle. Livrés inertes, individuels, sans avenir connu ni devenir possible, aux mutations du monde ». Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 229.

communauté. *Texaco* rend compte en effet de la manière dont une dynamique de « survie » s'est muée en « communauté », par l'intermédiaire de mécanismes de solidarité. Reste à savoir si ce processus, à l'échelle du quartier, peut être reproduit par les interactions entre le quartier et la ville de Fort-de-France.

Même dans *Vive le peuple brésilien*, qui est nourri par une pensée influencée par le marxisme opposant les classes populaires qui seraient le véritable peuple brésilien, à une classe d'élites tournée vers l'Europe, l'interaction entre les différentes collectivités distinguées est fondamentale pour comprendre la pensée du peuple brésilien défendue dans le roman. Paulo Sergio Pinheiro le souligne dans son article « *Povo e dominação*⁴⁴ », paru dans le volume de *Cadernos de literatura brasileira* consacré à João Ubaldo Ribeiro. Il constate que, paradoxalement, la pensée du peuple déployée dans le roman diffère de celle proposée dans l'essai politique publié trois ans plus tôt par l'auteur, intitulé *Política: quem manda, por que manda, como manda*⁴⁵. Alors que, dans son texte théorique, Ribeiro semble opposer un peuple « authentique » et une élite détachée de l'identité brésilienne, les choses apparaissent de manière bien plus complexe dans son travail littéraire. L'article démontre comment toutes les catégories de personnages apparaissent comme interdépendantes. Comme dans *Texaco*, l'illustration de ce phénomène peut être trouvée dans un duo allégorique. Il s'agit cette fois d'un couple de personnages, formé par Maria da Fé et Patricio Macario. La nature de cette relation est présentée comme exceptionnelle puisqu'elle unit une femme « du peuple », métisse, descendante d'esclaves, et un homme « de l'élite », militaire gradé et héros de guerre. Elle est immédiatement placée sous le signe de l'éphémère, mais elle constitue une union fondamentale dans la diégèse. Après sa rencontre avec Maria da Fé, Patricio Macario s'interroge :

[...] *começou a sentir uma grande afinidade com aquela gente. Não uma afinidade que significasse a assunção de vida idêntica, mas que tornava absurda toda a sua existência anterior, passada como se aquele povo não teve significado, como se não fosse parte dele, como se toda a Nação se resumisse àqueles com quem convivia, na verdade uma minoria que se julgava de europeus transplantados, que não sabia de nada do que se passava. Como construir um país assim?* (VPB, p. 483)

[...] il avait commencé à sentir une grande affinité avec ces gens [la milice dirigée par Maria da Fé]. Non pas une affinité qui aurait signifié qu'il était parvenu à assumer une vie identique, mais qui rendait absurde toute son existence antérieure, qu'il avait menée comme si ce peuple n'avait pas de sens, n'avait pas fait partie de lui-même, comme si toute la Nation se résumait à ces gens avec qui il vivait, en une minorité qui se croyait formée d'Européens transplantés et ne savaient rien de ce qui se passait en réalité. Comment construire un pays dans de telles conditions ? (vpb, p. 437)

44 « Peuple et domination ». Paulo Sergio Pinheiro, « *Povo e dominação* », in Instituto Moreira Salles, *Cadernos de literatura brasileira: João Ubaldo Ribeiro*, n° 7, 1999, p. 74-90.

45 João Ubaldo Ribeiro, *Política: quem manda, por que manda, como manda*, op. cit.

On note l'importance de la précision qui accompagne le terme « affinité », qui marque une vraie différence avec le terme « identité », et qui semble correspondre à la pensée d'une « communauté désœuvrée ». Patricio Macario ne devient pas exactement l'un des leurs, mais ses représentations se trouvent transformées par ce contact et il en vient à repenser la communauté nationale dans laquelle il s'inscrit, avec eux. Or, ce renouvellement passe par la prise de conscience du fait que les élites et le peuple ne peuvent vivre dans une forme d'ignorance mutuelle si le but est de construire une nation brésilienne. C'est précisément la négation de la relation fondamentale aux classes populaires – « comme si ce peuple [...] n'avait pas fait partie de lui-même » – que Patricio Macario reproche aux élites. Si le roman emploie presque systématiquement le point de vue interne avec le personnage de Patricio Macario, c'est précisément parce que son parcours psychologique sert le développement d'un discours sur l'idée de communauté nationale. Le roman semble à première vue instaurer une dichotomie radicale entre « peuple » et « élite », mais ce personnage joue un rôle clef dans la complexification d'un discours qui met en avant l'importance de ce qui pourrait se rapprocher de la Relation glissantienne, ou de l'« être-avec » de Nancy. Pourtant, l'union symbolique des deux personnages à travers leur liaison amoureuse ne peut être que de courte durée, ce qui tend également à montrer le caractère problématique de cette interaction. Si son importance herméneutique est indéniable, sa réalité concrète semble en effet rester difficile. C'est que la « communauté désœuvrée » ne saurait être une communauté de l'union totale ou de la fusion. Elle est même, selon Roberto Esposito, précisément toujours ce qui se dérobe à ceux qui la cherchent.

2.2. Des communautés précaires

Penser la communauté comme une « communauté désœuvrée », c'est donc aussi la penser moins comme un objet définissable que comme une réalité précaire, aux contours incertains et à la forme changeante. Dans le corpus, les différentes communautés présentées sont souvent éphémères, désarticulées, ou encore à venir.

2.2.1. *Le manque comme lien*

Dans *Texaco*, la dernière rencontre entre Marie-Sophie et le béké a pour effet de souligner la fragilité de la victoire du quartier, puisque Marie-Sophie « compr[end] », en regardant son ennemi partir, qu'il était venu « lui rappeler que la guerre était plus vaste et qu'à ce niveau-là lui ne perdrait pas et n'allait jamais perdre » (*Tex*, p. 399). L'intégrité et la légitimité de la communauté de Texaco sont obtenues à la fin du roman, mais il ne s'agit pas d'une acquisition définitive. Ce n'est que dans la relation toujours problématique avec l'En-ville que le quartier peut exister. Dans *Vive le peuple brésilien*, l'union symbolique entre l'élite et le peuple à travers le couple formé par Patricio Macario

et Maria da Fé est présentée comme nécessaire mais problématique. L'union charnelle des deux personnages est très vite suivie par la fatalité de leur séparation. Et c'est finalement le souvenir de cet amour qui aura plus d'importance que la rencontre elle-même. Si leur union a pu être sincère, et si elle a transformé concrètement les deux personnages et leur vision de la communauté nationale, elle ne peut persister que sous la forme d'un souvenir, d'un manque. Lorsque Maria da Fé annonce à Patricio Macario que, malgré leur amour, ils ne peuvent poursuivre leurs chemins ensemble, le discours rapporté au discours direct met en scène à la fois l'opposition des deux personnages, et l'impasse à laquelle mène la discussion :

- *Isto é que me parece uma insensatez, uma estupidez. Se eu te amo e tu me amas, se nunca nos aconteceu semelhante paixão, semelhante identidade, semelhante fervor, semelhante êxtase, por quê, a troco de quê, nos separaremos ?*

- *Já falamos tanto sobre isto...*

- *Falamos, falamos, sim, mas ainda não aceito.*

- *Não é uma questão de aceitar, é uma questão de ser assim. Não é uma coisa que eu quero, mas uma coisa que tem que ser. [...] Para que pudéssemos viver juntos, um de nós teria de deixar de ser quem é. E não é certo nem que eu deixe de ser o que sou e fazer o que faço, nem que tu deixes de ser quem és e fazer o que fazes. (VPB, p. 485-486)*

- *Voilà qui me semble insensé, stupide. Si je t'aime et si tu m'aimes, si jamais a existé une telle passion, une telle identité, une telle ferveur, une telle extase, pourquoi, au nom de quoi nous séparer ?*

- *Nous en avons déjà beaucoup parlé...*

- *Oui, nous en avons parlé mais je ne puis l'accepter.*

- *Le problème n'est pas d'accepter, mais de voir que c'est ainsi. Ce n'est pas quelque chose que je veux, mais qui est inéluctable. [...] Pour que nous puissions vivre ensemble, l'un de nous devrait cesser d'être lui-même. Et il n'est pas certain que je veuille cesser d'être ce que je suis et de faire ce que je fais, pas plus que toi tu veuilles cesser d'être qui tu es et de faire ce que tu fais. (vpb, p. 439-440)*

Il est frappant de constater que Patricio Macario utilise des termes comme « identité » et « ferveur » pour parler de leur union – rappelant par là une image de la communauté nationale telle qu'elle a pu être présentée et critiquée dans l'ouverture du roman, comme nous l'avons vu dans la première partie –, alors que Maria da Fé insiste sur la nécessité pour eux de maintenir leurs distinctions, proposant ainsi une autre vision de l'union des personnages. Le roman rapporte au chapitre 18 les pensées de l'ancien militaire plusieurs années plus tard, qui se souvient de son amante sans être même absolument certain que leur union a existé. Maria da Fé devient pour lui, comme pour les autres, une « légende⁴⁶ ». Le terme est particulièrement intéressant dans la mesure où il suggère une réalité historique potentielle en même temps que l'adjonction d'éléments merveilleux fictifs qui la

46 « *Lenda* ». Le terme est employé pour désigner l'héroïne à une fréquence de plus en plus élevée à mesure que la diégèse avance. Il est intéressant de constater que, moins le roman fait apparaître concrètement le personnage dans la diégèse, plus sa légende prend de l'importance pour les autres personnages.

rendent impalpable et incertaine. Le personnage féminin censé représenter l'union du peuple devient de plus en plus impalpable au fur et à mesure que sa dimension symbolique grandit⁴⁷. Selon un chemin inverse, elle devient une puissance signifiante dans le roman ; certaines de ses actions ont un impact sur la diégèse⁴⁸, et surtout, sa légende oriente le comportement des autres personnages. Ainsi, le personnage de Maria da Fé disparaît à mesure que son influence grandit et que les autres croient en sa puissance de rassemblement, mais ses actes laissent derrière eux des réalités concrètes. Patricio Macario est également un témoin de son existence, et sa personnalité s'en trouve transformée. Capable de prendre du recul sur la classe à laquelle il appartient, il est prêt à dénoncer la corruption de ses pairs. Or, Maria da Fé elle-même est guidée par une légende qui la pousse à poursuivre sa rébellion. Elle est persuadée de l'existence d'une Fraternité, une collectivité mystérieuse citée tout au long du roman. Cette Fraternité représente une sorte de légende au second degré, puisqu'elle guide l'héroïne qui se transforme elle-même en légende. Tout se passe comme si l'union communautaire se dérobaît toujours aux yeux des individus, tout en constituant une attraction fertile :

Ela estava segura de que havia uma fraternidade, uma espécie de irmandade, cujas bases concretas não podia especificar, mas à qual pertencia, e essa irmandade, por maior que fosse a opressão e por mais que matassem as vozes do povo, sempre persistiria, havendo sempre um desses irmãos em toda parte a que se vá. Chamava essa irmandade de Irmandade do Povo Brasileiro e insistia em que não era uma invenção poética, mas uma realidade, só que uma realidade oculta por aquelas a que todos estão acostumados. (VPB, p. 484)

Elle était sûre qu'il y avait une fraternité, une sorte de grande confrérie dont elle ne pouvait définir les bases concrètes mais à laquelle elle appartenait, et cette fraternité, même si l'oppression était forte, même si on réduisait au silence les voix du peuple, subsisterait toujours et il y aurait toujours un de ces frères où qu'on aille. Elle donnait à cette fraternité le nom de Fraternité du Peuple Brésilien et elle insistait que ce n'était pas une invention poétique mais une réalité cachée par celles auxquelles tout le monde est habitué. (vpb, p. 438)

Cette Fraternité, dont le texte laisse entendre que son existence est peu sûre, malgré les dires du personnage, – « elle donnait à cette Fraternité le nom de [...] » – est donc à la fois diffuse, cachée, et omniprésente. Il faut aussi prêter attention à la manière dont elle est désignée : la « Fraternité » ne désigne pas autre chose que le fait d'être frères, et il s'agit donc de mettre l'accent non pas sur une identité commune définie mais sur un type de lien. Si son existence réelle reste incertaine jusqu'à la

47 Elle-même, d'ailleurs, affirme ne plus vraiment savoir si elle existe vraiment, lors de son dernier dialogue avec Patricio Macario au chapitre 16.

48 Par exemple, dans la deuxième partie du chapitre 17, la troupe de Maria da Fé prend la décision de ne pas tuer des membres de l'armée républicaine, pour qu'ils se transforment en témoins et attestent de leur existence et de leurs pratiques.

fin du roman, elle est ce qui motive les actions de l'héroïne, qui à son tour fera figure de légende et inspirera d'autres personnages.

La communauté est donc un enjeu dans ce roman, mais elle représente une réalité fuyante. Elle est une sorte d'absence ou d'incertitude, qui pourtant est à l'origine d'une dynamique collective. C'est pourquoi l'approche de Roberto Esposito apparaît particulièrement pertinente pour penser la communauté dans ce texte. Sa définition de la communauté peut compléter celle de Nancy dans la mesure où elle refuse de considérer son objet comme une présence, ou encore comme une œuvre collective. L'apport de Roberto Esposito réside dans la manière dont il considère la communauté en tant que manque, vide ou dette. Comme le soulignent les auteurs de *Community in Twentieth Century Fiction*, son livre *Communitas: Origine e destino della comunità* paru en 1998, propose une vision de la communauté qui est en fait une version de l'inter-existence exposée et extériorisée de Jean-Luc Nancy. Travaillant à partir du terme « *munus* » qu'il repère dans le terme « *communitas* », il définit la communauté comme une réalité dont les membres sont unis non par une *propriété commune*, mais par un *manque commun*. Ainsi, comme le résume Tiphaine Samoyault :

Il en résulte que la *communitas* est l'ensemble des personnes unies non pas par une « propriété », mais très exactement par un devoir ou par une dette ; non pas par un « plus », mais par un « moins », par un manque, par une limite prenant la forme d'une charge, voire d'une modalité défective, pour celui qui en est « affecté », à la différence de celui qui en est « exempt » ou « exempté ».

Elle poursuit plus loin :

On voit bien là ce qui tranche avec les philosophies traditionnelles de la communauté. Le commun n'est plus caractérisé par le propre, mais par l'impropre ou par l'autre⁴⁹.

À travers les remarques que nous venons de faire sur *Vive le peuple brésilien*, on perçoit en effet cette idée d'une communauté comme « moins », ou comme « manque ». La communauté n'est pas présentée comme impossible, mais son existence semble être toujours ressentie comme un besoin non comblé, ou comme un appel sans visage. Plus l'idée d'une union se répand, plus la source légendaire de cette union – Maria da Fé, la Fraternité – semble inaccessible dans la diégèse. Même dans ce roman largement nourri de marxisme, l'union du peuple et de l'élite est envisagée comme un horizon possible, ou du moins nécessaire, bien que la diégèse exhibe toutes les barrières qui se dressent contre lui. Dans une dynamique très proche de celle décrite par Esposito, c'est donc moins la réalité concrète d'une communauté effective que la sensation d'un besoin de communauté qui fait

49 Tiphaine Samoyault, « Communauté, immunité », in *En attendant Nadeau* [en ligne], 2020, disponible sur : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/03/20/communaute-immunite-esposito/>, dernière consultation le 30 août 2023.

office de rassemblement collectif dans ce roman. Si la communauté n'est pas nécessairement vouée à devenir une réalité concrète, c'est qu'elle existe déjà dans l'élan que son manque inspire. Pour Roberto Esposito, c'est là précisément sa nature : elle est « à la fois nécessaire et impossible⁵⁰ ». Elle se fonde sur un manque irrémédiable, par lequel est toujours soulignée notre incapacité à nous fondre dans un tout organique avec les autres. C'est ce qu'il avance dans *Communauté, immunité, biopolitique* :

Si bien que nous devrions conclure que ce que nous avons en commun, c'est justement un tel manque de communauté, que nous sommes [...] la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté, que la loi de la communauté n'est rien d'autre que la communauté de la loi, de la dette, de la faute, comme d'ailleurs le démontrent tous les récits qui identifient l'origine de la société justement à un délit commun : où, à l'évidence, la victime, c'est-à-dire celui que nous perdons et même que nous n'avons jamais eu, n'est aucunement un « père primordial », mais la communauté même, qui pourtant nous constitue transcendentement⁵¹.

Notre incapacité à faire communauté serait donc paradoxalement notre lien le plus fondateur. De la même manière dans *Vive le peuple brésilien*, l'union du peuple dans une Nation – puisque dans ce roman précis la communauté est souvent la communauté nationale – fonctionne donc comme une impossibilité productive.

2.2.2. *L'hétérogénéité, mode d'appartenance paradoxal*

Cette vision amène le philosophe à penser la communauté dans un dialogue avec la notion d'immunité, qui serait une réaction à cette « dette » empêchant l'individu de se constituer de façon parfaitement autonome. Tiphaine Samoyault souligne dans l'article précédemment cité que, d'une part, la communauté de Roberto Esposito ne se trouve que dans un « manque » partagé et que, d'autre part, une telle vision suppose que la communauté est « toujours à venir ». Ces deux éléments sont particulièrement pertinents pour penser certaines des communautés qui se dessinent dans notre corpus. La fin de *Mason&Dixon* en particulier peut se lire comme un écho littéraire particulièrement proche de la pensée d'Esposito. Après une très longue narration, qui a transporté le lecteur et les auditeurs du Rev^d Cherrycoke au cœur de la construction du récit historique étasunien, le salon se vide et le Rev^d reste seul avec son beau-frère, qui somnole dans son fauteuil. La nuit est tombée, le silence s'est fait. Le texte dit alors :

When the Hook of Night is well-set, and when all the Children are at last irretrievably detain'd within their Dreams, slowly into the Room begin to walk the Black servants, the Indian poor, the Irish runaways, the Chinese Sailors, the overflow'd from the mad Hospital, all unchosen Philadelphia, – as if something outside, beyond the cold Wind, has driven them to this extreme of seeking refuge. They bring their Scars, their Pox-pitted Cheeks, their Burdens and Losses, their

50 Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique*, op. cit., p. 28.

51 *Ibid.*, p. 29.

feverish Eyes, their proud fellowship in a Mobility that is to be, whose shape none inside this House may know. (M&D, p. 759)

Quand la Nuit a bien enfoncé son crochet, et que tous les enfants sont enfin irrémédiablement consignés dans leurs rêves, ils entrent dans la pièce, – les serviteurs noirs, les Indiens démunis, les fugitifs Irlandais, les matelots chinois, le trop-plein de l’asile d’aliénés, toute la lie de Philadelphie, – comme si quelque chose, autre que le vent glacial, les avait poussés à chercher refuge. Ils viennent avec leurs cicatrices, leurs joues grêlées de vérole, leurs Fardeaux et leurs Pertes, leurs yeux fiévreux, leur fière appartenance à une populace à venir, dont personne dans cette maison ne connaît la forme. (*m&d*, p. 920-921)

Cette foule de fantômes venant « trouver refuge » dans le salon familial représente véritablement une « communauté de ceux qui n’ont pas de communauté⁵² ». Ces individus sont en premier lieu définis par leur appartenance à un groupe national ou racial, ce qui apparaît de manière plus visible dans la version originale qui met l’accent sur les termes « *Black* », « *Indian* » et « *Irish* » par le parallélisme et les majuscules. Ils sont caractérisés par leurs « cicatrices » aussi littérales que métaphoriques, par la maladie évoquée par la vérole et la fièvre, mais aussi par l’espoir. En effet, la polysémie de l’adjectif « *feverish* » fonctionne ici comme un pivot entre les deux parties de la phrase ; la « fièvre » de ces fantôme est aussi bien celle de la maladie, de la tare, que celle de l’excitation, de l’activité frénétique qui peut connoter un élan positif vers l’avant. Le terme construit donc un lien entre ce qui apparaît comme les « tares » d’individus marginalisés, en première partie de phrase, et ce qui se présente comme un futur désirable dans la deuxième partie, avec la « fière appartenance à une populace à venir ». On note également que l’hétérogénéité connotée par l’énumération se mue en une sorte d’homogénéité en passant des pluriels au singulier ici. Cependant, cette homogénéité n’efface pas la disparité exprimée précédemment.

Ce groupe est donc constitué des fantômes de ceux qui ont été exclus de la nation étasunienne, ceux envers qui, comme l’a largement suggéré la narration de Cherrycoke, celle-ci a une dette. Or, ces spectres sont aussi porteurs d’espoirs vis-à-vis de l’avenir, et semblent donc incarner parfaitement le lien entre le *manque* de communauté et la *possibilité* de la communauté, décrite par Esposito. Une communauté de fantômes est bien un « être-rien », qui fait signe vers une communauté à venir en cette fin de roman :

Si la communauté n’est rien d’autre que la relation – le « avec » ou le « entre » – qui lie l’ensemble des sujets, cela signifie qu’elle ne peut pas être à son tour un sujet, ni individuel, ni collectif, qu’elle n’est pas un « être » mais bien un « être-rien » [...] un non-être qui précède et divise chaque sujet en le soustrayant à sa propre identité et en le livrant à une altérité irréductible⁵³.

52 Alphonso Lingis, *La Communauté de ceux qui n’ont rien en commun*, *op. cit.*

53 *Ibid.*, p. 54.

L'« appartenance » à laquelle il est fait référence dans le texte peut sembler paradoxale dans la mesure où elle se fait sur le critère de la disparité et de la marginalité des membres de la communauté à venir. C'est donc moins le récit unificateur d'une nation identitaire que l'irréductibilité des individualités qui semble fonder la possibilité d'une communauté future. L'« appartenance » se fonde moins sur une identité commune que sur une *absence* d'identité commune. La fin du roman de Pynchon évoque en fait ici un apparent paradoxe, sur lequel se fonde précisément *Les Détectives sauvages*.

En effet, le mouvement des « réal-viscéralistes » reste indéfini tout au long du roman alors même qu'il est ce qui relie tous les personnages. La fin de la deuxième partie fait même entendre Ernesto García Grajales qui, prétendant étudier ce mouvement, produit un discours erroné sur son histoire. Du moins, son discours ne concorde pas avec ce qui nous a été présenté jusqu'à ce point. L'aventure collective des jeunes poètes mexicains, encore à ses débuts dans la première partie, est déjà terminée dans la deuxième. D'abord trop jeune pour être défini, le mouvement constitue ensuite un souvenir approximatif pour les personnages qui y ont pris part. Dans l'intervalle, le groupe des réal-viscéralistes n'a publié aucun manifeste, presque aucune revue, et n'a jamais été officiellement reconnu dans les milieux littéraires institués. Les anciens membres eux-mêmes peinent à le définir. Pourtant, cela ne doit pas nous amener à conclure que cette collectivité, ou cette communauté littéraire, n'a pas eu lieu, ou que son existence a été un échec, pour au moins deux raisons.

Tout d'abord, l'un des sujets principaux du roman de Bolaño – et, en fait, d'une grande partie de son œuvre – est l'amitié. Si le mouvement littéraire n'est qu'un souvenir vague, il est bien ce qui a permis de créer des liens entre les jeunes poètes ; la première partie du roman porte notamment sur les différents modes de sociabilisation des protagonistes qui gravitent autour du mouvement. Or, la deuxième partie permet de montrer l'évolution – parfois, la dégradation – et la permanence des liens entre les personnages. Les fondateurs du mouvement ont disparu, le mouvement lui-même n'a connu qu'une existence relative. Pourtant, l'objet du roman est bien la manière dont ces relations subsistent, même si elles le font souvent sur un mode mineur. Ainsi, si l'appartenance identitaire à un groupe n'est pas réalisée, les liens entre les personnages sont bien réels, et se dessinent justement à partir de cet apparent échec. Ici, ce qui compte est donc moins une appartenance, une propriété commune aux personnages, que la question même de l'existence de ce qui les a fait se réunir. En fait, parce qu'il représente un centre vide, le mouvement « réal-viscéraliste » semble mettre en exergue l'idée d'une communauté d'individus qui, tout compte fait, n'auraient peut-être « rien en commun ». Pour Alphonso Lingis, cela ne revient pas à dire qu'il n'y

a pas de communauté, mais que « ce qui nous concerne chez l'autre est précisément son altérité⁵⁴ ». Autrement dit, le rassemblement des énoncés prononcés par les anciens poètes réal-viscéralistes plusieurs années après la disparition du mouvement, incarnerait dans le roman cette « autre communauté » pressentie par Lingis, qui « revient, [...] trouble la communauté rationnelle, en tant que son double et son ombre⁵⁵ ». La succession de témoignages permettrait *d'exposer à nouveau*, les unes aux autres, les paroles de ces individus jadis rassemblés sous le nom d'un mouvement, et reliés dorénavant au sein du roman par cette co-exposition alors même qu'ils semblent n'avoir plus rien en commun. Dès lors, c'est bien non pas une *identité* mais un *mode de relation* qui est en jeu dans la constitution de cette communauté. Les réal-viscéralistes en effet formaient, avant-tout, un groupe fondé sur des liens d'amitié pratiqués au quotidien, dans des lieux où ils avaient leurs habitudes, comme le Café Bucareli de la rue Quito, ou la maison de María Font. Ce genre de pratiques quotidiennes, qui s'ancre dans des lieux déterminés et choisis, est justement ce qui, pour Geoffroy de Lagasnerie, permet à l'amitié de « [...] de produire une autre culture plus intense et une autre pratique plus complexe de la relationnalité⁵⁶ » – en opposition aux formes de relationnalité codifiées par la société. Si l'amitié est alors un mode de vie permettant aux individus de vivre ensemble « sur un mode non communautaire⁵⁷ », elle serait alors un certain « mode d'apparence⁵⁸ » de la communauté. Et la particularité de ce mode d'apparence soulignerait le fait que la communauté se fonde avant tout sur une relation, et non sur une identité.

Par ailleurs, une des particularités de cette œuvre au sein du corpus est que, au-delà des réal-viscéralistes, on peut percevoir dans l'œuvre de Bolaño, et surtout dans *Les Détectives sauvages*, le dessin d'une communauté de lecteurs. C'est la proposition que fait Reed Cooley dans son article « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l'œuvre de Roberto Bolaño⁵⁹ ». Dans l'œuvre de Bolaño

tout le monde est lecteur, *ou pourrait l'être*. Car souvent les personnages qui ne lisent pas font preuve d'une sorte de littérarité en puissance, se trouvant même dans les endroits les plus éloignés

54 Alphonso Lingis, *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*, *op. cit.*, p. 10.

55 *Ibid.*, p. 21.

56 Geoffroy de Lagasnerie, 3 : *une aspiration au-dehors*, Paris, Flammarion, « Nouvel avenir », 2023, p. 54.

57 Par « communautaire », Geoffroy de Lagasnerie désigne non pas simplement l'adjectif relié à la communauté telle que nous l'entendons ici, mais un mode de vie fondé sur la clôture et l'exclusion, selon les connotations spécifiquement françaises du mot que nous avons mises en évidence dans l'introduction de cette thèse.

58 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, *op. cit.*

59 Reed Cooley, « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l'œuvre de Roberto Bolaño », in *Les populations fictionnelles*, actes de colloque du LXIII^e Congrès de la SFLGC organisé en 2021, à paraître. Je remercie très sincèrement Reed Cooley de m'avoir donné accès à son article avant la parution des actes de colloque.

des centres de pouvoir savants, comme le village natal de Florita Almada où « on croyait que “école du soir” était le nom d’un bordel dans les environs de San José de Pimas⁶⁰ »⁶¹.

Reed Cooley prend l’exemple de María Teresa Solsona Ribo, serveuse et *bodybuilder* amatrice, qui découvre Mallarmé avec Arturo Belano et se moque de cette littérature qu’elle taxe de « véritable connerie ». Pourtant, le personnage ne parvient plus à s’enlever le poème de l’esprit. Ainsi, écrit Reed Cooley :

De cette façon, le poème est la cible d’un rire capable de rabaisser et de relativiser toute pratique littéraire, y compris la lecture de la poésie la plus canonique, et en même temps l’amorce de ce mécanisme mystérieux qui attire, par une force qu’on dirait presque libidinale, le lecteur au texte. Ainsi, il y a une sorte de perméabilité du monde littéraire de Bolaño qui passe souvent par une relation vaguement sentimentale entre personnage littéraire et personnage non-littéraire ; une relation – genrée toujours, il faut le noter, de la même manière (littéarité masculine, sens pratique féminin) – qui sert à maintenir le monde littéraire en parfaite communication avec le monde « réel »⁶².

Le poème agit ici en effet comme un « mécanisme mystérieux qui attire [...] le lecteur au texte ». Alors que Roberto Bolaño ne manque pas de fustiger les pratiques élitistes de la littérature, il met en scène dans ses textes des pratiques amatrices qui donnent lieu au développement d’une véritable intimité entre des personnages qui n’appartiennent pas au monde des lettres et des textes littéraires. La lecture serait alors un lien en puissance entre tous les lecteurs potentiels. Mais alors, se demande l’auteur de l’article : « qu’est-ce qu’une communauté qui n’est mise en acte qu’à travers l’engagement désintéressé à une activité solitaire » ? Il est difficile de répondre à cette question. Reed Cooley propose de relier cette communauté à la « communauté imaginée » de Benedict Anderson, dans la mesure où cette dernière repose sur des liens « forts » et « horizontaux ». Nous nous contenterons ici de faire remarquer que, dans cette communauté qui, contrairement aux autres œuvres de notre corpus, est de l’ordre de l’utopie, les liens entre les membres reposent avant tout sur une *activité* – la lecture – et non sur une *identité*. Les personnages des *Détectives sauvages* viennent de nombreux pays et milieux socio-économiques différents, mais la littérature ou le monde des lettres finit toujours plus ou moins par les relier, même lorsque cela se fait malgré eux comme on vient de le voir avec le personnage de María Teresa Solsona Ribo. Se dessine alors ici une communauté en puissance, qui prend ses racines non pas dans une identité ou une entreprise collective, mais dans l’activité solitaire de la lecture qui relie aussi bien les personnages que les lecteurs de Bolaño eux-mêmes.

60 Roberto Bolaño, *2666* (2004), traduit de l’espagnol (Chili) par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 491.

61 Reed Cooley, « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l’œuvre de Roberto Bolaño », art. cit., p. 7.

62 *Ibid.*, p. 7.

Le travail de Roberto Esposito nous permet donc dans une certaine mesure d'éclairer les modalités selon lesquelles les romans pensent les communautés qu'ils dessinent, qui semblent bien être des « communautés désœuvrées ». Le vide auquel elles sont rattachées constituent souvent justement l'origine d'une dynamique collective, qui amène peut-être à penser des communautés qui se jouent en dehors des critères d'identité ou d'appartenance ; des communautés formées par des individus qui n'auraient « rien en commun ». La divergence fondamentale entre ces pensées de la communauté et une pensée plus classique comme celle de Tönnies, repose donc avant tout sur le fait que la notion d'*identité commune* est remplacée par celle de *manque commun*. Chez Thomas Pynchon et Roberto Bolaño, la notion d'identité commune dans les communautés envisagées – nation étasunienne, mouvement littéraire – apparaît comme secondaire. S'il en est autrement pour des auteurs comme Toni Morrison, Patrick Chamoiseau et João Ubaldo Ribeiro, en partie du fait de leur lien avec une réalité postcoloniale, il faut bien souligner ici que les communautés qu'ils cherchent à penser ne sont pas pour autant des communautés organiques identitaires à la Tönnies. L'appartenance à des groupes définis prend plus de place dans ces romans, mais toujours dans la relation qu'elle entretient avec d'autres groupes, d'autres appartenances – fût-ce de manière conflictuelle. Or, évincer ou relativiser la place de l'appartenance identitaire dans la pensée de la communauté conduit nécessairement à renouveler la pensée du lien entre individu et communauté. C'est ce renouvellement qui va nous occuper à présent.

3. Des communautés de singularités

Si ni l'identité ni la propriété commune ne fondent la communauté, quelle peut être la nature des liens, d'une part entre les membres de la communauté, et d'autre part, entre chaque membre du groupe et la communauté ? Les romans polyphoniques et leurs galeries de personnages sont particulièrement propices à l'exploration des différents modes de relation que peuvent entretenir des individus et des groupes. C'est du moins ce que l'on remarque dans le corpus qui nous occupe, dont les œuvres ont pour point commun le fait de penser toujours les trajectoires individuelles au sein de réseaux de relation complexes. Il nous faut donc d'abord nous questionner sur la manière dont le changement de point de vue sur la communauté induit également un changement de point de vue sur la notion d'individu qui, dans les travaux de Jean-Luc Nancy et Giorgio Agamben, est remplacé par la notion de singularité. Une fois ces éléments théoriques posés, nous pourrions tenter d'observer la manière dont la littérature parvient, ou échoue, à penser la nature des liens communautaires selon l'idée d'une « communauté de singularités ».

Genre par excellence du destin individuel, le roman est généralement pensé comme une expression littéraire opposée à l'épopée, faite pour conter des destinées collectives⁶³. Le roman réaliste du XIX^e siècle a contribué à faire du genre celui de l'interaction de l'individu avec la société, le protagoniste cherchant à se frayer le meilleur chemin possible au sein de la réalité sociale qui l'entoure. Mais, accompagnant les évolutions historiques, le roman a pu également prendre pour sujet l'aventure collective elle-même, la possibilité d'envisager un projet commun à un groupe spécifique, notamment dans le cadre postcolonial où il a parfois cherché à affirmer une identité collective minoritaire face à une identité collective dominante⁶⁴. L'importance de l'organisation collective et de la pensée de la communauté dans le roman a donc déjà une existence attestée, qui fragilise les distinctions génériques présentées héritées de la tradition hégélienne.

3.1. Des communautés non-identitaires ?

Cependant, la question qui nous intéresse ici porte moins sur cette réalité que sur la manière dont la communauté est considérée dans ces romans plus récents. La réaffirmation d'identités collectives historiquement marginalisées par les colonisations a pu en effet passer par des récits légitimants, l'idée étant de discréditer la communauté identifiée comme colonisatrice pour la remplacer par une communauté nouvelle, constituée par les populations anciennement colonisées. Dans ce cas, une identité est remplacée par une autre, mais le principe de composition de l'identité collective reste le même : l'idée est de fonder la légitimité d'une communauté nouvelle, dans ce cas nationale, sur une appartenance commune et un passé commun, ayant été bafoués par les colonisateurs. C'est par exemple ce que Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé reprochent au mouvement de la Négritude dans leur essai *Éloge de la créolité*. Tout en reconnaissant la force séminale du mouvement, représenté par Aimé Césaire dans les Caraïbes, ils affirment l'importance de le dépasser, arguant que l'identité créole ne doit pas remplacer l'identité européenne par une identité « africaine ». Retraçant le parcours théorique effectué avant eux par les penseurs antillais, ils font donc succéder Édouard Glissant à Aimé Césaire : « Avec Édouard Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude, épelant l'Antillanité qui relevait plus de la vision que du concept⁶⁵ ». « Vision » plutôt que « concept », la pensée de la réalité collective

63 C'est ce qu'affirme la tradition critique héritée de Hegel et de Lukács. Voir en particulier Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'Esthétique*, t. III, (1937), traduit de l'allemand (Allemagne) par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk Aubier, « Bibliothèque philosophique », Paris, 1998, et Georg Lukács, *La Théorie du roman* (1920), traduit de l'allemand (Hongrie) par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.

64 C'est ce que montre notamment l'ouvrage de Paula Martin Salván, Gerardo Rodríguez Salas, Julián Jiménez Heffernan (dir.), *Community in Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*

65 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 21.

antillaise ne peut se résumer à la substitution d'une identité collective par une autre, sur un modèle similaire au premier :

Plonger dans notre singularité, l'investir de manière projective, rejoindre à fond ce que nous sommes... sont des mots d'Édouard Glissant. L'objectif était en vue ; pour appréhender cette civilisation antillaise dans son espace américain, il nous fallait sortir des cris, des symboles, des comminations fracassantes, des prophéties déclamatoires, tourner le dos à l'inscription fétichiste⁶⁶.

On voit ici que la « civilisation antillaise » est pensée à la fois dans la relation qu'elle entretient avec l'espace américain et dans sa « singularité ». Même si ce dernier terme ne fait pas référence ici aux travaux des philosophes mentionnés, il est intéressant de le retrouver dans ce texte qui cherche à mettre en évidence une réalité collective plurielle. On perçoit bien d'ailleurs que ce que les auteurs désignent par les « cris », les « symboles », ou encore l'« inscription fétichiste » est en réalité une pensée identitaire de la communauté, qui cherche à unir ses membres dans la création de représentations collectives sacralisées. Sans l'exprimer explicitement, le propos semble donc chercher la communauté ailleurs que dans la revendication d'une appartenance commune unique. Le reproche qu'ils font à la Négritude est donc similaire à la remarque que font les auteurs de *Community in Twentieth Century Fiction* à propos des romans récents qui ont pensé la communauté sans repenser nécessairement la nature même de la construction collective, pas plus que ne l'a fait la critique littéraire qui s'y est intéressée :

les récits actuels de la critique littéraire sur l'émancipation des minorités culturelles et politiques sont également susceptibles de se conformer à cette narration du détachement d'une communauté opérationnelle (l'État patriarcal, l'empire colonial, la nation ethniquement pure...). Assez fréquemment, cependant, le façonnage de la minorité émancipée implique un effort démesuré (une opération) d'investissement sémiotique qui conduit à une immanence reconstruite⁶⁷.

En employant – cette fois-ci à dessein – le vocabulaire de Jean-Luc Nancy (traduit en anglais par « *operation* », ou encore « *immanence* »), les auteurs positionnent cette « critique littéraire » à l'opposé de la théorie du philosophe, remarquant que les analyses qu'elle propose perpétuent une pensée organique de la communauté. Cette dernière est alors envisagée comme une œuvre collective, dont il faut assurer la légitimité et l'uniformité identitaire :

Ainsi, l'hypothèse de départ d'une grande partie de la critique de l'identité politique est qu'une différence communautaire particulière (une nationalité régionale, une minorité ethnique, un groupe sexué...) a été supplantée au sein d'une unité plus large (un ordre impérial, un État patriarcal...). L'orientation de cette critique est axiologique et répressive : la communauté effacée est bonne et doit être restaurée. Cette restauration est toujours une opération humaniste : le façonnage culturel d'une humanité particulière. *Au contraire, le postulat de départ de Nancy [...] est chronologiquement et*

66 *Ibid.*, p. 22.

67 Paula Martín Salván, Gerardo Rodríguez Salas, Julián Jiménez Heffernan, *Community in Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 32.

dialectiquement post-identitaire : la restauration des différences communautaires (particulières) qui s'attachent à affirmer leur identité immanente est pernicieuse et a empêché la possibilité de penser la communauté selon des lignes différentes, non immanentes⁶⁸.

S'il aurait certainement été préférable de formuler l'idée sans avoir à utiliser le préfixe « post- » – notamment parce que Jean-Luc Nancy ne considère pas sa définition de la communauté comme le résultat d'un processus chronologique, mais comme la mise en évidence de ce que la communauté a toujours été – l'usage de la formule « post-identitaire » (qui traduit littéralement « *post-identitarian* ») est ici particulièrement intéressante. Comment en effet déployer une pensée de la communauté qui serait « post-identitaire », ou, plus simplement, « non-identitaire » ? Est-il seulement possible de penser la vie en commun sans se reposer sur des traits, des appartenances communes ? En somme, comment est-il possible de penser les liens entre les membres d'une « communauté désœuvrée » ? Comment critiquer une communauté organique sans lui opposer une autre communauté organique ?

3.2. De l'individu au singulier

Pour Jean-Luc Nancy et Giorgio Agamben, la possibilité d'une telle conception réside dans le remplacement de la notion d'individu par celle de singularité. Rémi Astruc, observant la manière dont ces pensées philosophiques dialoguent avec une certaine production littéraire, affirme pour sa part que

La singularité, après avoir été vue comme ce en quoi se perdait le groupe, est désormais ce qui permet paradoxalement d'ouvrir la possibilité de repenser celui-ci et la société, surtout dans la modernité où elle est clairement valorisée⁶⁹.

Selon lui, la singularité se présenterait donc aujourd'hui comme un moyen de réorganiser le social. Jean-Luc Nancy distingue le terme de « singulier » de celui d'« individu », mais aussi de celui de « particulier ». Le « singulier » se distingue de l'« individu » parce que l'individu parfait, idéal, est une totalité immanente et autonome, pensée en-dehors de son lien avec l'autre. Or, pour Nancy, une telle réalité ne peut pas exister : l'être isolé, clos, « *indivis* » n'existe pas dans sa conception de l'être. D'autre part, le « singulier » se distingue du « particulier » parce que le second suppose un ensemble dont il est partie : sa différence avec les autres particuliers ne peut être que numérique⁷⁰. Jean-Luc Nancy justifie également sa préférence pour le terme « singulier » pour ce que son

68 *Ibid.*, p. 32-32. Je souligne.

69 Rémi Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer (dir.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Monde germanophone », 2014, p. 129-138, p. 137.

70 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, *op. cit.*, en particulier les pages 50 à 55.

étymologie apporte à son sens : *singuli* en latin n'existe qu'au pluriel, car il est « l'un » de l'expression « un par un ». Il est donc, toujours, pensé dans sa relation avec d'autres « uns⁷¹ ». Le terme dénote ainsi à la fois un lien essentiel et une différence fondamentale avec l'autre. Il signifie à la fois la coexistence, l'altérité et la non-identité. Concrètement, cela revient à envisager chaque sujet non comme une essence autonome, mais comme une entité toujours liée à d'autres, sans leur être identique. Pour cette raison, l'origine du singulier est toujours plurielle. Si ce phénomène est difficile à appréhender conceptuellement, il est possible de l'incarner littérairement. Dans *Texaco*, le « je » qui narre l'histoire de Marie-Sophie est très précisément un « je » pluriel. Grâce au dispositif narratif employé, il peut superposer sans les confondre les voix d'Esternome, de Marie-Sophie et du Marqueur de paroles. Les notes de bas de page, et le paratexte en général, servent souvent à souligner ces chevauchements. La création littéraire permet ici, en grossissant peut-être un peu le trait, de mettre en œuvre cette ouverture et cette interaction constante de l'être singulier avec autre chose que lui-même.

Par ailleurs pour Nancy, la singularité ne procède pas d'un détachement, au contraire de l'individuation. Comme la communauté désœuvrée, elle n'est pas le résultat d'une opération. Il s'agit d'une « unicité non répétable » plutôt que d'une « indivisibilité⁷² ». Et la communauté peut être pensée comme telle justement parce que ses membres coexistent et ne se confondent pas. Ce qui compte, c'est avant tout la singularité de chacun en tant qu'elle est à la fois *différence* et *lien*. Partant de cette idée, Giorgio Agamben va plus loin en proposant le concept de « singularité quelconque » que Rémi Astruc résume ainsi :

La « communauté qui vient » dont parlent Jean-Luc Nancy et à sa suite Giorgio Agamben est ainsi une communauté des singularités, mais des singularités « quelconques », c'est-à-dire, selon ce dernier auteur, « parfaitement déterminées mais sans que jamais un concept ou une propriété puissent leur servir d'identité »⁷³.

En effet, pour Agamben, l'être « quelconque » est avant tout « l'être quel qu'il soit » :

Le Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman) ; il la prend seulement dans son être telle qu'elle est. [...] La singularité exposée comme telle est quelconque, autrement dit aimable. Car l'amour ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être-blond, petit, tendre, boiteux), mais ne fait pas non plus abstraction au nom d'une fade

71 *Ibid.*

72 Paula Martín Salván, Gerardo Rodríguez Salas, Julián Jiménez Heffernan, *Community in Twentieth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 25.

73 Rémi Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », chap. cit., p. 135. Pour la citation d'Agamben : Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, *op. cit.*, rabat de 1^{re} de couverture. Giorgio Agamben relève dans la littérature romanesque des personnages qui sont des modèles de singularités « sans qualités », comme chez Kafka ou de Melville.

généricité (l'amour universel), il veut l'objet avec tous ses prédicats, son être tel qu'il est. [...] La singularité quelconque (l'Aimable) n'est donc jamais intelligence de quelque chose, mais seulement l'intelligence d'une intelligibilité⁷⁴.

Autrement dit, la singularité d'un être ne se définit pas par l'identification à une essence qui serait permanente, mais à la reconnaissance d'une infinité de traits spécifiques et changeants :

Cela qui signifie que l'idée et la nature commune ne constituent pas l'essence de la singularité, que la singularité, en ce sens, est absolument inessentielle et, donc, que le critère de sa différence doit être recherché ailleurs que dans une essence ou un concept. Le rapport entre commun et singulier n'est donc plus pensable comme la permanence d'une essence identique dans les individus singuliers [...] ⁷⁵.

Se dessine donc chez Agamben la possibilité d'une communauté dont la nature ne résiderait pas dans une identité commune, c'est-à-dire qu'elle ne résiderait pas dans la permanence de traits essentiels communs. Le concept de « singularité quelconque » permet alors de mettre l'accent sur le caractère non-identitaire, et non-essentiel des liens communautaires. Penser, avec Agamben, une communauté de la singularité quelconque, c'est penser une communauté dans laquelle les liens entre les membres se font à partir de ce qui est absolument singulier chez chacun de ces membres – chacun étant considéré « avec tous ses prédicats ». Il convient de souligner que, mis à part peut-être dans *Les Détectives sauvages*, on ne trouve pas dans les textes du corpus une vision de la communauté aussi radicalement indifférente à la question de l'identité commune. Cependant, même s'ils ne renoncent pas à l'idée d'une identité collective qui serait propre aux communautés envisagées, les textes cherchent tous à examiner cette notion avec recul, et à relativiser son importance.

Par exemple, si l'on observe dans *Texaco* la manière dont l'ensemble des habitants du quartier de Texaco est désigné, on est interpellé par la présence de formulations récurrentes qui cherchent toujours à éviter de subsumer les différents personnages dans une désignation synthétique. Il arrive fréquemment en effet que, au lieu d'employer un terme général qui pourrait ressembler de près ou de loin à « les habitants du quartier » ou même « le quartier », ou encore un « nous » uniformisant, Marie-Sophie emploie des énumérations de noms propres. Ainsi, lorsqu'elle pense qu'elle va rencontrer Charles de Gaulle et le conduire jusqu'à Texaco :

J'imaginai déjà la tête de [...] Marie-Clémence, de Sonore, de Carolina Danta, de Néolise Daidaine, de Ti-Cirique [...] quand ils verraient avancer dans notre Texaco ce grand monsieur sur ses grandes jambes, guignant le monde de haut comme un manguier fleuri. (*Tex*, p. 361)

⁷⁴ Giorgio Agamben *La Communauté qui vient*, op. cit., p. 10-11.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

Ou encore, plus tard, quand ses voisins ont finalement pu aller à la rencontre du général mais qu'elle a dû rester chez elle : « Marie-Clémence, Sonore, Néolise Daidaine, Carolina Danta, Ti-Cirique et les autres, chantaient leur joie d'avoir vu de Gaulle » (*Tex*, p. 388). Plus encore, dès la fondation du quartier, c'est moins une unité qui apparaît que la cohabitation de plusieurs personnages maintenus dans leurs singularités. Ainsi, à la fin de la partie intitulée « Temps de fibrociment », et comme pour annoncer l'ultime phase de la lutte pour la reconnaissance de Texaco, le dernier paragraphe rapporte :

Alors, autour de moi ils furent tous là, baignés par les irradiations de mon nom secret : Marie-Clémence et sa légende d'ange tombé, Annette Bonamitan née Sonore, Néolise Daidaine, Carolina Danta, Iphigénie-le-Folle, le citoyen Julot-la-Gale, Major de son état, et tous les autres, et tous les autres, notre bande marronne encore désorganisée au centre de la bataille... (*Tex*, p. 346)

Le texte semble renoncer à regret à une énumération exhaustive, comme le suggère la répétition de la formule « et tous les autres » que l'on retrouve également dans l'exemple précédent. En plus de cela, la plupart des noms propres sont suivis d'une indication, d'un détail qui contribue à la prédication, et donc la singularisation, de chacun des référents. Il s'agit donc de donner à sentir une multitude – à défaut de pouvoir la représenter réellement –, plutôt qu'une unité. Pour autant, les personnages ainsi désignés sont bien rassemblés « autour de [Marie-Sophie] », pour lutter pour la survie de Texaco. Cette réticence à subsumer une multitude dans une formule uniformisante, tout en mettant en évidence des liens communautaires, est extrêmement récurrente dans le roman. Avant de fonder Texaco, Marie-Sophie vit dans le Morne Abélard, dont elle décrit les cases et les habitants dans un long paragraphe. Ce dernier est constitué d'un grand nombre de parenthèses, qui s'ouvrent à chaque fois qu'un nom propre apparaît pour préciser des détails sur sa vie ou sa personnalité. C'est encore la marque d'une frustration de ne pouvoir parler de chacun que l'on lit dans la phrase suivante : « il faudrait citer aussi les cases de Grodi, Guele-bec [...] Sertius Laidival (ancien combattant de la guerre de 14, secrétaire des anciens combattants que tout ministre de France embrassait en passant) » (*Tex*, p. 304). Et il est intéressant d'analyser la manière dont la suite du paragraphe parle de la structure d'ensemble dans laquelle sont réunies ces singularités :

Toutes ces cases formaient une toile de matoutou-falaise⁷⁶ dans laquelle nous vivions comme des grappes. Avant même la communauté des gens, il y avait celle des cases portées l'une par l'autre, nouées l'une par l'autre à la terre descendante, chacune tirant son équilibre de l'autre selon des lois montées du Noutéka de mon pauvre Esternome. Les rêves se touchaient. Les soupirs s'emmêlaient. Les misères s'épaulaient. Les énergies s'entrechoquaient jusqu'au sang. (*Tex*, p. 304-305)

Ce passage fait écho de manière particulièrement frappante à la définition d'une communauté des singularités proposée par Nancy et Agamben. Tout d'abord, l'image de la grappe symbolise très

76 Mygale endémique de la Martinique.

clairement l'idée d'une pluralité de membres rassemblés mais distincts. De plus, la description des cases met l'accent sur l'interaction, voire l'interdépendance fondamentale des constructions individuelles, « chacune tirant son équilibre de l'autre ». La « toile de matoutou-falaise » ainsi dessinée semble symboliser de manière particulièrement efficace l'idée d'une communauté de singularités, dans laquelle la nature des liens entre les membres de la communauté est celle d'une interaction fondamentale, « avant même la communauté des gens » c'est-à-dire avant même que les membres prennent conscience de la collectivité qu'ils forment. Enfin, les verbes pronominaux dénotant la réciprocité et le contact – « se toucher », « s'emmêler », « s'épauler » et « s'entrechoquer » –, situent précisément la vie de la communauté dans l'« avec » de Nancy, ou dans le signe ε d'Agamben qui veut désigner la limite – à la fois séparation et contact – entre les singularités. À propos de ce qu'il appelle des « singularités pures », Agamben affirme en effet qu'elles

ne communiquent que dans l'espace vide de l'exemple, sans être rattachées à aucune propriété commune, à aucune identité. Elles se sont expropriées de toute identité, pour s'approprier l'appartenance même, le signe ε . [...] Tricksters ou fainéants, aides ou toons, ils sont le modèle de la communauté qui vient⁷⁷.

La radicalité des propos d'Agamben ne convient évidemment pas au roman de Chamoiseau, qui s'appuie sur des phénomènes d'identité commune. Pour autant, nous aurons l'occasion de voir, dans le chapitre 7, que la figure du *trickster* est aussi chez Chamoiseau une manière de travailler la notion de communauté.

Enfin, ce passage illustre la « mangrove urbaine » de Serge Letchimy qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, décrit l'élaboration de communautés à partir de dynamiques de survie et de solidarité⁷⁸. La vision de l'urbaniste rejoint le type de communauté élaboré théoriquement ici, puisqu'il décrit des communautés qui émergent non pas à partir de traits essentiels communs, mais à partir d'interactions – la solidarité se construisant sur une logique d'entraide – entre les habitants. Le « trait commun » des singularités ici présentées serait alors peut-être simplement cette précarité qui fait que l'urbaniste parle d'une dynamique de « survie », mais un tel trait commun est une condition matérielle conjoncturelle et non une essence commune.

L'observation de tous ces éléments nous amène à conclure à la possibilité d'une pensée de la communauté des singularités dans des romans comme *Texaco*. On voit bien que, si la question de l'identité – créole, martiniquaise, nèg-terre... – est bien présente dans ce roman, elle est relayée au

77 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, op. cit., p. 17.

78 Serge Letchimy, *De L'Habitat précaire à la ville. L'Exemple martiniquais*, op. cit., p. 47-50.

second plan lorsqu'il s'agit de penser l'existence et l'organisation collective. Avant l'appartenance commune, c'est surtout la rencontre et l'interaction des singularités qui fondent la communauté.

Cela suppose donc effectivement de se détacher de la notion d'individu, qui fait du personnage avant tout une entité autonome. La critique littéraire a déjà repéré de tels processus dans le roman contemporain, et Jean Bessière notamment parle du déploiement d'une « anthropoïesis de la transindividualité⁷⁹ », dans laquelle les personnages ne sont plus pensés comme des entités closes et autonomes mais comme des extériorités toujours nécessairement en relation avec les autres. Pour lui :

Ce changement de perspectives anthropologique est important, car il permet de nouvelles figurations du réel, des communautés, du temps – ces figurations ne sont plus dépendantes de la figuration de l'individu. S'il y a encore des figurations de l'individu (ainsi des romans de Roberto Bolaño), ces figurations dessinent elles-mêmes un transindividuel et un temps qui passe le strict individu⁸⁰.

Si Jean Bessière ne s'intéresse pas spécifiquement à la communauté, sa réflexion sur le renouvellement de la pensée des personnages en tant que « transindividus » l'amène à suggérer de « nouvelles figurations [...] des communautés ». Son travail concorde donc, par le biais d'une analyse littéraire, avec l'idée selon laquelle la période contemporaine amène en même temps la pensée d'une reconfiguration des liens entre la communauté et ses membres et des renouvellements poétiques dans le genre romanesque.

Si les textes ne rendent pas caduque la notion d'identité commune, comme on a pu le voir en particulier avec les textes relevant de la littérature postcoloniale, il est possible d'affirmer à l'issue de ces analyses qu'ils cherchent à relativiser la place centrale qu'elle peut occuper dans nos définitions de l'individu et de la communauté.

79 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, p. 13.

80 Jean Bessière, « Le roman contemporain. Quelques perspectives d'approches anthropologiques », élément de conférences prononcées dans plusieurs universités [en ligne], 2011, disponible sur <https://www.forumjeanbessiere.com/le-roman-et-le-film-contemporains>, dernière consultation le 28 août 2023.

Vers une « nouvelle pensée du roman »

Sans nul doute, le roman contemporain retranscrit les constats postmodernes qui ont mis en évidence les désillusions sur l'union communautaire, en particulier nationale, et les grands récits fédérateurs. Les œuvres étudiées ici prennent acte des difficultés à penser l'existence de réelles appartenances communes. À partir de ce point, le corpus prend deux orientations quelque peu distinctes : alors que le roman de Roberto Bolaño met en doute la possibilité même de réunir des individus autour d'une identité collective, ceux de Patrick Chamoiseau, João Ubaldo Ribeiro, Toni Morrison et Thomas Pynchon ne renient pas une telle possibilité. Pour autant, nous avons montré que tous les cinq remettaient en question, si ce n'est sa nécessité, du moins la centralité de la notion d'identité dans la nature des liens communautaires.

Mais même chez Bolaño, cette pensée n'aboutit pas à la conclusion de l'impossibilité d'une pensée de la communauté dans le monde contemporain. Les outils théoriques employés dans ce chapitre nous ont permis d'envisager un changement de paradigme, selon lequel il serait possible de penser le commun à partir d'un renouvellement de la pensée des liens entre individu et communauté. D'abord, la « communauté désœuvrée » de Jean-Luc Nancy, et la « communauté du manque » d'Esposito permettent d'envisager la notion en la distinguant des constructions collectives pensées autour de l'idée d'appartenance. Ensuite, le terme de « singularité » fournit à l'analyse une pensée des liens communautaires qui se détache de l'identité collective.

S'il ne s'agit évidemment pas de voir dans les textes étudiés une application de ces théories, et si dans ceux-ci la notion d'identité continue à jouer un rôle important, elles permettent d'éclairer le corpus de manière très intéressante. En tant que genre, le roman prend historiquement pour objet les liens entre l'individu et la société. Les changements qui affectent cette préoccupation générique aujourd'hui ont ainsi été relevés par Jean Bessière, qui a cherché à montrer comment ils conduisaient en même temps à un changement de point de vue sur le roman lui-même :

Le roman contemporain renouvelle les paradigmes de la présentation des collectifs et – inévitablement – ceux de la représentation de l'individu et du sujet ; il refuse l'égologie [...]. Bien qu'il ne se caractérise pas nécessairement par de nouvelles formes, il suppose certainement une nouvelle pensée du roman⁸¹.

Les romans du corpus s'inscrivent en effet dans un groupe large d'œuvres littéraires hétéroclites, travaillées par des questionnements liés à la « présentation des collectifs », en même qu'à la « représentation de l'individu et du sujet ». Dans le contexte postcolonial caribéen, en-

81 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 31.

dehors de Patrick Chamoiseau, on trouve par exemple des romans qui mettent en œuvre une pensée de l'identité individuelle et collective « créole », au sens de la « créolisation » glissantienne, comme *En Attendant la montée des eaux* de Maryse Condé. L'orphelinat haïtien administré par Boubakar et ses amis, appelé « La Maison », devient en effet un lieu de refuge en même temps que de rencontres et de solidarité⁸². Dans des contextes totalement différents, d'autres entreprises littéraires, comme celle d'Antoine Volodine, explorent également cette question. Volodine déploie ses récits à partir de personnages énonciateurs qui, souvent voués à une mort rapide dans un monde post-apocalyptique, peuvent continuer d'exister au sein de collectifs après avoir émis une voix singulière⁸³. Au-delà des différences notoires entre ces œuvres, la double attention à la singularité et à la collectivité se traduit presque toujours dans ces écritures par des procédés littéraires polyphoniques. L'analyse du corpus nous amène en effet à constater la présence partagée d'éléments esthétiques et poétiques, qui nous apparaissent comme étant indissociables du changement de paradigme observé. Nous aurons donc à nous intéresser dans le chapitre 7 à la manière dont le traitement des personnages passe par la polyphonie, ce qui nous permettra de mettre au jour la manière dont le roman contemporain, en se nourrissant du genre épique et du genre picaresque tout en les réactualisant, parvient à penser, par le littéraire, de tels changements. La mise en tension de ces réactualisations esthétiques peut être un moyen d'échapper à une pensée de la communauté organique tout en s'intéressant à la manière dont d'autres liens communautaires peuvent être pensés entre les individus, selon un modèle plus ou moins proche de ce que Nancy et Agamben perçoivent comme des communautés de singularités.

82 En particulier lors du passage du cyclone à la fin du roman, qui incite tous les mal-logés à venir se réfugier dans l'orphelinat. Voir Maryse Condé, *En attendant la montée des eaux*, Paris, JC Lattès, « Littérature française », 2010, p. 272-276.

83 Sur ce sujet, voir par exemple Gaspard Turin, « Volodine, le roman singulier de la fin de l'individu », in Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer (dir.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, p. 139-151.

Chapitre 6.

La communauté et le temps : des épopées dans la postmodernité ?

La voix épique [...] aujourd'hui prononce le partage, la dispersion du Récit et, contre l'histoire, la rencontre enfin des histoire et des peuples.

Édouard Glissant, *Introduction à la poétique du divers*¹

*Let this old woe step on the stage again!
Act itself o'er anew for men to judge,
Not by the very sense and sight indeed
(Which take at best imperfect cognisance,
Since, how heart moves brain, and how both move hand,
What mortal ever in entirety saw?)
No dose of purer truth than man digests,
But truth with falsehood, milk that feeds him now,
Not strong meat he may get to bear some day
To-wit, by voices we call evidence,
Uproar in the echo, live fact deadened down,
Talked over, bruited abroad, whispered away,
Yet helping us to all we seem to hear:
For how else know we save by worth of word?*

Robert Browning, *The Ring and the Book*²

Les renouvellements théoriques mis au jour nous conduisent à analyser les pratiques littéraires pouvant s'y associer. Nous verrons d'abord comment les romans questionnent la communauté au lieu de l'affirmer. Le chapitre montrera ensuite que cette interrogation

1 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 72.

2 Robert Browning, *The Poetical Works of Robert Browning. 7: The Ring and the Book, Books I-IV* / édition de Stefan Hawlin, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 47. « Je vais donc remettre en scène ce drame de jadis. Il va se dérouler à nouveau, pour que les hommes puissent en juger, non, sans doute, à l'aide de leurs sens, de leur vue, lesquels, en mettant les choses au mieux, n'acquièrent qu'une connaissance imparfaite ; car quel mortel a jamais perçu de façon intégrale comment le cœur meut le cerveau, et l'une et l'autre main ? Donc, pas de vérité trop pure pour être digérée par l'homme ; mais le vrai mélangé au faux, le lait dont on peut se nourrir actuellement, non la forte viande qu'il sera peut-être capable de supporter un jour ; juger, donc, sur des voix ; ce que nous appelons le témoignage ; tumulte qui se répercute, fait vivant dont le bruit s'assourdit, discuté, répandu, dispersé en murmures ; et pourtant source de tout qu'il semble que nous apprenions ; car que savons-nous, sinon ce que des mots nous apportent ? », Robert Browning, *L'Anneau et le Livre* (1868-1869), traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Georges Connes, Paris, Gallimard, « Les Classiques anglais », 1959, p. 166.

s'accompagne d'une prise de recul vis-à-vis de l'approche temporelle usuellement pratiquée dans les récits de fondation. Les romans en effet contredisent l'idée d'une construction collective dont la légitimité proviendrait d'une origine fondatrice perceptible et explicable depuis le monde contemporain. Il nous faut donc d'abord comprendre comment ils réfutent l'idée que la communauté se ferait sur le mode d'une linéarité chronologique légitimante. Ces reconfigurations permettent d'élaborer des récits collectifs susceptibles d'éviter les impasses totalisantes et simplificatrices des métarécits critiqués dans la postmodernité. Le travail que nous mènerons dans les deux chapitres à venir dialoguera avec les théories de l'épopée, car le genre a pendant longtemps été associé aux récits de la collectivité. Jusqu'à une période récente, l'épopée a même pu être présentée comme la seule forme littéraire capable de penser les enjeux de la communauté.

Depuis les années 1970 cependant, différents travaux ont mis à distance la vision romantique de l'épopée principalement développée dans la théorie d'Hegel, et de Lukács après lui. L'approche comparatiste de René Étiemble notamment, en élargissant le corpus épique³, a permis de porter un regard nouveau sur les différentes expressions et fonctions du genre. Petit à petit a donc émergé l'idée selon laquelle il était nécessaire de renouveler notre approche de l'épique, qui selon Florence Goyet a toujours contenu en son sein des éléments que l'on retrouve dans des actualisations récentes de l'épopée. Dans *Penser sans concepts*, elle met en effet au jour la fonction fondamentalement politique du genre, qui s'accomplit par ce qu'elle nomme « travail épique⁴ ». Si cette notion nous intéresse particulièrement, c'est qu'elle constitue aujourd'hui un outil efficace pour penser la présence de l'épique en-dehors de ses limites génériques originelles. Notre travail s'inscrit donc ici dans la lignée des travaux qui envisagent l'épique comme une *dynamique* plus que comme une forme, permettant de déployer une *pensée politique complexe*. Les recherches récentes ont montré que l'essence de l'épopée ne résidait pas dans sa propension à figer la signification d'un moment historique fondateur, comme le pensaient Hegel et Lukács. Aujourd'hui, on reconnaît plutôt au genre la capacité à montrer comment, au milieu d'une crise collective d'ampleur, s'ouvrent de nouvelles voies politiques. Aussi comprend-t-on pourquoi une telle vision de l'épique a pu nourrir des travaux prenant pour objet des textes inscrits dans les contextes postcoloniaux, tels qu'*Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*⁵. Notre hypothèse est que le « travail épique » peut se manifester dans des romans de la postmodernité, et que dans ce contexte il s'associe non seulement à des reconfigurations narratives, mais encore à une véritable réarticulation des liens entre la communauté et le temps. De ces réarticulations découlent des récits capables de

3 Voir notamment René Étiemble, *Essai de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1974.

4 Florence Goyet, *Penser sans concepts*, *op. cit.*

5 Inès Cazalas, Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, *op. cit.*

penser la communauté de manière problématique dans le monde contemporain, refusant les processus de légitimation chronologiques devenus totalement inefficaces pour penser les organisations collectives à l'ère de la fin des « métarécits ».

Nous entendons donc ici l'épopée au sens des travaux récents qui mettent en avant sa dimension politique, c'est-à-dire en tant que

texte novateur et non pas figé, qui affronte la situation politique précise de l'époque de sa composition. L'épopée s'est révélée un moyen intellectuel de première grandeur, seul capable de penser une crise si profonde qu'elle semblait insoluble⁶.

Il ne s'agit pas de lire nos textes comme des épopées, mais de les analyser à la lumière du « travail » ou de la « dynamique » épique que Florence Goyet dégage de l'étude des épopées anciennes. Car l'épique, dit-elle, peut désigner soit un « geste », soit une « dynamique ». Or, dans le dernier cas, il peut se déplacer en-dehors des frontières génériques de l'épopée. Alors, il s'applique à un récit qui est

mis en branle pour permettre la connaissance obscure mais profonde d'une situation de crise. La narration épique permet, lentement mais complètement, de faire apparaître les enjeux des options politiques possibles dans le monde contemporain⁷.

Les textes étudiés posent tous en effet une question similaire : celle de la possibilité de penser l'organisation, les contours, la viabilité même de la communauté à partir de la *re*-mise en scène de son passé. Il s'agirait alors pour le récit épique de remettre en scène des crises passées dans le but d'analyser, et peut-être de surmonter, les mutations touchant les réalités collectives contemporaines. Le « travail épique », qui dote les œuvres d'une efficacité politique permettant de penser la communauté, a été observée fructueusement dans des œuvres récentes⁸. C'est pourquoi, après avoir vu comment les textes affirment l'échec des récits de fondation de la communauté, nous montrerons qu'une telle dynamique épique peut dépasser les bornes génériques de l'épopée ancienne pour jouer un rôle similaire dans des textes romanesques récents.

6 Florence Goyet, « L'Épopée (seconde partie) », Société française de littérature générale et comparée [en ligne], 2009, disponible sur <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-seconde-partie/>, dernière consultation le 28 août 2023.

7 Florence Goyet, « Conclusion : Geste épique et dynamique épique. Deux régimes possibles de l'épique dans le cadre postcolonial », in Delphine Rumeau et Inès Cazalas (dir.), *Épopées postcoloniales et poétiques transatlantiques*, *op. cit.*, p. 159-165, p. 159.

8 De nombreux travaux tendent à montrer le lien entre l'épique et la pensée contemporaine d'une crise, en particulier dans le cadre des études postcoloniales. Voir par exemple Delphine Rumeau et Inès Cazalas (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, *op. cit.*

1. Des communautés impossibles

On sait que la fin des grands récits, et en particulier celui du communisme⁹, a conduit à constater l'échec de l'entreprise communautaire, voire même sa dangerosité. Les penseurs actuels ne manquent pas de souligner les impasses auxquelles peuvent mener la notion, qui sont principalement de deux ordres : l'auto-destruction ou la dérive réactionnaire. Dans *Immunitas : protection et négation de la vie*, Roberto Esposito travaille longuement sur la tendance générale des communautés à s'autodétruire, précisément lorsque leur but est de se prémunir contre tout contact avec l'extérieur¹⁰. Il décrit la manière dont les sociétés modernes sont devenues auto-protectrices, en cherchant à immuniser les individus contre la « dette » que représente la communauté telle qu'il la conçoit¹¹. L'aboutissement de ce phénomène peut conduire l'État à faire de sa « biopolitique¹² » une « thanatopolitique », c'est-à-dire une politique qui produit la mort. Il prend pour exemple les camps nazis, organisant la mort dans le but de créer une société « immunisée » contre ceux qui ne correspondaient pas à une identité déterminée par l'État. Dans ce cadre, l'État « fait de l'immunité un outil de gestion de la communauté¹³ », et aboutit au phénomène d'auto-immunité qui désigne en biologie un processus auto-destructeur au cours duquel le système immunitaire se retourne contre les organes sains du corps.

Ces procédés auto-destructeurs peuvent se retrouver à différentes échelles. Dans *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, Rémi Astruc prend l'exemple de la déforestation de l'Île de Pâques par ses habitants¹⁴. Nul besoin toutefois de remonter jusqu'aux Rapanuis pour observer des phénomènes d'écocides autodestructeurs, au vu de la crise écologique contemporaine. La pensée d'Esposito, qui lie étroitement théorie politique, théorie philosophique et recherche biologique, suscite un intérêt croissant dans le champ littéraire, qui s'avère particulièrement apte à

9 Jean-Luc Nancy ouvre sa *Communauté désœuvrée* sur la fin du communisme et les désaveux dont il fait l'objet suite aux mises en œuvre soviétiques. Voir Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 9 et suivantes.

10 *Immunitas. Protection et négation de la vie*, traduit de l'italien par Léo Texier, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2021. Cet ouvrage a connu une notoriété particulièrement importante avec la pandémie de Covid-19, dont il semblait avoir cerné les enjeux par anticipation.

11 Voir l'exposition de sa théorie que nous faisons au chapitre précédent.

12 Ensemble des lois, des normes, qui portent sur la vie.

13 Tiphaine Samoyault, « Communauté, immunité », in *En Attendant Nadeau* [en ligne], 2020, disponible sur : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/03/20/communaute-immunite-esposito/>, dernière consultation le 30 août 2023.

14 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, *op. cit.*, p. 3. Les habitants de l'Île de Pâques auraient contribué, par leur mode de vie même, à leur propre disparition. Aujourd'hui cependant, les scientifiques s'accordent pour nuancer la théorie de l'écocide et relèvent d'autres éléments potentiellement à l'origine de la disparition des Rapanuis.

explorer ces problématiques¹⁵. Notre approche, adaptée aux romans étudiés, ne porte cependant que partiellement sur ces questions. Les communautés autodestructrices et mortifères jouent des rôles importants dans les romans, mais elles sont souvent représentées de manière secondaire ; elles servent de repoussoir, pointent un échec qui doit servir *in fine* de point de départ à un réagencement fertile. Nous nous intéresserons donc moins à l'immunité et à ses ambivalences qu'à l'existence, dans certains textes étudiés, de la fonction répulsive des communautés auto-destructrices.

L'autre reproche fait à la communauté aujourd'hui se trouve être lié à cette ambiguïté des « politiques de l'immunité », puisqu'il s'agit de dire que la notion ouvre la porte aux replis identitaires réactionnaires. Bien qu'il ne soit pas hostile aux travaux de Jean-Luc Nancy ou de Giorgio Agamben, avec qui il dialogue¹⁶, Alain Badiou par exemple se dit très méfiant vis-à-vis de la notion de communauté, qui peut servir d'argument d'autorité au détriment d'un rapport éthique à la vérité :

Car l'ennemi d'une vraie fidélité subjective est justement l'ensemble fermé, la substance, la communauté. C'est contre ces inerties qu'on doit faire valoir le tracé hasardeux d'une vérité, et de son adresse universelle.

Toute invocation du sol, du sang, de la race, de la coutume, de la communauté, travaille directement contre les vérités, et c'est cet ensemble qui est précisément nommé comme ennemi dans l'éthique des vérités¹⁷.

On constate que l'accusation de Badiou envers la notion de communauté vient en fait d'une méfiance envers l'idée d'une communauté « à la Tönnies », comme le montrent les termes « substance » et « ensemble », qui sont contraires à la pensée de Jean-Luc Nancy. Les reproches que Badiou fait à la communauté – affirmer une autorité fondée sur une filiation qui peut être biologique, territoriale, raciale ou traditionnelle – sont donc en réalité des reproches envers *un certain type* de pensée de la communauté, qui est en effet régulièrement perçue comme dangereuse et problématique, surtout lorsqu'il tend à valoriser une origine « pure » de la communauté face aux « dérives » d'une société plurielle. Ce sont de telles communautés, menacées et menaçantes du fait de leur attachement à l'immunité et de leur tendance au repli identitaire, que nous appellerons ici

15 Cet intérêt a évidemment été décuplé par la pandémie de Coronavirus. À ce titre, on peut par exemple signaler un des thèmes de la revue *[transcript]* en 2023 : Yvonne Völkl, Julia Obermayr, Elisabeth Hobisch (dir), *[transcript]. Culture & Theory*, vol. 284, 2023, « Pandemic Protagonists : Viral (re)Actions in Pandemic and Corona Fictions ».

16 De nombreuses conférences attestent de ces interactions, comme par exemple le dialogue de Badiou et Agamben dans le cadre du Collège international de philosophie sur le livre de Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*. Voir la transcription du colloque [en ligne], Alain Badiou, « Intervention dans le cadre du Collège international de philosophie sur le livre de Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient* », transcrit par François Duvert, 2007, disponible sur <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/Agamben.htm>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

17 Alain Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, « Optiques », 1993, p. 67.

« contre-communautés » et qui servent de point de départ critique à l'élaboration de communautés nouvelles dans la plupart des romans étudiés.

1.1. « Contre-communautés » inopérantes

Penser l'idée de communauté dans le monde contemporain nécessite de travailler avec les contradictions qu'elle suppose, et les menaces qu'elle pourrait faire peser paradoxalement sur la vie en collectivité. Les auteurs étudiés mettent en scène ses dérives, mais aussi des tentatives avortées d'élaboration communautaire. *Paradis*, de Toni Morrison, présente l'intérêt de mettre en scène deux types opposés de communauté, et de proposer ainsi une réflexion remarquablement complexe et riche. La tournure tragique que prend la diégèse permet d'envisager la communauté à la fois comme un lieu de ressources salutaire et comme une menace, voire même comme un véritable instrument de destruction.

En schématisant, on pourrait identifier d'un côté une communauté traditionnelle « organique », semblable au schéma contre lequel Jean-Luc Nancy met en garde, représentée par la ville de Ruby. De l'autre, la réunion des cinq femmes dans le couvent désaffecté voisin de la ville, dessine un ensemble plus proche de l'idée de « communauté désœuvrée » proposée par le philosophe. La première, plus ancienne, a été consciemment fondée par neuf familles noires, descendantes d'esclaves. Fuyant une société raciste, et en particulier la compagnie des Blancs, elles se sont établies à l'écart de la société dans les années 1950. Petit à petit, ces familles ont réussi à construire une ville d'un petit millier d'habitants, presque auto-suffisante et totalement close sur elle-même. Cette bourgade peut être rapprochée de la « *Gemeinschaft* » de Tönnies¹⁸. Elle a connu les trois formes successives que peut prendre la communauté selon le sociologue : la cellule de base est bien « la communauté de sang », autrement dit la famille, à laquelle s'ajoute ici l'importance du sang noir, qui doit être « pur ». Ensuite s'échafaude la « communauté de lieu », qui est la « communauté de sang » élargie par l'habitude de vivre-ensemble, et qui représente le regroupement des familles fondatrices. Enfin la « communauté d'esprit », qui réunit alors les individus par l'« amitié », est bien ce qui est supposé relier les habitants de la ville. Il y a, dans la ville de Ruby, une volonté de vivre ensemble qui résulte d'une histoire commune et d'une identité identifiée comme homogène. Les premiers habitants, célébrés comme des « Pères fondateurs », font l'objet d'un récit mythique des fondations ; leurs descendants sont chargés d'administrer la communauté, selon des règles puritaines strictes. Ainsi, le roman rapporte que chaque année, à Noël, les enfants de la ville rejouent, dans une version nécessairement simplifiée qui prend une

18 Ferdinand Tönnies, *Communauté et Société*, *op. cit.*

valeur allégorique, l'histoire de la fondation de la ville¹⁹. Construite comme une communauté « organique », la ville est régie par un principe d'homogénéité et d'endogamie : les mariages se font entre les familles d'habitants, la seule couleur de peau autorisée est le noir, et chacun a un rôle défini à jouer à l'intérieur d'un cadre normatif strict et clos. Mais peu à peu, la communauté de Ruby, incapable de se renouveler, se délite. Les familles se disputent, les jeunes générations cherchent à rejoindre la vie en société en-dehors de la ville. Même le deuil s'installe lorsqu'une enfant meurt des suites d'une maladie inconnue – elle est la première personne à mourir sur le territoire de Ruby. De plus, à mesure que la survie de la ville est en danger, surgit un discours de haine envers la communauté périphérique du couvent, vite prise pour cible en tant que bouc-émissaire, et finalement sauvagement décimée par certains habitants. À l'image des mécanismes négatifs de l'immunité décrits par Esposito, cette communauté organique sera auto-détruite, et aura également détruit ce qu'elle percevait comme une menace pour son homogénéité. Il faut ajouter à cela un élément essentiel ; Ruby est déjà la deuxième ville fondée par le groupe d'habitants. En effet, les premiers Pères Fondateurs avaient d'abord fondé Heaven, qui avait connu comme Ruby une ascension glorieuse puis un déclin. Les descendants des familles fondatrices avaient alors répété l'opération, en reconstruisant une ville plus à l'Ouest. En superposant ces deux récits fondateurs, le roman montre l'échec de la répétition des gestes ancestraux fondés sur une idéologie de la filiation. La diégèse, qui s'ouvre et se clôt sur la fin désastreuse de la ville de Ruby avec le massacre des cinq femmes du Couvent, suggère ainsi la nécessité de penser la communauté en-dehors des schémas de reproduction liés à des récits fondateurs symboliques.

En réalité, le roman travaille la notion de communauté à la fois à partir du sous-genre de l'utopie²⁰ et d'une réalité historique, dont Ruby est une incarnation littéraire fictive. Il s'agit des *All Black Towns*, qui ont fleuri aux États-Unis après l'abolition de l'esclavage devant l'échec de la période dite de « Reconstruction » en matière d'intégration des populations afro-américaines. Ces *All black towns*, qui essaient entre 1865 et 1915 principalement au Texas et en Oklahoma, où se déroule la diégèse, ont atteint leur apogée cinquante ans après la Guerre de Sécession. Leur nombre atteignait alors une petite soixantaine, selon l'historien Norman L. Crockett²¹. Les travaux de Crockett s'intéressent à la structure de ces villes exclusivement noires, mais aussi aux causes de l'échec systématique de ces communautés. Il constate que celles-ci sont liées en partie à un manque

19 Toni Morrison, *Paradis*, *op. cit.*, p. 237-247.

20 Décivant son roman dans le « Book Club » d'Oprah Winfrey en 1998, elle affirme qu'il est une « nouvelle réflexion (“*a rethinking*”) sur l'idée que tous les paradis de la littérature et de l'histoire, [tous les paradis] dans nos esprits et dans tous les livres saints sont des endroits spéciaux qui sont féconds, généreux, sûrs, magnifiques, et définis par ceux qui ne peuvent pas y entrer ».

21 Norman L. Crockett, *The Black Towns* (1979), Presses universitaires du Kansas, 2021.

de capitaux, mais aussi à des phénomènes de discrimination interne ; les habitants étaient la plupart du temps piégés à la fois économiquement et psychologiquement dans ces communautés qui cherchaient avant tout à se protéger de l'extérieur, tout comme la ville du roman.

Ce type d'organisation communautaire utopique ambivalente apparaît aussi dans *Le Chant de Salomon*. Même si son rôle est moins central, elle associe également auto-protection et exclusion. Lorsque Pilate, dans sa jeunesse, demande à un passeur de l'emmener dans « [la] colonie de fermiers noirs sur une île devant la côte de Virginie²² » (*cs*, p. 210), celui-ci lui dit qu'elle ne trouvera pas de travail là-bas car « [ce sont] des gens qui restent entre eux » (*ibid.*). Pilate constate en effet par la suite que les membres de la colonie sont persuadés de leur supériorité, ce qui les amènent à se marier presque exclusivement entre eux :

She also managed to get pregnant, and to the great consternation of the island women, who were convinced their menfolk were the most desirable on earth – which accounted for so much intermarrying among them – Pilate refused to marry the man [...]. (SOS, p. 146-147)

Elle réussit à tomber enceinte, et à la grande consternation des femmes de l'île qui étaient convaincues que leurs hommes étaient les plus désirables de la terre – ce qui expliquait le grand nombre de mariages des insulaires entre eux –, Pilate refusa d'épouser l'homme [...]. (*cs*, p. 211)

Dans ce roman, l'utopie communautaire relative aux *All Black Towns* est donc mentionnée rapidement, et fait l'objet d'un regard critique qui ne s'attarde cependant pas vraiment sur la question. Par l'intermédiaire du récit de Pilate, dans une tonalité qui se fait parfois ironique, le roman questionne en passant ce type de communauté qui fera l'objet d'une véritable satire plusieurs années plus tard, dans *Paradis*.

Mais les *All Black Towns* constituent une des modalités d'actualisation d'un phénomène qui ne touche pas que les États-Unis. *Texaco* représente également une tentative de construction d'un lieu de vie propre aux anciens esclaves, après l'abolition sur l'île de la Martinique. Ce geste d'émancipation, d'autonomisation et d'isolement protecteur contre une société raciste s'inscrit alors dans la lignée plus ancienne du marronnage, ayant engendré des communautés marginales sur les territoires régis par le système des plantations²³. Chez Chamoiseau, l'échec de l'utopie

22 « [the] colony of Negro farmers on an island off the coast of Virginia » (*SOS*, p. 146).

23 On parle ainsi des « marrons » aux Antilles mais aussi dans l'Océan Indien sur l'île de la Réunion par exemple, pour désigner celles et ceux qui ont fui l'esclavage et créé des rassemblements dans des lieux stratégiques reculés. Ces lieux témoignent aujourd'hui encore de cette réalité historique, qui a contribué à modifier les paysages – dans les « hauts » et les « mornes » sur les îles caribéennes, dans les cirques à la Réunion. Au Brésil, les esclaves fuyant les plantations formaient, lorsqu'ils le pouvaient, des communautés appelées *quilombos*. Voir par exemple l'ouvrage récent de Flávio Dos Santos Gomes, *Quilombos. Communautés d'esclaves insoumis au Brésil*, traduit du portugais (Brésil) par Georges da Costa, Paris, l'Échappée, « Dans le feu de l'action », 2018.

communautaire organique se lit dans le « *Noutéka* des mornes » d'Esternome, et se rattache cette fois-ci plutôt à la tradition épique qu'à celle de l'utopie. Dans le roman est en effet introduit un récit des fondations poétique qui relate la courte entreprise communautaire vécue par Esternome et Ninon. Suivant leur désir de s'émanciper de la ville de Saint-Pierre dans laquelle ils sont considérés comme des marginaux, le couple part pour les hauteurs afin de créer un monde nouveau, dans un lieu qui aurait échappé à l'établissement des Blancs. Le parallèle avec le roman précédemment cité se fait aisément : il s'agit de tenter la fondation d'une contre-communauté à l'écart du racisme d'une société régie par des Blancs. Le terme *Noutéka* veut d'ailleurs signifier une sorte d'unité retrouvée, car il est un « nous magique » qui sert à relater une « odysée voilée » (*Tex*, p. 139). Il fait ainsi le récit des obstacles rencontrés, décrit la progression du « nous » qui semble peu à peu remonter dans le passé à mesure qu'il gravit les mornes :

Partout, de ci, de là, mais de plus en plus rares à mesure des montées, l'antique vie surgissait. [...] Ici, plus d'un colon avait perdu sa part : c'était lisible (*Tex*, p. 140).

Surtout, le poème décrit une conquête pacifique de l'espace. Les étapes de l'élaboration de la communauté sont celles des rencontres, plus ou moins heureuses, et du travail de la terre. Ainsi, l'anaphore « nous croisâmes » allie différentes rencontres et la nécessité d'aller toujours plus loin :

Nous croisâmes des vieux-blancs égarés dans la folie. [...] Ces vieux-blancs nous faisaient accélérer le pas. Leur présence nous disait que nous n'étions pas assez loin. Ni surtout assez haut.
[...]
Nous croisâmes des négresses à béké
[...]
Nous rencontrâmes des nègres marrons. (*Tex*, p. 140-142)

Lorsque les personnages élisent finalement leur lieu de vie, le poème rapporte les différents travaux auxquels ils doivent se plier pour créer leurs habitations et leurs jardins. Le but d'Esternome et des autres anciens *nèg-de-terre*²⁴ qui participent à l'aventure est d'acquérir une autonomie, de vivre dans les hauteurs pour créer une communauté dans laquelle ils ne seront plus la marge, mais le centre. Ils sont peu à peu rejoints par plusieurs personnes, toutes descendantes d'esclaves, jusqu'à ce que le groupe atteigne une quinzaine de cases. Pourtant, peu à peu, les habitants délaissent les jardins potagers qui sont leur principale source d'autonomie :

Du mardi au vendredi, ils allaient travailler aux chaudières de l'Usine ou à d'autres machines. Le reste de leur temps se consacrait aux rêves amoindris des hauteurs. Le *Noutéka* des Mornes avait

24 Le terme « *nèg-de-terre* » désignait les esclaves travaillant dans les Plantations. Un passage de *Texaco* est consacré à la description des *nèg-de-terre* venant vendre leurs propres récoltes sur le marché de Saint-Pierre, p. 91-96. Ces *nèg-de-terre* se distinguaient donc des esclaves travaillant dans les maisons des grands propriétaires et, surtout, des *neg-mawon* qui avaient fui les Plantations et vivaient libres, sans avoir été affranchis. Voir Raphaël Confiant, « *neg-mawon*¹ », in *Dictionnaire créole martiniquais-français*, Ibis Rouge, 2007.

comme avorté. On survivait oui, libre oui, mais bien vite se pointait l'arrière-goût d'une misère. C'est l'amertume d'une terre dont les promesses s'envolent. C'est l'ennui d'une nature qui ruinait quatre patiences pour un vœux exaucé. C'est de voir les mulâtres se développer sans cesse, bien parler, manger bon et aller à l'école. Les mornes n'avaient ni écoles, ni lumières. On se retrouvait en face du vaste ciel posé comme un couvercle, un petit peu inquiet, quelquefois démuni, toujours sans perspective, et les hauts immobiles ne souffraient pièce faiblesse. Ainsi, d'année en année, les Traces marronnes se mirent à descendre vers l'Usine. Y'avait là une chance. (*Tex*, p. 157)

Le passage montre la manière dont se répand l'appel d'une vie meilleure dans la communauté des mornes. Le pronom « ils », marquant une distance entre le narrateur – qui reproduit le point de vue d'Esternome –, et les premiers déserteurs, se transforme rapidement en un « on » beaucoup plus indistinct et inclusif. Finalement, la chute du paragraphe est une phrase au discours indirect libre, qui abolit toute frontière avec le discours représenté. Le rêve d'autonomie d'Esternome s'effondre donc peu à peu et le père de Marie-Sophie, comme les autres, finit par rejoindre la ville ; cette entreprise sera qualifiée plus tard d'« échec collectif » (*Tex*, p. 191). Le *Noutéka* joue alors un rôle paradoxal, puisqu'il se présente comme un récit de fondation mais ne remplit pas les fonctions du genre. Parce qu'il se solde par un échec, il ne représente pas un paradis perdu et ne suscite pas de nostalgie. Il est à la fois la mémoire d'un élan collectif émancipateur, et celle d'un mode de vie en commun stérile ; il sert à rappeler la force de l'union mais aussi la nécessité d'actualiser cette union par des pratiques différentes, à l'image de celles que développeront les habitants du quartier de Texaco. En effet, les modalités de vie en commun de ces derniers héritent moins de la fracture inhérente au marronnage que de sa dynamique de *lyannaj*²⁵.

Toni Morrison et Patrick Chamoiseau s'intéressent ici à un thème régulièrement traité dans les littératures postcoloniales, lorsque celles-ci s'interrogent sur la possibilité de fonder des contre-communautés pour échapper à la domination historique et à la violence raciale. Julie Brugier par exemple a montré comment la communauté chez Maryse Condé, lorsqu'elle s'attache à un retour aux traditions et à la généalogie, est constamment mise en échec²⁶. Tout comme les œuvres de Morrison et de Chamoiseau, *En attendant la montée des eaux* réfléchit à la question de la communauté en élaborant différents modèles, qui sont écartés successivement au profit d'un seul, apparaissant finalement non comme une solution définitive, mais comme un exemple potentiellement bénéfique. La seule communauté apparemment viable – bien qu'éphémère – dans ce roman se fonde sur les débris des communautés traditionnelles ou nationales. Avant que les

25 Sur le *lyannaj* comme dynamique de solidarité, voir Dénètem Touam Bona, « Lignes de fuite du marronnage. Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », in *Multitudes*, n° 70, p. 177-185, 2018.

26 C'est le cas aussi bien dans *En attendant la Montée des eaux* que dans *La Colonie du Nouveau Monde*. Voir Julie Brugier, « Impossibles communautés marginales et aspiration à la communauté chez Rachel de Queiroz et Maryse Condé », in Rémi Astruc, *Les Mots du commun*, p. 325-340.

personnages principaux ne se retrouvent et ne parviennent à construire ensemble une vie harmonieuse, ils ont tous vécu des expériences de rejet en essayant de s'intégrer à une communauté nationale, religieuse ou culturelle définie par une identité et légitimée par une chronologie. C'est à partir de l'exil et de la marginalisation que, une fois parvenus à Haïti par des voies différentes, ils élaborent un mode de vie en commun dans lequel ils trouvent leur propre place, tout en étant en mesure d'intégrer d'autres individus.

1.2. Des « communautés secrètes »

1.2.1. *Communier contre la société*

Le motif de la société secrète est un autre moyen pour les romans d'interroger l'efficacité des contre-communautés. Sa présence a des conséquences diverses sur la manière dont est envisagée la vie collective. Chez Pynchon, ces sociétés secrètes sont souvent perçues de l'extérieur par des personnages qui, de fait, ne savent pas vraiment si elles existent. Elles constituent des forces potentielles souvent effrayantes, capables d'infléchir le cours des choses sans que la population ne s'en aperçoive. Leur but présumé est la plupart du temps de servir leurs intérêts propres, au détriment de l'ensemble de la société. Chez Patrick Chamoiseau comme chez Ribeiro, elles ne sont pas tant secrètes que clandestines ; elles apparaissent lorsque, sur les plantations, les esclaves se rassemblent pour effectuer des cérémonies religieuses ou, chez Chamoiseau en particulier, pour écouter les contes récités par des *Mentôs*. Elles constituent alors premièrement des lieux de répit pour des populations esclavagisées, et deuxièmement des lieux de résistance à l'ordre établi injuste et violent. Chez Toni Morrison, le motif apparaît de manière moins systématique mais joue un rôle important dans le roman qui nous occupe ; la société secrète des *Seven Days*, à laquelle appartiennent le meilleur ami de Milkman et le petit ami de First Corinthians, justifie son existence par la nécessité de contrebalancer les crimes racistes récurrents. Il s'agit donc aussi d'une groupe qui opère contre l'ordre dominant.

Dans un premier temps, ces groupes secrets s'élaborent au moins en partie sur le modèle de la « communauté négative » telle qu'elle a été définie par Georges Bataille. Autrement dit, ils constituent d'abord des « hors-lieux », des entités qui se situent en retrait par rapport à un autre rassemblement, souvent plus grand, ainsi mis à distance. « Que signifie en effet un groupe », questionne Bataille, « sinon une opposition de quelques hommes à l'ensemble des autres hommes²⁷ » ? Pour lui, ce n'est que parce qu'elle s'oppose à la société qu'une communauté peut

27 Georges Bataille, « La Religion surréaliste » (mardi 24 février 1948), in *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1976, p. 394.

exister. Or pour le faire convenablement, la communauté doit être avant tout secrète et élektive. Mais surtout, parce qu'elle vise la communion des membres, elle ne peut s'accomplir véritablement que dans le sacrifice ; donner sa vie pour les membres de la communauté serait la seule manière de s'unir véritablement à eux. Cette dernière notion, centrale chez Bataille, n'apparaît pas nécessairement dans les communautés secrètes du corpus. Si celle des *Seven Days* dans *Le Chant de Salomon* s'organise autour du sacrifice humain, ce dernier est très différent de celui proposé par Bataille. Le petit groupe auquel appartient Guitar ne peut fonctionner que si les membres acceptent tour à tour de sacrifier une vie innocente, celle d'un Blanc, à chaque fois qu'un Noir a été assassiné par un Blanc. Il ne s'agit donc pas de *donner*, mais de *prendre* une vie. Le mode opératoire peut rappeler certains aspects du modèle du sacrifice décrit par René Girard dans *La Violence et le sacré*. D'abord, les *Seven Days* procèdent selon une organisation interne de l'ordre du rituel ; chaque membre opère un jour particulier de la semaine, et choisit sa victime selon des règles établies. Ensuite, d'après les explications de Guitar, le sacrifice doit permettre de rétablir un certain équilibre, qui rappelle l'idée de Girard selon laquelle le sacrifice permet de rendre son harmonie à la communauté. Enfin ce sacrifice repose en partie sur le hasard ; il s'agit de choisir n'importe quelle victime pourvu qu'elle soit blanche, et qu'elle ait une identité sociale identique à la victime noire précédemment assassinée. Cependant, le sacrifice de la « victime émissaire » chez René Girard est supposé endiguer le cycle de la violence dans des sociétés où la vengeance remplace le système judiciaire. René Girard affirme en effet que « le rite veut faire jouer le hasard avant que la violence ait l'occasion de se déchaîner [...]. [II] va droit au résultat final pour réaliser une certaine économie de la violence²⁸ ». Si l'existence des *Seven Days* signifie alors la régression d'une société dont le système judiciaire n'est plus assez efficace pour se substituer aux logiques de vengeance, elle est loin de rétablir l'harmonie d'une communauté. Au niveau national, il s'agit d'un rituel qui maintient, de toute évidence, une séparation entre deux communautés. Au niveau de la communauté afro-américaine, les *Seven Days* n'empêchent en rien la diffusion de la violence interne au groupe ; à la fin du roman, c'est la mort de son ami Milkman que souhaite Guitar. Pour René Girard,

quand elle n'est pas satisfaite, la violence continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux. Le sacrifice cherche à maîtriser et à canaliser dans la "bonne" direction les déplacements et substitutions spontanés qui s'opèrent alors²⁹.

28 René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, « Essais et documents », 1972, p. 434.

29 *Ibid.*, p. 24.

On observe que, dans *Le Chant de Salomon*, le rite sacrificiel mis en place par les *Seven Days* échoue à produire les résultats annoncés par René Girard. Il n'aura pas permis à « canaliser » la violence de Guitar, puisque celui-ci se retournera contre son ami simplement pour apaiser son besoin de prendre une vie. Le roman met alors en avant l'absurdité de cette démarche sacrificielle, qui ne répare aucun crime raciste et qui, au contraire, entretient et accentue la soif de violence chez le personnage de Guitar.

Par ailleurs, le sacrifice sous forme de don de soi, tel qu'on le trouve chez Bataille, ne semble pas non plus permettre de faire communauté. À la fin de la diégèse, Pilate meurt d'avoir pris la balle que Guitar destinait à Milkman. Mais le sacrifice de la tante est inutile, puisqu'il est suivi d'un autre ; Milkman, qui sait que son ami ne connaîtra pas de repos tant qu'il ne l'aura pas tué, finit par lui donner sa vie en se suicidant. L'idée qu'il s'agit d'un sacrifice est exprimée par les derniers mots que Milkman adresse à son ami « Tu veux ma vie ? [...] Tu en as besoin ? La voici³⁰. » (*cs*, p. 473). Le problème ici est que, en faisant cela, Milkman rompt du même coup la promesse qu'il venait de faire à Pilate. Cette dernière, alors qu'elle mourait pour lui, lui avait demandé de veiller sur le seul membre encore vivant de sa famille.

Le sacrifice comme don, doublement présent dans cette scène par le sacrifice de Pilate et celui de Milkman, n'est alors qu'un substitut, qui dit l'impossibilité de la communion réelle. Il montre en quelque sorte, comme le souligne Maurice Blanchot à propos de la pensée de Bataille, que « la substitution mortelle est ce qui [y] remplace la communion³¹ ». À défaut de pouvoir former une communauté nationale homogène, les membres des *Seven Days* sacrifient des vies innocentes pour répondre aux crimes racistes. À défaut de pouvoir se réconcilier avec son ami d'enfance, avec qui il est en désaccord profond sur la manière dont il faut penser les enjeux collectifs de la société étasunienne, Milkman lui donne sa vie. La société secrète apparaît comme une aporie, tout comme le don de vie qui ne fait que souligner l'échec de la communion réelle. Cependant, le problème semble résider précisément dans le désir de communion, unanimement montré comme inopérant dans les romans. Une fois dépassé, ce désir peut laisser la place à d'autres formes d'élaboration communautaire.

1.2.2. *La conspiration comme mode d'expansion*

En effet, d'autres collectivités secrètes dans les œuvres s'élaborent dans un premier temps en réaction à une société problématique, mais se décroissent peu à peu pour former des communautés aux frontières de plus en plus poreuses. L'exemple le plus significatif est la

30 « *You want my life ? [...] You need it ? Here* » (*SOS*, p. 337).

31 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 24. Je souligne.

« Fraternité » dans *Vive le peuple brésilien*, qui apparaît dès ses débuts comme une entité mystérieuse, voire mystique. Fondée juste après la mort du Baron de Pirapuama sous l'impulsion de l'esclave affranchi Júlio Dandão, elle réunit au début quatre membres – deux esclaves, deux affranchis –, et se scelle en un lieu isolé – le moulin à farine –, autour d'un coffre qui est supposé contenir « des secrets ». Ces derniers

são parte de um grande conhecimento, conhecimento este que ainda não está completo, mesmo porque nenhum conhecimento fica completo nunca, faz parte dele que sempre se queira que ele fique completo. E faz parte dele também, por ser segredo e somente para certas pessoas, que cada um que saiba dele trabalhe para que ele fique completo. Se todos trabalharem, geração por geração, este é o conhecimento que vai vencer. (VPB, p. 200-201)

font partie d'un grand savoir, un savoir qui n'est pas encore complet, précisément parce qu'aucun savoir n'est jamais complet, une part de ce savoir est de toujours vouloir qu'il soit complet. Si tous y travaillent, génération après génération, c'est ce savoir qui va l'emporter. (*vpb*, p. 185)

On note ici que la version française a omis la deuxième phrase de la citation, qui pourrait se traduire par : « Et c'est aussi parce qu'il est secret et qu'il n'est connu que de quelques personnes, que chaque personne qui le connaît travaille pour qu'il soit complet ». Cette phrase nous importe parce qu'elle insiste sur le caractère secret du savoir partagé, et sur le devoir de chacun des membres de la communauté de travailler à conserver mais aussi à étendre ce savoir. En prononçant ces mots, Júlio Dandão partage avec ses trois camarades des vérités que d'autres lui ont léguées, car « le secret d'un seul homme ne sert à rien [...], c'est pourquoi l'heure est arrivée de partager ces secrets, car c'est la seule façon de les garder entiers. Mais ce n'est pas seulement pour montrer », dit-il, « c'est aussi pour faire³² » (*vpb*, p. 185-186). Ce passage fondamental dote la Fraternité d'une sorte de mission, qui est à la fois la transmission d'une mémoire et celle d'une action. Ainsi, dès ses débuts, la société secrète inscrit en son sein l'importance du secret mais aussi du *partage*, autrement dit de l'agrandissement de la communauté et du savoir sur lequel elle s'élabore. Júlio, qui est à l'origine de la mort du Baron, laisse entendre que l'assassinat des riches propriétaires fait partie du programme d'action de cette communauté. Mais il ne s'agit pas d'un programme mécanique immuable, au contraire de celui des *Seven Days*. Il se trouve en quelque sorte *rectifié*, bien des années plus tard, lors d'un dialogue entre Budião et Maria da Fé. Cette dernière, qui a pris la tête d'une organisation rebelle populaire associée à la Fraternité, dit qu'« il y a différentes façons de tuer » et que « si Julio le Spectre avait dit de tuer les riches [...] c'était sûrement parce qu'il n'en était encore qu'au début de la découverte de la connaissance, dont les secrets entrouvraient

32 « *segredo de um só não serve para nada [...] De maneira que chegou a hora de dividir esses segredos, que é o único jeito de manter esses segredos inteiros. Mas não é somente para mostrar, é também para fazer* » (VPB, p. 200).

seulement la porte³³ » (*vpb*, p. 345). En effet, la durée longue dans laquelle s'écrit le roman permet d'abord de faire évoluer la Fraternité, qui semble se déployer de manière mystérieuse et comprendre de plus en plus de membres, puis de mettre en avant une idée importante : les « secrets » de la communauté formée autour de Júlio Dandão ne sont pas faits pour rester inchangés ; il s'agit d'ajouter de nouvelles connaissances pour faire perdurer, et pour agrandir, la communauté secrète initiale.

Dès lors, cette fraternité illustre parfaitement le double mouvement d'une société secrète qui à la fois se construit sur le mode d'un « hors-lieu » de la résistance, et se rend capable de redéfinir sans cesse ses frontières et ses interactions avec le reste de la société. Initialement, elle se présente en effet à travers Júlio Dandão comme une sorte de « contre-communauté » double : d'abord, contre la société brésilienne dans son ensemble, qui est dirigée par une élite de propriétaires d'esclaves, et ensuite, de manière secondaire mais non moins significative, contre la communauté concurrente du *terreiro* de la Pêcherie du Bon Jésus. En effet, Júlio reproche aux esclaves rassemblés par la religion *Candomblé* d'accepter leur aliénation en perpétuant leurs pratiques dans la clandestinité, sans chercher à se rebeller contre les maîtres³⁴. Mais en réalité c'est l'effet conjugué de ces deux communautés, le *terreiro* et l'embryon de la Fraternité, qui permet aux esclaves de s'émanciper peu à peu, puisque c'est précisément lors d'une cérémonie du *Candomblé* que Budião part, sous l'impulsion d'une force mystérieuse, à la recherche de l'herbe qui permettra à Júlio d'empoisonner le baron. Mais surtout, cette fraternité secrète, créée par quelques personnes dans la clandestinité, et dont l'existence est régulièrement mise en doute par les initiés eux-mêmes qui ne savent pas tellement de quoi ils sont membres, est caractérisée par sa capacité à changer de forme et d'ampleur. Est-elle une fraternité des esclaves, des opprimés, une fraternité du Peuple Brésilien, comme le dit Maria da Fé au chapitre 16 (*VPB*, p. 438), ou une Fraternité de l'Homme, comme on le lit de plus en plus vers la fin du roman ? Au fur et à mesure du récit, elle semble en effet constituer à la fois un refuge pour ceux qui en ont besoin, et une force d'expansion qui ne se caractérise pas par la conquête mais par sa capacité d'intégration – jusqu'à englober, peut-être, l'humanité entière.

De fait, elle n'impose à ses membres aucune conduite, et ceux-ci éprouvent d'ailleurs des sentiments d'appartenance vis-à-vis de communautés distinctes. Par exemple, certains des membres de la Fraternité s'enrôlent dans des batailles qui ne sont, *a priori*, pas tellement les leurs, parce

33 « *há varias formas de matar* », « *se Júlio Dandão tinha dito que matassem os ricos [...], certamente era porque Júlio Dandão, ainda se encontrava no começo da descoberta do conhecimento, cuja porta os segredos apenas abriam* » (*VPB*, p. 380).

34 C'est notamment ce que montre Francis Utéza dans « *Viva o povo brasileiro e o espírito da Fraternidade* », in Zilá Bernd, Francis Utéza (dir.), *O caminho de meio : uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*, Porto Alegre, Éditions de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 2001, p. 209.

qu'ils se trouvent à la croisée de plusieurs regroupements différents. On voit par exemple le personnage de Zé Popo, un des premiers disciples de Maria da Fé, distribuer des pamphlets contre la Guerre du Paraguay, et s'enrôler pourtant dans l'armée quelques temps, pour mener cette même guerre. Régulièrement, les membres de la Fraternité se posent la question de savoir si les différentes batailles qui ont lieu sur le territoire sont « leur » guerre³⁵, et ils ne sont pas tous toujours d'accord. Maria da Fé elle-même exprime cette ambiguïté, qui montre que la Fraternité appartient à plusieurs « nous » en même temps. Elle parle en ces termes à Zé Popo de la Guerre du Paraguay :

[...] há alguma coisa nessa guerra que também é nossa, é a nossa terra, ou será um dia nossa terra. [...] Eu também sinto um arrepio quando se fala no Brasil, quando ouço os hinos e vejo o povo levantar os olhos para a bandeira. [...] O Exército tem sido sempre um bando de maltrapilhos desordeiros comandados por estrangeiros que desprezam tudo aqui [...]. O Exército, que é de gente do povo, tem sido sempre a pior arma contra o povo [...]. Talvez agora compreenda que não pertence ao senhores, mas ao povo, não é a Guarda Nacional, mas a Guarda do Povo. (VPB, p. 410)

[...] il y a quelque chose dans cette guerre qui est aussi à nous, c'est notre terre, ou ce sera un jour notre terre. [...] Moi aussi j'ai le frisson quand on parle du Brésil, quand j'entends les hymnes et que je vois le peuple lever les yeux vers le drapeau. [...] L'armée a toujours été un ramassis de va-nu-pieds, de trublions commandés par des étrangers qui crachent sur tout [...]. L'armée, qui est composée de gens du peuple, a toujours été la pire arme contre le peuple [...]. Peut-être que maintenant l'Armée comprendra [...] qu'elle n'appartient pas aux maîtres mais au peuple, ce n'est pas la Garde Nationale mais la Garde du Peuple. (vpb, p. 372)

Dans cette citation, le « nous » désigne à la fois la Fraternité et le peuple brésilien opprimé – ce dernier étant constitué des Afro-Brésiliens et des habitants pauvres, qui ne forment souvent qu'une seule et même catégorie. Dès lors, le roman refuse l'opposition simple qui consisterait à opposer une milice populaire, au service d'une Fraternité du peuple ou des opprimés, et une armée nationale, qui serait au service de l'élite contre le peuple. Si la Fraternité naît d'abord en réaction à une société brésilienne esclavagiste, elle ne reste pas un « hors-lieu » de la société brésilienne. Certains de ses membres se battent à la fois pour elle et pour la nation brésilienne, à laquelle ils se sentent également appartenir.

Plus que cela, la Fraternité dépasse également la question de l'identité brésilienne, comme le montre notamment l'usage d'une référence anachronique dans la scène qui rapporte la fondation de la communauté secrète. À ce moment-là, Júlio annonce que le salut des membres sera un poing levé

35 On retrouve par exemple cette question à propos de la révolution *farroupilha* – qui, comme la guerre de la Triple Alliance, a existé. La révolution *farroupilha* est également un moment ambiguë de l'histoire brésilienne ; les historiens ont montré que les *farroupilhos* maintenaient une structure raciste, et qu'ils avaient manipulé le peuple afin que les esclaves s'assimilent à eux et leurs viennent en aide. Dans *Vive le peuple brésilien*, les personnages se posent en effet la question du bien fondé de leur participation à cette révolte, qui, pour un temps, s'apparente à un nouveau type d'esclavage. C'est le cas par exemple au chapitre 9.

assorti de la phrase « *viva nos !* » (« vive nous ! »). Or, comme le souligne Francis Utéza, le poing levé fait immédiatement référence à celui du *Black Power*,

dont l'image restera dans l'histoire associée au scandale des Jeux Olympiques de Mexico en juin 1968 : les athlètes noirs Tommie Smith et John Carlos [ont levé le poing] devant le monde entier tandis que, accompagnés des accords de l'hymne national, le drapeau des États-Unis a été hissé en l'honneur des médailles d'or et de bronze qu'ils avaient remportées au 200 mètres³⁶.

Ce parallèle est accentué par le flou qui accompagne la formule de reconnaissance, car rien n'indique explicitement les référents de ce « nous ». Si le symbole du poing levé évoque ici d'abord une communauté noire opprimée – qui ne se restreint donc pas nécessairement au Brésil –, d'autres fois, le « nous » de la Fraternité se détache de la question de la couleur de peau ou des origines modestes. Cette Fraternité initiale finit donc par recouvrir des réalités diverses, au point que certains personnages affirment qu'il existe plusieurs fraternités³⁷. Lorsque le fils de Patricio Macario, par exemple, apprend à ce dernier qu'il fait partie de la Fraternité, le terme semble recouvrir à la fois la « Fraternité du Peuple Brésilien » et la « Fraternité de l'Homme³⁸ » (*vpb*, p. 521). L'idée serait donc que la Fraternité du peuple brésilien ne serait qu'une actualisation parmi d'autres d'une Fraternité plus grande. Francis Utéza postule ainsi que

la société secrète fondée en 1827 ne serait qu'une fraction tangible d'une Fraternité supérieure inconnue (universelle ?), mais la source d'une énergie irrationnelle qui motiverait des comportements spécifiques dont les acteurs eux-mêmes ne percevraient ni les origines ni les fins³⁹.

Le caractère secret de ces sociétés fait que les personnages ne savent jamais vraiment s'ils doivent y croire. Mais ce qui compte, c'est moins leur existence effective que leur présence dans l'esprit des individus, qui les pousse à agir concrètement. Pour Patricio Macario, elle est même une raison de vivre :

Diabo, voltava a velha melancolia, essa bendita Irmandade devia existir mesmo, para que não se sentisse tão sozinho, com tantas coisas na cabeça. O pior era isso, sentir-se sozinho com tanta coisas na cabeça, coisas que precisava dizer, precisava mostrar, precisava provar, mas não sabia como, não via como. (VPB, p. 542)

Diable, voilà que revenait sa vieille mélancolie, cette sacrée Fraternité, il fallait qu'elle existe pour de bon, c'était le seul moyen de ne pas se sentir aussi seul, avec toutes ces choses dans son esprit,

36 Francis Utéza, « *Viva o povo brasileiro e o espírito da Fraternidade* », chap. cit., p. 25-88, p. 32.

37 Le doute plane sans cesse sur leur(s) identité(s), comme le montre par exemple le passage au discours indirect libre dans lequel Budião explique à son épouse Merinha ce qu'est la Fraternité : « il y avait même une fraternité secrète, il y avait beaucoup de fraternités secrètes ? » (*vpb*, p. 241). « *Havia mesmo uma irmandade secreta, havia muitas irmandades secretas?* » (*VPB*, p. 264).

38 « *Irmandade do Povo Brasileiro* », « *Irmandade do Homem* » (*VPB*, p. 578).

39 *Ibid.*, p. 45.

des choses qu'il avait besoin de dire, de montrer, de prouver, mais il ne savait pas comment, il ne voyait pas comment. Foutue vie inutile, absurde. (*vpb*, p. 489)

Ainsi, l'image de la société secrète dans ce roman permet de proposer un certain modèle d'élaboration communautaire. La dimension secrète permet à la communauté de maintenir des limites floues qui peuvent être toujours redéfinies, contre l'impasse de la clôture. Dans le roman de Ribeiro, c'est précisément cet aspect qui permet de mettre en avant la complexité des relations entre différentes appartenances identitaires, et la possibilité d'une dynamique collective qui ne vise pas la communion, ou la fusion, mais l'intégration progressive. Francis Utéza en conclut que

le roman de João Ubaldo Ribeiro ne se résume donc pas à une dénonciation manichéenne des vieux démons générés par l'aliénation coloniale et esclavagiste. Outre le questionnement évident sur l'identité du peuple brésilien et la façon dont l'histoire est écrite au profit exclusif des grands propriétaires, *VPB* pose des questions essentielles sur l'homme et son rapport au sacré [...]. Croyant en la capacité humaine à créer collectivement une dynamique spirituelle capable de participer à l'histoire en tant que facteur positif et déterminant, au-delà d'un messianisme primaire, [la pensée de Ribeiro] renvoie au socle commun de toutes les sociétés initiatiques à la recherche de l'Esprit de Fraternité, sur la voie du milieu⁴⁰.

Dès lors, la communauté secrète ne fonctionnerait dans ce roman que parce qu'elle serait dynamique. S'il y a une « conspiration » initiale, c'est au sens premier de *cum spirare*, « respirer ensemble ». La communauté ainsi formée est la communauté de celles et ceux qui « respirent ensemble », qui s'entendent, qui se reconnaissent mutuellement sans avoir à partager une identité unique et stable. À ce titre, elle semble avoir une efficacité précisément parce qu'elle ne s'élabore pas en tant que centre, ni en tant que cadre, mais comme un processus.

Le nom même de « fraternité » devient alors significatif ; même si cette communauté secrète survit par la transmission d'une mémoire, elle ne se construit pas selon une structure linéaire qui serait celle de l'héritage filial, mais selon une structure horizontale qui rappelle les relations fraternelles. De fait, le coffre qui matérialise la mémoire de la confrérie joue des rôles très différents en fonction des moments de la diégèse. Si Júlio affirme que des secrets anciens y sont contenus, Maria da Fé y range des objets importants. Il ne s'agit donc pas simplement d'hériter du contenu du coffre, mais de compléter celui-ci. Plus tard, des brigands en font sortir sans le vouloir des prédictions terrifiantes pour l'humanité toute entière. Non seulement les personnages y voient des choses différentes, mais encore le coffre change de mains selon un héritage parfois choisi – Maria da Fé le transmet à Patricio Macario –, parfois hasardeux – les brigands tombent dessus par hasard chez Patricio Macario –. Autrement dit, la transmission n'a jamais lieu une logique de tradition filiale.

40 Francis Utéza, « *Viva o povo brasileiro e o espírito da Fraternidade* », chap. cit., p. 84.

1.3. Vers d'autres formes du commun

Dès lors, la mise en avant des échecs contre-communautaires constitue un point de départ à d'autres propositions collectives dans ces romans. Dans *Paradis*, l'ancien couvent en périphérie de Ruby sert de refuge à cinq femmes, regroupées là par le hasard. La communauté qu'elles forment est caractérisée par son hétérogénéité. Nulle histoire commune pour ces femmes, sinon celle de leur cohabitation. Chacune arrive là sans le vouloir, du fait d'une trajectoire personnelle complexe qui la conduit à mener, au moins pour un temps, une existence marginale. Leurs passés respectifs, relatés pour chacune d'elle par fragments, est la plupart du temps marqué par la violence, et c'est souvent la fuite qui les conduit en ce lieu, après un certain temps d'errance. Elles diffèrent par leur âge, leur classe sociale, leurs préoccupations, mais choisissent de rester au couvent qui leur permet d'envisager une reconstruction personnelle. La communauté qu'elles forment n'est pas le résultat d'un choix commun initial, et n'aboutit pas à une fusion des identités. Le roman met d'ailleurs en scène plusieurs moments de discorde. Dans les ruines d'un lieu qui rassemblait une communauté choisie au nom de la religion, ces femmes établissent une forme de collectivité différente, qui s'établit non par un récit des origines mais par ce qui semble bien s'accorder avec l'« être-en-commun » de Jean-Luc Nancy. D'un point de vue poétique, on remarque que le récit de fondation est remplacé par une multitude de fragments biographiques désordonnés, permettant de maintenir l'attention aux singularités sans abolir les liens qui unissent ces personnages. Si cette communauté sera finalement détruite par des habitants de la ville de Ruby, elle s'oppose en tous points à l'histoire de la ville, et permet de réfléchir sur différentes dynamiques de rassemblement collectif et sur la possibilité pour la communauté de constituer un véritable refuge. Dans les deux cas, les communautés dessinées se forment suite à des procédés d'exclusion – exclusion raciale pour la communauté de Ruby, exclusion sociale et de genre pour la communauté du couvent. Mais la seconde ne s'érige pas sur la nécessité d'une homogénéité identitaire. Malgré sa fin tragique, la communauté du couvent apparaît dans le texte comme un lieu bénéfique pour ses membres – et pour ceux qui n'en font pas partie, car le couvent non seulement constitue un lieu d'accueil, mais en plus procure notamment de la nourriture à la ville de Ruby – et potentiellement ouverte à un avenir favorable. Nous verrons également que, dans *Texaco*, si la communauté souhaitée par Esternome n'aboutit à aucune organisation concrète, celle menée par Marie-Sophie parvient à s'instaurer, sur des bases cependant différentes que celles imaginées par son père dans les mornes.

Si les tentatives d'ériger des contre-communautés identitaires sont donc mises en échec dans ces romans, notre analyse nous conduit à penser que s'il s'agit de mettre en évidence l'impossibilité d'une communauté organique identitaire et homogène, c'est pour envisager d'autres pensées de la

communauté. Celles-ci ont pour particularité de rester cependant problématiques, et de ne pas s'établir à partir d'un grand récit commun des fondations. Il s'agit de mettre en scène une histoire collective, non pas à travers un héros fondateur ancien, mais à travers un réseau de personnages singuliers appartenant au monde plus ou moins contemporain de la diégèse. Tous les textes étudiés ici s'attachent à maintenir les singularités au sein de récits de la collectivité, et notre hypothèse est que c'est précisément ce geste qui leur permet d'ébaucher des communautés viables, ne serait-ce que dans le cadre de la fiction. Dès lors, l'échec de la communauté organique semble constituer une condition nécessaire au déploiement d'autres possibilités collectives, plus proches de ce que Jean-Luc Nancy appelle « communautés désœuvrées ». C'est en fait, pour Édouard Glissant, ce que faisaient déjà les « livres fondateurs de la communauté » :

Pourtant, et voilà bien l'immense paradoxe, les livres fondateurs de communauté, l'Ancien Testament, l'*Iliade*, l'*Odyssée*, les Chansons de geste, les Sagas, l'*Enéide*, ou les épopées africaines, étaient des livres d'exil et souvent d'errance. Cette littérature épique est étonnamment prophétique : elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) et le plus souvent éprouvée par les faits⁴¹.

En suivant le raisonnement de Glissant, peut être pourrait-on dire alors que les romans constituent moins des exceptions qu'une forme actualisée des problématiques déjà présentes dans les anciens récits des fondations.

2. Des communautés sans origines fondatrices

Si les œuvres opposent des communautés organiques à d'autres types de communauté, les modèles positifs proposés ne sont pas soutenus par des récits de fondation légitimants, qui retraceraient de manière linéaire et didactique l'élaboration d'une identité et d'un projet collectifs. Au contraire, il s'agit de mettre en question le récit même de la communauté en interrogeant les notions d'origine, de filiation et de destin collectifs. Nous verrons ici comment la mise en question du récit de la communauté peut passer par une réactualisation problématique de l'épopée dans des romans contemporains. Cette analyse nécessite d'abord de déplacer notre regard vis-à-vis de la critique hégélienne. Elle accompagne par ailleurs les reconfigurations de la notion d'événement observées dans le chapitre 2, car les événements collectifs relatés sont envisagés selon les problèmes herméneutiques qu'ils soulèvent, et non selon une logique causale linéaire.

Dans leur introduction à *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Inès Cazalas et Delphine Rumeau montrent comment les recherches sur l'épique en sont venues à un moment

41 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 27.

donné à penser un épique ancien, a-historique et transparent, à partir d'Aristote et de Hegel, et un épique moderne caractérisé par sa portée politique⁴². Elles démontrent surtout que les recherches récentes, dont nous avons rendu compte dans l'introduction de ce chapitre, ont montré le réfutabilité de cette séparation car la dimension politique et conflictuelle de l'épopée est bel et bien présente dans les formes les plus anciennes du genre. On reconnaît même aujourd'hui à ce dernier une dimension fondamentalement politique, capable de penser les crises de la communauté à travers le récit lorsque l'époque contemporaine n'a pas encore les outils conceptuels pour le faire. Une fois libérée de son carcan historique et générique, la « dynamique » ou le « travail » épique constitue alors un outil fécond pour l'analyse de la notion de communauté dans des romans contemporains.

En effet, deux des principales affirmations sur lesquelles s'appuyait la vision romantique hégélienne de l'épopée⁴³ sont rendues obsolètes : l'idée selon laquelle le récit de la communauté ne peut être pris en charge que par le genre épique, et celle selon laquelle le récit de la communauté est nécessairement légitimant, transparent et non-problématique⁴⁴. Cette vision nostalgique de la communauté a survécu bien au-delà de Hegel. On la retrouve sous une autre forme chez Ferdinand Tönnies, puisque l'on a vu que ce dernier considère que la communauté est le mode d'être-ensemble naturel, primaire, et harmonieux, précédant la vie en société, moderne et individualiste⁴⁵.

2.1. Vaines quêtes des origines

En France, Jean-Luc Nancy est un des premiers à s'opposer explicitement à cette vision chronologique de la communauté et à la pensée nostalgique qui l'accompagne. On peut ainsi lire dans *La Communauté désœuvrée* que

la *société* ne s'est pas faite sur les ruines d'une *communauté*. Elle s'est faite dans la disparition ou dans la conservation de ce qui – tribus ou empires – n'avait peut-être pas plus de rapport avec ce que nous appelons « communauté » qu'avec ce que nous appelons « société ». Si bien que la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est *ce qui nous arrive* – question, attente, événement, impératif – à partir de la société⁴⁶.

42 Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, op. cit., p. 5-6.

43 Cette vision est principalement défendue dans l'*Esthétique*, de Hegel. Voir G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. III (1937), traduit de l'allemand (Allemagne) par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Aubier, « Bibliothèque philosophique », Paris, 1998.

44 Elle serait selon Hegel la « voix transparente de l'origine, l'expression d'un peuple encore en enfance, le chant limpide d'une communauté encore soustraite aux soubresauts de l'histoire ». La formulation est d'Inès Cazalas et Delphine Rumeau, *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, op. cit., p. 7.

45 Ferdinand Tönnies, *Communauté et société*, op. cit. Voir notamment paragraphe 12, Livre I, première partie, dans lequel il décrit la communauté comme un mode de vivre-ensemble « naturel », provenant d'une « volonté organique » qui sera opposé à la « volonté réfléchie », cette dernière donnant naissance à la société.

46 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 34.

En faisant de la communauté un problème contemporain, le philosophe la soustrait aux seules ruines d'un passé archaïque et mythique. Pour lui, la communauté n'est pas une origine, pas plus qu'elle ne procède d'une genèse emblématique. Elle n'est pas la justification mythique d'une existence collective, mais un problème toujours contemporain.

Or l'on constate que lorsqu'ils partent à la recherche des racines fondatrices d'un groupe, les personnages des romans étudiés tombent toujours dans des impasses. Les reconfigurations narratives que nous avons dégagées ont déjà montré à quel point ces récits refusent toute téléologie de la communauté. Tous disent ainsi l'impossibilité de remonter à une source première, à une origine du groupe qui serait son essence et qui porterait en elle les prémisses, et la justification, d'une histoire à venir. *Les Détectives sauvages* superpose ainsi des figures insaisissables qui constituent à la fois les sujets et les objets de différentes quêtes des origines. Arturo et Ulises sont à la recherche de Cesárea Tinajero, poétesse mystérieuse qu'ils ont élue mère fondatrice de leur mouvement littéraire, le « réalisme viscéral ». Cependant, ce choix peut paraître arbitraire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que le seul élément leur permettant d'avoir accès à son œuvre est l'unique poème qu'elle a publié, qui s'avère par ailleurs être un dessin. Ensuite, parce qu'ils n'ont jamais rencontré Cesárea Tinajero, dont la présence envahit le roman alors même qu'elle n'y est presque jamais véritablement incarnée. Lorsqu'elle l'est, c'est pour une apparition furtive, quelques instants avant sa mort. Cette figure à la fois tutélaire et spectrale fait l'objet d'une quête pour les protagonistes, dont il est question dans la première et surtout la troisième partie du roman.

Cependant, la partie centrale met en scène une autre quête. Ce sont ces deux mêmes poètes, Arturo et Ulises, qui font cette fois l'objet d'une recherche car ces chefs de file du réalisme-viscéral ont justement disparu suite au voyage qui les a menés à Cesárea Tinajero. Aussi, si Arturo et Ulises sont à la recherche de celle qu'ils considèrent comme la source d'inspiration de leur mouvement, d'autres personnes – que le texte n'identifie jamais – enquêtent sur les deux poètes considérés comme les créateurs du réal-viscéralisme. Les trois personnages sont omniprésents dans le roman mais personne, pas même leurs amis les plus proches, ne se souvient réellement de ce qu'ils ont pu dire, de ce qui les préoccupait ou de ce à quoi ils ressemblaient. Le roman est donc structuré selon un emboîtement de quêtes des origines, les deux mentionnées ayant pour but de trouver les membres tutélaire ou fondateurs du réalisme viscéral. Mais ces quêtes sont régulièrement freinées par la disparition, le manque de preuves, de traces, de souvenirs. Au-delà du fait qu'ils restent évanescents dans les mémoires des témoins interrogés, les deux poètes des *Détectives sauvages* ne laissent derrière eux aucune trace tangible du mouvement littéraire dont ils sont les fondateurs. On aurait en effet pu s'attendre à ce que ce mouvement avant-gardiste se matérialise par exemple en

une revue littéraire propre, ou un manifeste. Pourtant, aucun acte fondateur de la sorte n'a eu lieu. Un de ses anciens membres, Laura Jáuregui, dit même :

Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta que no era una broma. Y cuando nos dimos cuenta que no era una broma, algunos, por inercia, creo yo, o porque de tan increíble parecía posible, o por amistad, para no perder de golpe a tus amigos, le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio, muy en el fondo, quiero decir. (LDS, p. 189)

C'est à cette époque qu'est né le réalisme-viscéral, au début nous avons tous cru que c'était une blague, mais ensuite nous nous sommes aperçus que ce n'était pas une blague. Et lorsque nous nous sommes aperçus que ce n'était pas une blague, certains d'entre nous, par inertie, je crois, ou bien parce que c'était si incroyable que ça paraissait possible, ou par amitié, pour ne pas perdre d'un coup ses amis, nous lui avons emboîté le pas et nous sommes devenus réal-viscéralistes, mais dans le fond personne ne prenait l'affaire au sérieux, dans le fond du fond, je veux dire. (*lds*, p. 221)

Si l'on perçoit ici l'émergence d'une réalité collective, il est impossible d'en saisir l'origine car même ceux qui sont membres de cette collectivité doutent du sérieux de son existence. Il faut ajouter à cela le fait que l'on ne connaît pas l'identité des personnes qui collectent les différents témoignages à propos d'Ulises et Arturo dans la deuxième partie du roman. Une sorte de mise en abîme de la quête apparaît donc ainsi, dans laquelle l'objet fuyant est poursuivi par des enquêteurs eux-mêmes fuyants. Il s'avère alors impossible de remonter à la source originelle de ce qui pourtant semble former, ou avoir formé, une communauté. L'on voit se dessiner des figures paradoxales, à la fois fédératrices et irréprésentables. Il s'agit-là d'un phénomène assez représentatif des romans de la postmodernité, qui s'efforcent de regarder en arrière tout en ayant conscience qu'ils ne peuvent pas représenter réellement ce qui a eu lieu. Dans *Les Détectives sauvages*, les figures fondatrices spectrales interrogent donc à la fois l'origine, et la raison ou le *sens* de la communauté. Car elles apparaissent alors, à l'image de Cesárea, certes comme un mystère et un manque, mais un mystère et un manque autour desquels peuvent se construire – même si c'est seulement pour un temps – un imaginaire et un horizon communs.

L'on retrouve alors ici la théorie de Roberto Esposito, qui fonde la communauté sur le manque, le vide et la mélancolie. Le philosophe affirme d'ailleurs dans *Communauté, immunologie et biopolitique* que la communauté ne provient d'aucun « père primordial⁴⁷ », mais qu'elle est elle-même sa propre source, bien qu'elle se dérobe toujours et se manifeste comme un manque. L'image du « père primordial » convoquée par Esposito fait écho à celle des « Pères fondateurs » étasuniens, qui sont désacralisés par les deux auteurs nord-américains de notre corpus, au profit d'autres visions du passé et du projet commun étasunien. L'idée développée par Esposito et suggérée dans ces

47 *Ibid.*, p. 29.

romans, et peut-être plus particulièrement encore dans *Les Détectives sauvages*, serait alors qu'il est impossible de remonter jusqu'à une origine fondatrice de la communauté ; l'origine de la communauté se situerait justement dans le processus qui consiste à la chercher. Pour Glissant, c'est moins une réalité philosophique qu'une réalité historique qui amène à constater l'impossibilité de retourner à une « origine », ou à une « genèse ».

2.2. « Digenèses » épiques

À propos des Caraïbes, qu'il envisage dans un sens géographique large dans *Faulkner, Mississippi*, Édouard Glissant affirme l'impossibilité pour des sociétés de « culture composite » de se construire dans le présent en se référant à une genèse. En tant que « cultures composites », c'est-à-dire nées au contact de plusieurs « cultures ataviques⁴⁸ » contradictoires, il leur est impossible de légitimer la communauté par une genèse. Il dit ainsi que

la parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière. L'holocauste de la traite et le ventre du bateau négrier (des dizaines de millions de personnes déplacées dans les conditions les plus effroyables, tuées, mutilées, violées, réduites et dégénérées par l'esclavage) sont une genèse d'autant plus impérative, quand même elle procède d'une démarche du composite. Cette « origine » d'une nouvelle sorte, qui n'est pas une création du monde, je l'appelle une digenèse⁴⁹.

On voit bien ici comment, dans la pensée de Glissant, la réalité historique impose au récit de renouveler la manière dont il se rapporte au passé des sociétés contemporaines. Notons que, pour lui, la notion de « digenèse » ne s'applique pas seulement aux sociétés marquées historiquement par l'esclavage, mais à toute « culture composite⁵⁰ ». Elle ne procède pas nécessairement d'une catastrophe, mais symbolise toujours une origine multiple qui ne peut se fonder sur la légitimité d'une filiation. Or pour Glissant, réévaluer la possibilité d'une « origine fondatrice » en la remplaçant par une digenèse, c'est ouvrir la voie à de nouvelles pensées de la communauté :

La mise en contact de ces cultures ataviques dans les espaces de la colonisation a donné naissance par endroits à des cultures et sociétés composites, qui n'ont pas généré de Genèse (adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs), et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit, qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digenèse.

48 « où la communauté se dessine par référence à une Genèse, une création du monde, à quoi la rattache absolument une filiation, une continuité des pères et des fils, sans interruption c'est-à-dire sans illégitimes ».

Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 159-160.

49 *Ibid.*, p. 267.

50 *Ibid.*, p. 269.

Acclimater l'idée de digenèse, habituez-vous à son exemple, vous quitterez l'impénétrable exigence de l'unicité excluante⁵¹.

Ainsi, non seulement la « digenèse » permet de replacer les trajectoires collectives dans un cadre historique, plutôt que mythique, mais encore elle réfute l'« unicité excluante » et appelle ainsi à d'autres pensées de la communauté.

Cette importance de la diversité et du conflit comme origines d'une vie en commun parcourt nos textes. Elle apparaît par exemple dans *Vive le peuple brésilien* à travers des épisodes extrêmement syncrétiques, comme lorsque le chapitre 18 met en scène un Concile des divinités du *Candomblé*, observant une bataille humaine et intervenant parfois, à la manière des dieux de *Illiade*. Ce passage crée donc un intertexte avec l'Antiquité grecque, tout en convoquant des dieux provenant de cultes africains, mais intégrés à une religion qui est spécifiquement brésilienne. Le chapitre s'ouvre ainsi sur la mention de l'*orixá* Oxóssi. Un *orixá* est une divinité appartenant initialement au culte Yoruba, majoritairement présent en Afrique de l'Ouest. Or cet *orixá* est

[...] *um orixá muito brasileiro, bem mais brasileiro do que africano, pois lá na África se perdida no meio de mais de trezentos outros e muita gente nem se lembrava dele. Assim, não era improvável que tivesse acompanhado seus filhos brasileiros até aqui, para lutar ao lado deles e protegê-los.* (VPB, p. 416-417)

[...] un orichá très brésilien, bien plus brésilien qu'africain, car là-bas en Afrique il était perdu au milieu de plus de trois cents autres et bien des gens ne se souvenaient plus de lui. C'est pourquoi il n'était pas improbable qu'il eût accompagné ses fils brésiliens jusqu'ici, pour lutter à leurs côtés et les protéger. (vpb, p. 377-378)

Le personnage focal se demande en effet pourquoi son *orixá* l'aurait accompagné sur les terres paraguayennes, « si loin de ses terreiros et de son peuple, sur cette terre où il n'y avait pas d'orichás, mais d'autres divinités, des monstres à tête de bœuf, avec un corps de serpent et un rasoir en guise de queue⁵² » (vpb, p. 377). L'hypothèse faite par le personnage est donc que c'est parce qu'elle fait l'objet d'un syncrétisme, qui l'a déjà déplacée depuis l'Afrique vers le Brésil, que cette divinité peut soutenir « ses fils » dans toutes les circonstances, même en-dehors des terres brésiennes. Cette idée suggère que l'identité brésilienne, qui sera renforcée dans la victoire à venir contre le Paraguay, puise sa force dans une sorte de « digenèse » culturelle plurielle et syncrétique. Mais la question de l'identité brésilienne reste un enjeu problématique dans le roman ; il ne s'agit pas dans ce récit de guerre de faire l'apologie d'une nation. Si cette origine plurielle produit tout de

51 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, « nrf », 1997, p. 36.

52 « *tão longe de seus terreiros e de seu povo, aqui onde não há orixás, mas outras entidades, monstros de cabeças de boi e corpo de serpente* » (VPB, p. 415).

même un effet positif ici, d'autres « digenèses » présentes dans le corpus peuvent au contraire remettre en question l'unité d'une communauté, ou d'une collectivité.

Dans *Le Chant de Salomon*, par exemple, c'est une scène de conflit qui sert de point de comparaison à Ruth alors qu'elle repense à la naissance de son fils Milkman. Ruth se souvient que, quelques jours après sa naissance, Milkman

[...] became a plain on which like the cowboys and Indians in the movies, she and her husband fought. Each one befuddled by the values of the other. Each one convinced of his own purity and outraged by the idiocy he saw in the other. She was the Indian, of course, and lost her land, her customs, her integrity to the cowboy [...] (SOS, p. 133)

[...] devint une plaine sur laquelle, comme les cowboys et les Indiens dans les films, elle et son mari se battaient. Chacun était troublé par les valeurs de l'autre. Chacun était convaincu de sa propre pureté et scandalisé par la bêtise qu'il voyait chez l'autre. Elle était l'Indienne, bien-sûr, à qui le cowboy prenait sa terre, ses coutumes et son intégrité [...] (cs, p. 191)

L'appropriation violente des terres américaines par les européens sert ici de métaphore à l'éducation du premier enfant du couple, et l'image souligne la teneur extrêmement conflictuelle et douloureuse de cette étape. Ruth pense l'épisode en termes d'enjeux identitaires indépassables, alors même que l'enfant est le fruit de l'union des deux personnages. Le recours à l'épisode de la conquête des terres autochtones par les colons éclaire ainsi de manière particulière l'arrivée de l'enfant au sein du couple, mettant en évidence l'apparent paradoxe dont relève l'œuvre d'une existence commune et les conflits dont elle procède – et qu'elle engendre. L'image qui s'apparente à une digenèse glissantienne sert donc de référent ici pour questionner le symbole de l'union d'une vie commune, ici réduite au degré minimal du couple.

Or selon Glissant, la digenèse apparaissait déjà dans des textes épiques anciens. En distinguant les épopées se voulant universelles et légitimantes, comme l'*Énéide* et *La Divine Comédie*, de celles qui questionnent l'origine fondatrice comme l'*Ancien Testament*, l'*Illiade* ou *La Chanson de Roland*⁵³, il distingue une version problématique de l'épique mettant en crise les mécanismes de filiation. Cette réalité peut dépasser le cadre générique de l'épopée, et ce serait ainsi selon lui une telle tradition épique que poursuivrait le roman *Le Bruit et la fureur*, dans lequel Faulkner tente de penser la communauté – ou plutôt, l'impossibilité de la communauté – formée par les habitants du Sud des États-Unis au XX^e siècle. Il s'agit là de révéler la capacité d'une dynamique épique à problématiser, plutôt qu'à légitimer, les origines fondatrices d'une communauté.

53 En cela sa réflexion rejoint, par un chemin propre, les observations de Florence Goyet dans *Penser sans concepts*.

3. Ruptures de la filiation légitimante

Il s'agit donc de devenir *comme des frères*.

[...] Le Père est mort ! Vivent les frères !

Michel Deguy, *L'Impair*⁵⁴

3.1. Communauté et généalogie

De la mise en évidence d'une origine fondatrice illusoire, découle en effet une problématisation de la filiation légitimante. Pour Michel Deguy, la communauté horizontale et égalitaire des « frères » ne peut se faire que par l'acceptation du fait qu'il n'y a pas, entre ces frères, d'origine commune⁵⁵. La fraternité qu'il formule est d'abord « adoptive » : « [I]e se-savoir orphelin est la condition de la fraternité annoncée. [...] / Frères *adoptifs*, donc, nous avons à le devenir. Frères d'adoption, parce que sans parents, les frères s'adoptent les uns les autres. Le secret est l'adoption ». L'absence d'origine commune conduirait donc à un processus d'adoption, auquel s'ajouterait une *projection* : la fraternité est bien présentée ici comme un devenir, et non comme la conséquence d'une généalogie. Notre hypothèse est que cette inversion est précisément au fondement des pensées de la communauté présentées dans les romans étudiés. Dans le contexte américain, elle rappelle la « camaraderie » chère à Walt Whitman, qui naîtrait, selon Deleuze, à partir de la réalité fragmentaire du continent⁵⁶. Si Deleuze parle ici de l'Amérique pour désigner en fait les États-Unis, il fait un lien entre des sociétés multiculturelles et un certain mode de vie en collectivité qui pourrait s'étendre au continent entier.

C'est à partir d'une analyse de l'œuvre du poète que, dans *Critique et clinique*, Deleuze affirme que « la société des camarades, c'est le rêve révolutionnaire américain, auquel Whitman a puissamment contribué⁵⁷ ». Or une telle « société des camarades » repose moins sur la similitude des individus que sur la réinvention constante de leurs relations. Ainsi « se tisse une collection de relations variables qui ne se confondent pas avec un tout, mais produisent le seul tout que l'homme soit capable de conquérir dans telle ou telle situation⁵⁸ ». Autrement dit, il ne s'agit pas de construire une communauté organique à partir d'une origine unique, mais d'élaborer des relations permettant d'unir les individus en fonction du contexte, et donc à différentes échelles. En décrivant

54 Michel Deguy, « En reconnaissance de fraternité », in *L'Impair*, Paris, Farrago, p. 31.

55 *Ibid.*, p. 32.

56 « La littérature américaine n'est-elle pas mineure par excellence, en tant que l'Amérique prétend fédérer les minorités les plus diverses, "Nations fourmillantes de nations" ? L'Amérique recueille des extraits, présente des échantillons de tous les âges, toutes les terres et toutes les nations ». *Ibid.*, p. 76.

57 Gilles Deleuze, « Walt Whitman », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 80.

58 *Ibid.*, p. 79.

la camaraderie comme une « variabilité », Deleuze décrit un idéal dans lequel c'est d'abord la capacité à tisser une relation avec l'autre qui permet de faire communauté⁵⁹. Chez Thomas Pynchon, on pourrait d'ailleurs lire cet idéal dans le groupe formé par l'expédition, dont les deux arpenteurs seraient les représentants. Mason et Dixon tissent en effet des liens d'amitié de plus en plus forts avec le temps, alors que tout les oppose et qu'ils ne manquent pas de se contredire ou de se disputer. Les différentes aventures qu'ils partagent, en Afrique puis en Amérique, leur apprennent à vivre côte-à-côte avec joie et intérêt. La compagnie qu'ils emmènent avec eux sur les terres de l'Ouest reflète cette coexistence dissonante mais gaie. Dans cette optique, on pourrait postuler que le mode de relation incarné par les britanniques Mason et Dixon serait le véritable idéal communautaire étasuniens défendu par le roman.

3.1.1. Hériter des « collectivités neuves » : le(s) cas du continent américain

Poser la question de la filiation et de son lien avec l'existence collective dans les romans qui nous occupent, nécessite de prendre en compte la particularité du continent américain, dont une partie de l'histoire est étroitement liée avec celle du continent européen. Gérard Bouchard⁶⁰ a montré que la colonisation a fait de l'Europe le continent des « mères patries » de l'Amérique pendant longtemps, la première bénéficiant d'une histoire « longue » et légitime, et la seconde étant pensée selon une histoire « courte », symbole de nouveauté mais également d'instabilité et d'illégitimité. La question de l'organisation collective, avant tout pensée selon l'idée de Nation venue d'Europe, s'est posée de manière particulièrement intense lors des Indépendances qui ont eu lieu principalement aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il a fallu alors donner à la nation des récits fondateurs. Mais « comment une culture fondatrice se donne-t-elle des classiques, des immortels, ou si l'on ose dire : des Anciens⁶¹ » ? L'intérêt du concept de « collectivité neuve » que Gérard Bouchard emploie pour parler des ex-colonies du « Nouveau Monde », est qu'il se différencie de la simple « enclave coloniale », sur plusieurs points qui nous intéressent particulièrement. D'abord, les « collectivités neuves » en viennent tôt ou tard à se considérer comme des sociétés autonomes, différentes de la société d'« origine », séparées de la « mère patrie » géographiquement mais aussi socialement. Cela amène donc ses membres à partager progressivement une conscience collective distincte. De ce fait, observe Gérard Bouchard, ils en arrivent à se donner des finalités, des utopies

59 Il reste que, dans l'idéal de Whitman, la relation à la nature joue également un rôle très important que l'on ne retrouve pas dans la Fraternité de *Vive le peuple brésilien*.

60 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, op. cit.

61 *Ibid.*, p. 30.

propres et communes, pour l'avenir de leur société. On voit donc que les « collectivités neuves » en arrivent à construire deux choses essentielles : une société civile, et un imaginaire commun⁶².

Dès lors, la grande question qui échoit à la « collectivité neuve » est la suivante : doit-elle se construire en rupture, ou en continuité avec le pays européen d'origine ? Au sein de l'aire géographique qui nous occupe, la question de la généalogie dans le récit de la communauté est donc complexifiée : pour former une véritable « culture nationale⁶³ » nouvelle, homogène et légitime, faut-il s'inscrire dans un héritage européen ? Si l'on s'en détache, comment créer une généalogie légitime à partir d'une mémoire qui, comme le dit Gérard Bouchard, souffre de ne pas être assez « longue » ? L'historien relève trois types de réponses, qui doivent permettre à ces nouvelles communautés de se doter d'une « mémoire longue ». La « collectivité neuve » peut d'abord s'ancrer dans la mémoire de la « mère patrie » – c'est le cas du Canada, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande. Elle peut aussi tenter de s'approprier une culture populaire autochtone, pour mettre en avant un passé commun. On relève par exemple des tentatives de recréation d'une généalogie des religions, visant à unir les membres des collectivités neuves en opposition aux colons. Afin d'unifier les Créoles – terme qui désigne, dans ce contexte, les descendants des colons implantés dans les colonies – et les Autochtones, on a par exemple tenté de faire des populations autochtones des descendantes des hébreux, ce qui aurait permis de les relier à la religion chrétienne tout en faisant du continent Latino-américain une sorte de Paradis terrestre. Créoles et Autochtones auraient pu alors être présentés comme des frères, unis dans la lutte contre la péninsule impérialiste. Mais ces tentatives de recréations de généalogies ayant échoué, on s'est alors résolu à mêler les religions, selon un processus de syncrétisme dont le *Candomblé* brésilien est un exemple⁶⁴.

La troisième attitude consiste à décréter un « temps zéro de la mémoire », qui revient à légitimer la nation naissante non pas par le passé, mais par le futur – c'est la Destinée Manifeste étasunienne. Néanmoins, souligne Bouchard, certains pays ne parviennent à mettre en place aucune de ces options ; le Brésil en effet n'est pas parvenu à instaurer de mémoire longue à partir de celle de la « mère patrie » car il était en mauvais termes avec le Portugal, et n'a pas non plus réussi à

62 On pourrait objecter cependant que la notion de « collectivité neuve » a tendance à minorer la place des peuples autochtones dans l'émergence des identités collectives. Par ailleurs, la notion a été débattue par les historiens, en particulier au Québec. Certains, comme Éric Bédard, ont par exemple reproché à Gérard Bouchard de chercher à « normaliser » la réalité québécoise en la comparant à d'autres trajectoires historiques assez éloignées. Voir Éric Bédard, « Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : le *magnum opus* de l'historiographie moderniste », in *Bulletin d'histoire politique*, vol. 9, n° 2, p. 160–174.

63 « Par culture nationale, nous désignons cette partie de l'imaginaire collectif (produit par les pratiques discursives) qui se donne comme le cadre officiel d'intégration symbolique de l'ensemble de la collectivité ». *Ibid.*, p. 23.

64 *Ibid.*, p. 209.

s'approprier la culture populaire autochtone, à cause d'un racisme très profondément ancré. Ces deux voies ont cependant été tentées ; d'abord, comme en témoigne *Vive le peuple brésilien*, le Brésil a connu le phénomène de l'« ailleurisme », en vogue chez les élites du pays au XIX^e siècle⁶⁵, qui consistait en une fascination pour les cultures européennes et une volonté de s'y rattacher à tout prix. Si l'« ailleurisme » s'est développé au dans beaucoup de collectivités neuves, du Québec à l'Amérique du Sud, il faut noter sur ce point la particularité du Brésil, qui a oscillé entre deux rattachements européens de prédilection ; le Portugal et la France⁶⁶. Ensuite, le mouvement Indigéniste sud-américain des XVIII^e et XIX^e siècles – qui consistait au contraire à mettre en avant la culture autochtone et à s'y rattacher d'un point de vue identitaire –, a aussi beaucoup influencé, si ce n'est la politique, au moins les milieux artistiques brésiliens.

L'Indigénisme constitue en effet une stratégie de rupture généalogique vis-à-vis de l'Europe ; il se caractérise par une volonté de prendre en compte la particularité des populations autochtones, en les intégrant au récit de l'État-nation. Dans le champ littéraire, cela se traduit par l'introduction de ces populations aux récits de fondation, massivement élaborés par une littérature romantique qui cherche à définir l'identité propre des différents pays. Au Brésil, José de Alencar⁶⁷ est particulièrement représentatif de ce courant – qui véhicule bien souvent une vision totalement fantasmée des populations pré-colombiennes. Plus particulièrement, le mythe d'un métissage des « trois races », qui devait à la fois assurer la supériorité du continent américain et sa rupture avec l'Europe, va avec une utopie du recommencement qui cherche à mêler Autochtones et Blancs dans une racine commune originelle. Étudiant les constructions discursives qui soutiennent ces « nouveaux » récits de fondation sous les deux angles de la construction de l'imaginaire et de la constitution du canon littéraire, Gérard Bouchard mène une étude comparée passionnante sur les stratégies d'affiliation ou de décrochage déployées par les « collectivités neuves » vis-à-vis de l'Europe. Nous renvoyons à son travail qui permet de mettre au jour, de manière particulièrement claire et minutieuse, la particularité de la question généalogique dans les représentations collectives ayant émergé dans les différentes nations du continent américain.

Cet arrière-plan historique et culturel joue nécessairement un rôle dans la manière dont les romans du corpus pensent les identités collectives. *Vive le peuple brésilien* et *Mason&Dixon* observent justement, souvent avec ironie, les stratégies discursives et narratives selon lesquelles le Brésil et les États-Unis ont tenté de rendre leur nation légitime en choisissant soit de la rattacher à

65 *VPB*, chapitre 15.

66 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, op. cit., p. 204-205.

67 On cite souvent la trilogie constituée de : *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), et *Ubirajara* (1874).

l'Europe – ce qui, en littérature, se traduit notamment par des phénomènes d'intertextualité –, soit au contraire de l'y opposer totalement, en mettant en avant, entre autres, la particularité de la nature fertile ou la présence de peuples autochtones. Aussi lit-on dans *Mason&Dixon* à propos de la taverne de *Janvier*, à Philadelphie :

Every day the room, for hours together, sways at the verge of riot. May unchecked consumption of all these modern substances at the same time, a habit without historical precedent, upon these shores be creating a new sort of European? Less respectful of the forms that have previously held Society together, more apt to speak his mind, or hers, upon any topic he chooses, and to defend his position as violently as need be? (M&D, p. 330)

Chaque jour et pendant des heures, la salle vacille au bord de l'émeute. La consommation incontrôlée et simultanée de toutes ces Substances modernes, une habitude dénuée de tout précédent historique, ne pourrait-elle créer sur ce rivages, une nouvelle espèce d'Européens ? Moins respectueux des formes qui ont jusque-là garanti la cohésion de la Société, plus apte à dire ce qu'il pense, sur tout sujet choisi, et à défendre ses positions avec toute la violence nécessaire ? (*m&d*, p. 406)

Les « substances modernes » dont il est question sont principalement les mets fabriqués à partir du sucre, qui rappellent implicitement la réalité esclavagiste sous-jacente à l'émergence de la société étasunienne. Avec humour, et tout en soulignant un danger potentiel – ces « nouveaux Européens » seraient moins aptes à garantir l'harmonie de la société –, cet extrait pointe un enjeu identitaire majeur de l'époque durant laquelle se déroule la diégèse. Il illustre par là le fait que, dans le cadre historique et géographique de l'Amérique du XVIII^e siècle, les questions de filiation ou de rupture à l'échelle de la société sont particulièrement sensibles dès lors qu'il s'agit de penser l'émergence d'une réalité collective nouvelle. Mais il le fait avec une certaine désinvolture – la consommation de sucre apparaît comme un prétexte –, et semble ainsi amoindrir l'importance de la question, remettant en revanche au cœur du débat les implications socio-politiques d'une économie fondée sur un système esclavagiste. On observe donc que, avant de toucher les personnages de la diégèse, leurs ancêtres et leur descendance, la généalogie est problématique à l'échelle collective dans ces romans. Ces deniers en effet, en mettant en exergue les stratégies d'affiliation ou de rejet vis-à-vis de l'Europe, interdisent d'avoir une vision essentialiste des « communautés nationales » dont il est question. Le rejet du caractère *naturel* et *légitime* d'une quelconque généalogie passe donc d'abord par l'observation, voire, la satire, des stratégies discursives mises en place par les « collectivités nouvelles » cherchant à se faire « communautés nationales ».

3.1.2. Des « contre-épopées généalogiques » ?

La question de la généalogie est redoublée au niveau intradiégétique par le motif de la descendance familiale, en particulier en contexte raciste. Dans la pensée sudiste des États-Unis du

XX^e siècle, à laquelle s'intéresse Faulkner, Édouard Glissant relève qu'il est impossible de fonder la lignée à partir du mélange. C'est la raison pour laquelle les questions de race et de sang sont si importantes, et engendrent tant de violence entre les personnages de Faulkner. Dans cet univers référentiel, comme dans certaines épopées fondatrices, la généalogie est supposée être un outil de légitimation. Inès Cazalas montre que dans de tels cadres de pensée, qui se fondent sur ce qu'elle appelle des « épopées pétrifiées⁶⁸ », la composante généalogique a pour fonction de mettre en place la cohésion sociale grâce à quatre éléments principaux : la légitimation, la descendance, la continuité, et, partant, l'exclusion de celui ou celle qui ne s'inscrit pas dans ce processus. Surtout, la généalogie a pour effet de donner à voir la continuité de la communauté comme quelque chose de naturel, alors même qu'il s'agit avant tout d'un processus construit, et en constante ré-élaboration. Ainsi, la famille et la descendance doivent masquer une réalité culturelle en la faisant passer pour naturelle, biologique. En créant artificiellement un lien naturel logique, une continuité biologique entre les générations, ces récits justifient des communautés fondées sur des mécanismes d'appropriation et d'exclusion, c'est-à-dire bien souvent des communautés que Glissant a appelées « ataviques ».

Cependant, Inès Cazalas délimite également une catégorie de textes qui penseraient la communauté en remettant en cause ces processus de légitimation par la filiation ; il s'agit des « contre-épopées généalogiques ». Ces dernières sont selon elle des « épopées complexes⁶⁹ », dans lesquelles

l'écriture ne se limite ni à la dégradation parodique des épopées nationales officielles ni à une forme anti-narrative, mais donne à entendre un autre imaginaire du devenir collectif – sans jamais reconstruire un récit de la plénitude qui soit tout aussi pétrifié que celui auquel il s'oppose⁷⁰.

Les récits qu'elle décrit sont donc des récits de la collectivité qui se refusent à employer la généalogie comme outil légitimant, voire qui mettent en crise le parallèle entre généalogie familiale et généalogie d'une nation. Dès lors, la filiation apparaît même comme un outil de problématisation, dans les romans qu'elle observe par le prisme de la notion d'« épopées de la complexité ». Il convient de noter que le travail d'Inès Cazalas puise également dans la théorie de Florence Goyet, qui permet de penser l'épique en terme de « travail » ou de « dynamique », plutôt qu'en tant que

68 C'est-à-dire des grands récits dont la « triple finalité est de légitimer, d'unifier et de perpétuer la nation », et qui dissimulent leur plasticité en « se donnant comme éternel[s] ». Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Antunes*, thèse soutenue à l'Université de Strasbourg, 2011, p. 28.

69 Ce terme fonctionne en opposition avec les « épopées pétrifiées », et désigne des textes à teneur épique qui, eux, sont plurivoques et critiques.

70 *Ibid.*, p. 50.

genre – Inès Cazalas travaille sur un corpus romanesque également. Qu'en est-il dans nos œuvres, qui cherchent aussi à mettre en question la légitimité de la filiation ?

3.2. Ancêtres admirés, ancêtres critiqués : des héros ambivalents

Cette problématisation de la filiation légitimante se retrouve à l'échelle des personnages. Là où l'on attendrait, dans l'épopée, la mise en scène de héros issus de lignées glorieuses, les personnages sur lesquels ces récits de la communauté reposent sont bien plus les fruits de filiations problématiques, voire infâmes ou maudites. Cela implique aussi qu'ils mettent à distance la notion d'héroïsme telle qu'on l'entend de manière classique. La protagoniste de *Texaco*, Marie-Sophie Laborieux, a *a priori* une envergure d'héroïne – il est attendu que le lecteur soit en accord avec ses valeurs, ait de l'admiration pour elle, ainsi que pour son parcours remarquable à plusieurs égards. Elle joue également un rôle absolument fondamental pour la communauté de Texaco, dont elle est la fondatrice et la protectrice en chef. Pourtant, elle est loin du « personnage noble » de l'épopée aristotélicienne⁷¹. Son histoire familiale n'est pas celle d'une lignée héroïque, et pourtant il est dit, en sous-titre de la « Table deuxième » : « (où la fille d'Esternome, porteuse d'un nom secret, poursuit l'œuvre de la conquête et impose Texaco) » (*Tex*, p. 432). La continuité est donc importante, d'autant plus qu'elle se rattache ici à un idée de conquête. Pourtant, les traits qu'elle hérite de son père ne sont pas uniformément positifs, et relèvent même parfois de l'anti-héroïsme.

D'un côté, certaines de ses qualités semblent venir de ses ancêtres. Par exemple son arrière-grand-père était « empoisonneur » sur la plantation dans laquelle il était esclave, c'est-à-dire qu'il opposait une résistance active aux esclavagistes grâce à des pratiques présentées comme magiques. En revanche, si Marie-Sophie ne cesse de dire son amour et son admiration pour son père Esternome, ce dernier est loin de constituer un géniteur héroïque au sens attendu du terme. D'abord, parce que la naissance d'Esternome est frappée d'infamie, sa mère l'ayant mis au monde alors que les esclaves de la plantation prônaient l'avortement afin de ne pas donner naissance à de nouveaux esclaves. Marie-Sophie affirme ainsi : « Brisant dix années de résistance obscure, mon père fut le premier négriillon à naître sur cette habitation » (*Tex*, p. 53). Il est remarquable que la responsabilité de cette fracture dans la résistance soit attribuée à Esternome lui-même, par l'usage du participe présent et la fonction sujet du groupe nominal « mon père », alors qu'il n'était qu'un nouveau-né. La formulation connote l'acceptation par Marie-Sophie du fait que la naissance de son père est une sorte d'acte de contre-rébellion. Celle-ci se distingue également par sa dimension grotesque. Marie-Sophie raconte en effet que son père, ayant vu à quel point le monde n'était pas accueillant envers

71 Aristote, *Poétique*, chapitre IV.

lui, a tenté de stopper l'accouchement en retournant dans le ventre de sa mère, mais que cette dernière l'a attrapé par le cou pour l'obliger à sortir. Plus tard, peu avant l'abolition de l'esclavage, Esternome sauve la vie de son maître, ce qui lui vaut sa libération. S'il incarne dans le roman la mémoire de l'histoire de l'esclavage pour la protagoniste – il appartient à la génération qui, née sur les plantations, a connu l'abolition –, Esternome n'est pas le héros attendu, qui aurait fui la plantation à l'image des marrons, ou qui se serait opposé au maître d'une quelconque manière. De manière très symbolique, il n'a donc pas *pris* sa liberté ; son ancien maître la lui a accordée. Cela n'empêche pas que le roman de lui rendre hommage. Simplement, n'est pas un personnage sans ambiguïté. Par exemple, c'est en travaillant auprès des Blancs dans la Grand-Case – activité méprisable pour les autres esclaves – qu'Esternome s'émerveille devant la charpente et développe son goût et son don pour la construction, qu'il transmettra à sa fille et qui s'avéreront fondamentaux pour la création de Texaco. Marie-Sophie trace directement le lien entre leurs deux destinées : « Cette vue de la charpente détermina sans doute les tracées de sa vie, de son destin et finalement du mien » (*Tex*, p. 54). La filiation n'est donc pas dépourvue d'ambivalence, puisque c'est à travers une activité méprisable – travailler auprès du maître Blanc – qu'Esternome transmet à sa fille ce qui lui permettra d'œuvrer à la construction du quartier rebelle. On remarque que la dimension épique croise ici des motifs picaresques. En effet, la naissance infâme d'Esternome et la conduite qui passe aux yeux des siens pour moralement condamnable l'apparentent à un *picaro*. Ce ne sont pas les seuls traits qui le font, car l'existence d'Esternome – tout comme celle de sa fille plus tard – sera marquée aussi bien par la pauvreté que par l'exercice d'une succession de *djobs* au service de différentes personnes, sur le modèle du valet et de ses maîtres. Nous observons d'ores et déjà que cette problématisation de la filiation est une des modalités selon lesquelles le souffle picaresque contrecarre la dynamique épique du texte.

Le même phénomène de problématisation de l'héroïsation de l'ancêtre a lieu dans *Le Chant de Salomon* à propos de Solomon dont l'acte mémorable transmis par la comptine – l'envol pour le retour en Afrique – est perçu de différentes manières par les personnages. Cette réappropriation équivoque de l'héroïsme est même en fait un outil particulièrement employé dans les récits prenant pour objet la colonisation, qui cherchent à repenser l'histoire sans remplacer les récits fondateurs. Cyril Vettorato a montré par exemple comment la figure du héros épique est à la fois convoquée et déviée dans le long poème *Wise Why's Y's*, par des détournements thématiques⁷².

72 Cyril Vettorato, « Modèle(s) épique(s) et expérience post-esclavagiste dans *Wise Why's Y's* d'Amiri Baraka », in Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, op. cit., p. 133-148.

De la même manière dans *Vive le peuple brésilien*, le soldat Zé Popó revenu de la Guerre du Paraguay prononce un discours public qui procure une grande honte à son père. L'ancien soldat en effet refuse les honneurs, refuse de lire le poème épique que son père a écrit pour lui, et, lorsqu'on lui demande « quel [est] le sentiment qui prédomin[e] chez le soldat à l'heure de combattre pour la Patrie⁷³ », il répond « la peur » (*vpb*, p. 413). Le discours rapporté à la fin de la section ne saurait être qualifié d'héroïque, alors même qu'il se termine par « Vive le peuple brésilien ! [...] Vive Nous ! » (*vpb*, p. 415). Ce passage, comme beaucoup d'autres dans le roman, dissocie alors l'acte héroïque guerrier fondateur de l'élaboration identitaire collective, ici nationale.

3.3. La filiation communautaire au-delà des liens de sang dans *Vive le peuple brésilien*

3.3.1. Les « âmes », une filiation merveilleuse

Le refus de la légitimation par la généalogie et la lignée héroïque peut laisser la place à l'expérimentation d'autres formes de « filiation », qui sont en fait plutôt des moyens de dire les liens sans passer par la notion d'hérédité biologique ou par l'acte héroïque fondateur. Dans *Vive le peuple brésilien* c'est ce que permet la mise en scène des « âmes » qui, descendant du « Perchoir des âmes », s'incarnent de temps à autres dans de nouveaux individus et assurent ainsi une certaine continuité identitaire à travers les siècles tout en se distinguant de l'héroïsme individuel. Ainsi, la même petite âme qui s'était incarnée dans une femme autochtone violente et assassinée par des Blancs au début de la colonisation, puis dans plusieurs hommes autochtones, s'est ensuite incarnée dans un *caboco*⁷⁴, puis dans le corps du sous-lieutenant Brandão Galvão, figure de l'Indépendance du Brésil – même si l'*incipit* s'emploie à décrédibiliser les discours qui l'ont canonisé « libérateur du peuple brésilien ». Il est précisé dans le premier chapitre que cette petite âme inexpérimentée, qui porte donc avec elle différentes réalités historiques et en particulier celles reliées au racisme dans l'histoire de la naissance du Brésil, n'a jamais pu choisir les corps dans lesquels elle s'incarnait⁷⁵. Mais ses expériences involontaires successives, souligne la voix narrative, finissent par lui donner une dimension proprement brésilienne, dans la mesure où elle se retrouve toujours dans des corps qui font l'expérience – la plupart du temps très violemment –, de la collision entre des communautés différentes sur le sol brésilien à travers les siècles. On nous dit pourtant que

73 « *cual era o sentimento que dominava o soldado na hora de combater pela Pátria, ao que Zé Popó respondeu: medo* » (*VPB*, p. 456).

74 Autochtone métis.

75 Voir l'*incipit* de *Vive le Peuple Brésilien*, « 10 juin 1822 ».

[...] *na verdade, a almozinha que ficou tanto tempo desconsolada e errante depois que, ainda tão verde e indefesa, se viu obrigada a abandonar o corpo do alferes Brandão Galvão, não era originalmente uma alma brasileira, pois é muito difícil que as almas se destinem a nascer somente numa nacionalidade qualquer, ou venham a apegar-se a alguma.* (VPB, p. 17)

[...] en vérité la petite âme restée si longtemps errante et inconsolée après s'être vue, encore si verte et fragile, dans l'obligation d'abandonner le corps du lieutenant Brandão Galvão n'était pas à l'origine une âme brésilienne, car il est très difficile que les âmes se destinent à naître sous une seule nationalité, quelle qu'elle soit, ou arrivent à s'accrocher à quelqu'une de préférence (vpb, p. 21).

La mention de la jeunesse et de l'inexpérience de l'âme, faite à plusieurs reprises en-dehors de ce passage, rappelle évidemment la problématique de la jeune nation, qui renvoie à la situation brésilienne. Cependant, l'image se construit également en opposition avec l'idée d'une origine unique, d'une racine nationale homogène ; ce dispositif permet de renforcer l'importance du syncrétisme. Alors que le roman met abondamment en scène les discours fondamentalement racistes qui hantent l'histoire brésilienne dans toutes les couches de la population, il propose donc, parallèlement à l'extrême violence liée aux questions de sang et de généalogie, un autre type de filiation ; le motif des « âmes » qui permet de remplacer l'hérédité biologique par un artifice relevant du registre merveilleux et permettant un entremêlement des origines et des expériences.

Il convient de noter toutefois que, parallèlement à ces trajectoires d'âmes, un certain type de généalogie biologique semble avoir son importance dans le roman ; seules certaines personnes peuvent en effet servir de « passeurs » dans les cérémonies qui mettent en contact les âmes et les êtres de chair, grâce à un pouvoir qui se transmet de mère en fille. Cela dit, si ces lignées matrimoniales sont importantes car elles renforcent l'unité de la communauté, elles ne sont pas ce qui la rend légitime et elles se situent à sa marge.

3.3.2. Une topographie révélatrice

La transmission d'un lien communautaire peut aussi se faire par l'intermédiaire de lieux spécifiques dans ces romans. On retrouve en particulier dans *Texaco*. Non seulement le quartier joue évidemment un rôle fondamental, au point qu'il devient un personnage de l'histoire, comme le dit Chamoiseau dans un entretien à *Nuit Blanche*⁷⁶, mais encore le lieu est présenté comme l'origine d'une force spécifique, et l'on suppose que cette force est ce qui a permis aux habitants de tenir face à l'En-ville et de maintenir leur communauté. En effet, lorsque Texaco est détruit pour la première fois, Marie-Sophie refuse d'abandonner ce lieu. Elle se réfugie chez le Nègre de la Doum, voisin de Texaco, avant de reprendre sa conquête du lieu. Texaco est réellement présenté comme un être

⁷⁶ « Beaucoup de critiques n'ont pas vu que le quartier de Texaco est un personnage ». Patrick Chamoiseau, « Patrick Chamoiseau, imaginaire de la diversité », propos recueillis par Michel Peterson, in *Nuit Blanche*, n° 54, 1993, p. 44-47, p. 46.

vivant. Marie-Sophie dit que la Doum est son « âme végétale » (*Tex*, p. 320). Et lorsque le Marqueur de paroles, bien des années plus tard, constate que la Doum est désertée, il écrit en revanche qu'il « *sen[t]* Texaco » (*Tex*, p. 423, en italique dans le texte). Ainsi, le roman suggère la force du lieu, qui attirerait les individus et les amèneraient, si ce n'est à venir y vivre, au moins à venir y comprendre les enjeux collectifs qui le constituent.

Dans *Le Chant de Salomon*, c'est une sorte de « poétique de la trace » glissantienne qui permet de faire le lien entre des lieux et des réalités collectives. La réalité cachée derrière le nom de certains lieux apparaît à Milkman à la fin de sa quête. Il apprend ainsi qu'un rocher porte le nom de son ancêtre Jack Solomon, et que le « Ravin de Ryna » s'appelle ainsi car la légende dit qu'il fait encore entendre les pleurs de Ryna, l'épouse de Solomon, morte de chagrin après le départ de ce dernier :

There's a big double-headed rock over the valley named for him [Solomon]. [...] And there's a ravine near here they call Ryna's Gulch, and sometimes you can hear this funny sound by it that the wind makes. People say it's the wife, Solomon's wife, crying. Her name was Ryna. (SOS, p. 323)

Il y a un énorme rocher à deux têtes qui surplombe la vallée et qui porte son nom [Solomon]. [...] Il y a un ravin tout près d'ici qu'on appelle le ravin de Ryna, et parfois quand on est à côté on entend le bruit étrange qu'y fait le vent. Les gens disent que c'est la femme, la femme de Salomon, elle pleure. Elle s'appelait Ryna. (*cs*, p. 455)

Cette révélation est importante pour Milkman, non seulement parce qu'elle lui en apprend plus sur ses ancêtres, mais aussi parce qu'elle lui indique qu'il doit exhumer derrière les noms de lieu ce qui tisse des réalités collectives silencieuses. À la fin du roman, alors qu'il prend le bus pour rentrer chez lui, il se met à « li[re] les panneaux indicateurs en se demandant ce qui se trouv[e] derrière les noms ». Il se demande « combien de vies anéanties et de souvenirs disparus [sont] enterrés sous les noms de lieux de ce pays⁷⁷ ». (*cs*, p. 462).

Cette importance de la lecture du paysage renvoie à la « poétique de la trace » d'Édouard Glissant. En effet cette dernière, qui doit permettre de s'opposer « le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système⁷⁸ » et de reconstituer la mémoire de peuples déracinés ne pouvant se référer à des traditions longues, conduit à relever les indices qui jouent un rôle important dans la constitution des « nouvelles » identités créoles. Or, ces indices sont particulièrement présents dans le paysage. Se référant aux pratiques marronnes qui consistaient à laisser des traces uniquement visibles aux yeux avertis⁷⁹, Édouard Glissant propose d'observer les paysages antillais

77 « *how many dead lives and fading memories were buried in and beneath the names of the places in this country* » (*SOS*, p. 329).

78 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 70.

79 Il déploie notamment ce motif dans son roman *Le Quatrième siècle*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 1964.

pour y lire le passé des esclaves et des minorités dont les trajectoires historiques n'apparaissent pas dans des archives institutionnalisées. Ainsi, dit-il : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par en dessous. C'est tout histoire⁸⁰ ». Il s'agit donc de voir les paysages, et d'autant plus dans les paysages de territoires qui ont été organisés par le système esclavagiste des plantations, comme des réservoirs de significations permettant de reconstituer une mémoire collective. Les « traces » révélées par le paysage pourraient alors ainsi remplacer la généalogie en tissant des liens entre les temporalités et en permettant de repenser le passé des communautés et leurs relations complexes.

4. Des communautés « qui viennent » ?

Penser la communauté dans ces textes c'est donc penser, plus qu'un *passé* commun révélateur, un *problème* commun dont les limites temporelles et identitaires sont vouées à être sans cesse questionnées. Pour Claude Romano, cette jonction entre passé et futur se trouve dans la notion de « destinée », qui va de pair avec la prise de conscience lucide des basculements de notre existence :

La destinée est la vérité d'une aventure telle qu'elle se donne à voir et à comprendre à l'aune de ses points de basculement critiques et aléthiques que constituent les événements : elle n'est pas le destin aveugle qui pèse sur nous comme une fatalité, mais l'optique lucide sur nous-mêmes que ménagent pour nous les événements en tant qu'ils éclairent leur propre passé, en manifestent les lignes de force et de cohésion, restructurent l'horizon herméneutique à partir duquel se découvre à nous, parfois même malgré nous, une certaine unité de sens. *La destinée est une modalité de compréhension de nous-mêmes et de notre aventure à la lumière de ce qui nous advient. L'événement engage toujours l'exercice du regard et la patience du discernement : il est le foyer d'une destinée, le point de cristallisation où une compréhension émerge de qui nous sommes*⁸¹.

Une telle « destinée » se situe à la croisée du passé et du futur, car elle se détache de toute signification téléologique ou fataliste, et devient un « mode de compréhension de nous-mêmes » fondé sur la conscience que nous avons des événements. Cette pensée de l'événement comme lieu de croisements temporels peut être décelée dans des romans qui, en interrogeant le récit de la communauté, interrogent également son avenir. La fin de *Mason&Dixon* fait ainsi intervenir des fantômes qui ne doivent pas tant signifier dans le texte la hantise des blessures passées que la possibilité pour ce passé d'ouvrir de nouvelles perspectives d'avenir. En effet, le fantôme y signifie certes une faute inoubliable, impardonnable, mais surtout un passage entre les mondes et les temporalités (*M&D*, p. 759⁸²).

80 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 21.

81 Claude Romano, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 178. Je souligne.

82 La citation est reproduite dans le chapitre précédent.

Dans ce point d'orgue au récit du Rev^d, les morts invoqués – et en particulier ceux qui ont été exclus de la grande histoire – viennent donc « trouver refuge » auprès de ceux qui viennent de partager cette épopée des fondations ambiguë et critique. Les revenants jettent un pont entre passé et avenir, comme l'indique leur « fier appartenance à une populace à venir ». S'ils ont été jusque-là considérés comme des exclus, le texte les définit comme les membres d'une communauté future, dont l'organisation et l'identité est encore – et probablement, sera toujours – en construction. Le terme anglais « *Mobility* », construit à partir du terme « *the Mob* » (« le peuple ») et faisant phonétiquement écho à « *nobility* » (« la noblesse »), rend hommage à l'hétérogénéité de la société étasunienne. En plus de conférer un caractère noble à cette foule d'exclus, le terme évoque aussi la mobilité ; mobilité entre différentes époques et différents mondes, mais aussi peut-être au sein de la société, comme doit le garantir la démocratie dont les États-Unis se réclament. On note aussi que cette « populace », qui traduit en français le terme de « *Mobility* », n'est pas envisagée comme un tout uni, mais que l'énumération cherche à individualiser ses membres, bien qu'ils soient précisément « indiscernables », donc également irreprésentables. Leur présence n'équivaut pas à une incarnation, et signifie à la fois la mémoire d'une blessure irréparable et l'utopie d'un avenir commun.

Ainsi, la problématisation de la trajectoire de la communauté sert à ouvrir un questionnement vers l'avenir. Dans *Texaco*, le Marqueur de paroles prend conscience que l'histoire qu'il entend de la bouche de Marie-Sophie éclaire d'autres réalités, qui la dépassent d'un point de vue métaphysique et temporel :

En écoutant les derniers mots de la grande dame, j'eus soudain un frisson : dans quelques années, plus de la moitié de l'humanité affrontera, dans des conditions similaires, ce qu'elle appelle l'En-ville. (*Tex*, p. 403)

Si la notion de « créolité », mise à l'honneur dans *Éloge de la créolité*⁸³, est critiquée depuis plusieurs années par des penseurs et artistes – principalement des autrices qui dénoncent un regard essentiellement masculin à tendance hégémonique – pour sa propension à essentialiser une identité créole illusoire⁸⁴, la « créolisation » initiale d'Édouard Glissant⁸⁵ désigne avant tout un processus, une dynamique qui se caractérise par sa capacité à n'aboutir à aucune identité définissable, et par l'imprévisibilité de ses évolutions. Le penseur la différencie ainsi notamment du « métissage » :

Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés,

83 Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*

84 Voir notamment Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

85 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*

les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes de métissages peuvent concentrer une fois encore⁸⁶.

La « créolisation » glissantienne a ainsi vocation à se diffuser hors du seul espace caribéen et à penser des enjeux communs à des réalités actuelles diverses. Elle est d'ailleurs pour Glissant un des marqueurs de la période contemporaine, et se caractérise par son ouverture géographique et temporelle : elle cherche à penser l'évolution des relations sociales qui, après les colonisations et dans la mondialisation, se font sur le mode de l'« identité-relation ». Autrement dit, d'une identité qui est « liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures », et « circule dans une étendue nouvelle⁸⁷ ».

Même si Patrick Chamoiseau signe avec ses confrères l'*Éloge de la créolité*, il apparaît, dans le passage de *Texaco* cité précédemment, qu'il pense plutôt à partir du processus ouvert de la « créolisation », qu'à partir d'une « créolité » essentialisante, par la voix du Marqueur de paroles qui évoque ici une réalité future non circonscrite à l'aire géographique caribéenne. Cette vision, ouverte sur un avenir imprévisible mais aussi inquiétant, a pour conséquence de refuser au récit toute dimension triomphante et consolatrice. À aucun moment, il n'est possible de célébrer une victoire collective définitive qui essentialiserait une identité, celle des descendants d'esclaves ou celle des habitants du quartier de Texaco. Ainsi, dans *Texaco* comme dans *Vive le peuple brésilien* avec la Guerre du Paraguay, la victoire collective à l'issue du conflit n'aboutit pas à une célébration univoque. Lorsque Marie-Sophie sort triomphante de son dernier combat contre le béké, ce dernier ayant représenté dans tout le roman la volonté de l'En-ville de détruire Texaco⁸⁸, Marie-Sophie songe :

Tandis qu'il s'en allait le dos rond, la tête basse, je compris qu'il était venu voir de près celle qui l'avait vaincu et lui rappeler que la guerre était plus vaste et qu'à ce niveau-là lui ne perdait pas et n'allait jamais perdre. (*Tex*, p. 399)

L'opposition entre la victoire ponctuelle et la réalité d'une guerre plus vaste au-delà de la bataille pour la survie de Texaco permet de dépasser le cadre de la diégèse. En effet, la tonalité tragique de la fin de la phrase nuance ce qui, à l'échelle du roman, apparaît comme une victoire – la reconnaissance de Texaco par l'En-ville. Cette bataille locale est le symptôme d'un système dans lequel une partie de la population est maintenue dans les marges par une majorité. Au-delà même de cet aspect, le texte met également l'accent sur les processus d'urbanisation accélérés ayant lieu à

86 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 46.

87 *Ibid.*, p. 158.

88 Leur discussion, qui advient après que l'En-ville a reconnu l'existence légale de Texaco, est rapportée dans « Le dernier chant du béké » (*Tex*, p. 396-399).

l'échelle mondiale. Avec ce dernier « chant », dont l'appellation a vocation à connoter une dimension épique, le texte offre au lecteur la possibilité de penser le conflit diégétique comme un conflit structurel large, et comme le point de départ d'une réflexion sur des enjeux sociaux, culturels mais aussi spatiaux et écologiques. La fin apparemment consolatrice sur laquelle se clôt l'histoire de Texaco ne doit donc pas occulter la complexité de la réalité historique.

Et il n'est pas anodin de retrouver un phénomène similaire dans *Vive le peuple brésilien*, à propos du récit de la bataille de Tuyutí. En effet, ce passage n'est pas considéré uniquement pour lui-même, comme pourrait l'être le récit d'une grande bataille qui constituerait un épisode dans un ensemble textuel plus large. Malgré la victoire brésilienne, la fin du fragment consacré à la bataille suggère un avenir plutôt funeste, pour deux raisons : à court terme, le dieu brésilien Oxalá comprend que les divinités paraguayennes sont elles aussi sur le point de se lever pour soutenir leur peuple, et à long terme, le dieu Omolou, blessé, menace de faire souffrir le peuple brésilien dans le futur ; cette fois-ci par la maladie et non par le fer. Cette fenêtre entrouverte par le texte sur le futur confirme qu'il ne s'agit pas de faire de ce passage un fragment autonome en forme de mémorial, qui serait érigé en l'honneur de la victoire brésilienne dans cette bataille historique de grande ampleur. Au contraire, malgré la victoire qui a effectivement eu lieu dans la réalité, la section a pour effet de déconstruire tout effet de monumentalisation pour faire de cet épisode non pas un épisode clef de l'histoire, mais un des différents points de passage qui élaborent progressivement et non sans heurts une communauté nationale brésilienne. Cette dernière n'apparaît jamais comme étant acquise, mais bien plutôt sans cesse confrontée à un avenir complexe. De cette manière, les trajectoires collectives ne sont à aucun moment dessinées dans des récits triomphants et consolateurs, qui envisageraient le destin des communautés selon une téléologie légitimante.

Chapitre 7.

Incarnations littéraires : des communautés de singularités

L'individualisme est un atomisme inconséquent, qui oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde.

Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*¹

À la reformulation des liens entre la communauté et le temps précédemment dégagée, s'ajoute un usage spécifique des personnages. Parvenant à décorrélérer le récit de la communauté d'une pensée téléologique légitimante, les romans constatent les impasses de la « *Gemeinschaft* » originelle de Tönnies tout en proposant d'autres articulations, sur le modèle critique d'une certaine « dynamique épique ». Mais le rapport au passé n'est pas le seul aspect sur lequel s'élabore cette dynamique. La réflexion sur la nature des liens communautaires dans ces textes passe en effet également par la manière dont les personnages sont incarnés, représentés, et interagissent dans la diégèse.

On observe dans les textes à la fois des phénomènes structurels *et* des réalités singulières allant à l'encontre de pensées systémiques totalisantes. Nous montrerons que ces deux réalités contradictoires se jouent dans la confrontation de deux façons d'utiliser les personnages. D'abord, dans le prolongement des analyses précédentes, nous verrons que les personnages et leurs interactions sont, comme dans le « travail épique », des outils herméneutiques féconds pour penser des enjeux collectifs et structurels. Ensuite, nous verrons que ce « travail », actualisé de manière singulière dans le genre romanesque, est pourtant contesté par une attention constante à la marge : cette fois-ci, ce sera une certaine parenté avec le genre picaresque, mais aussi avec la figure du *trickster*, qui nous permettra de mettre au jour des poétiques de la communauté qui se refusent à fondre les singularités dans un système clos, ou dans un tout organique.

1. Postures individuelles, enjeux collectifs : polyphonie et « travail épique »

Si les personnages sont présentés dans leurs trajectoires individuelles, la question qu'ils posent de manière plus ou moins directe est celle de la conscience d'un « nous » historiquement

¹ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op.cit.*, p. 17.

construit. Or, on observe qu'ils incarnent souvent dans les textes des *postures*, opposées ou complémentaires, qui, parce qu'elles coexistent et interagissent, œuvrent à élaborer des réponses à cette question. Certes, les personnages sont dotés de psychologies individuelles, mais ces dernières sont souvent rattachées à des réalités sociales, historiques et culturelles, qui permettent au lecteur de penser l'existence des communautés en termes structurels, et partant, en termes politiques. Cela dit, conformément à ce que l'on observe dans les « métafictions historiographiques² », aucun personnage dans les romans n'est construit selon un stéréotype : chacun est considéré avant tout dans sa singularité, et la diversité des récits secondaires permet de donner une substance personnalisée à leurs postures. De cette manière, le lecteur est en mesure d'appréhender de manière complexe les trajectoires et les réactions de chacun. Ainsi, la diégèse romanesque s'appuie sur des trajectoires individuelles, mais les fils narratifs tissés par les différents personnages sont toujours étroitement liés au destin d'une communauté.

Le personnage de Milkman dans *Le Chant de Salomon* est à ce titre exemplaire. Alors que sa quête a initialement pour motif la liberté individuelle et la richesse – il part chercher un sac d'or dans une grotte – elle lui permet finalement de renouer les liens avec sa famille et son passé. La quête d'émancipation de Milkman est finalement ce qui le relie du même coup à ses ancêtres et aux mythes de la communauté afro-américaine, même si cette relation reste problématique. La proximité de nos textes avec le « travail épique » se prolonge ainsi dans le traitement des personnages, qui doit lui aussi permettre au lecteur de réfléchir à la manière dont des communautés contemporaines en crise peuvent penser leur identité et se projeter vers un avenir. Cette proximité nous amène à confronter nos textes avec deux outils du « travail épique », qui reposent spécifiquement sur les personnages : le « parallèle-différence » et le « parallèle-homologie ». Le « parallèle-différence » « confronte deux éléments pour mieux cerner chacun d'eux³ ». Il permet donc de développer des postures politiques opposées en les incarnant dans les personnages pour permettre de réfléchir à partir d'eux. Dans l'épopée ancienne décrite par Florence Goyet, ce « parallèle-différence » va avec un « parallèle-homologie », qui « permet de “rejouer” indéfiniment les mêmes situations, pour en saisir la portée et faire pressentir la structure sous l'anecdote⁴ ». Dans les romans, ces traits ne peuvent être observés de manière aussi claire que dans l'épopée guerrière ancienne, à partir de laquelle Florence Goyet a initialement construit sa théorie. Pour autant, le dépassement de « l'anecdote », qui permet de faire ressentir des enjeux structurels relatifs à l'organisation collective, s'avère très fréquent dans ces œuvres. À travers le prisme de la polyphonie

2 Voir chapitre 1 de cette thèse.

3 Florence Goyet, « L'épopée (seconde partie) », art. cit.

4 *Ibid.*

notamment, nous verrons comment la multiplication des voix et des perceptions sur les événements peut conduire le roman à reproduire, en les adaptant, des mécanismes similaires.

1.1. Confrontations : des « parallèles-différence » ?

Le « parallèle-différence » passe donc par la dichotomie pour explorer les différentes postures qu'il est possible d'adopter face à une crise politique. Dans le contexte contemporain, la crise politique peut se traduire par exemple par l'impossibilité apparente pour une communauté minorisée d'exister pleinement au sein d'une société qui l'a historiquement marginalisée. L'incarnation de postures différentes, au sein même d'une communauté minorisée, permet de mettre en place une herméneutique structurante pour ces textes.

1.1.1. Le Chant de Salomon : de l'exposition à l'intériorisation des conflits

Le couple formé par Milkman et son meilleur ami Guitar fonctionne tout à fait selon le modèle du « parallèle-différence ». Au début de *Le Chant de Salomon*, Milkman est ouvertement indifférent aux violences arbitraires faites aux Afro-Américains. Élevé dans une des familles noires les plus aisées de la ville, il n'a que très peu senti pendant sa jeunesse le poids de la discrimination et de la violence raciale. Sa vision du monde est égocentrée ; il est avant tout préoccupé par la recherche de sa propre émancipation, notamment du fait des difficultés relationnelles qu'il rencontre au sein de sa famille. Au contraire, Guitar est fils d'ouvriers. Son père est mort d'un accident du travail, alors qu'il était au service d'un Blanc qui a refusé de dédommager matériellement la famille à la suite du décès. Guitar est beaucoup plus touché par le racisme structurel de sa société, qu'il affronte avec radicalité et violence. Au chapitre 4, le texte rapporte un fait divers : un homme noir originaire du Nord des États-Unis, en visite dans le Mississippi, a été assassiné au motif qu'il avait sifflé une femme blanche. Le dialogue des deux amis qui suit l'exposition de cet événement montre leurs différentes réactions et sert de révélateur à la confrontation entre deux positions radicalement opposées (*SOS*, p. 103-104). Milkman reproche à Guitar de prendre le fait divers trop au sérieux car cette histoire ne le concerne pas. Il avoue que, si lui-même vivait dans le Sud, la première chose qu'il ferait serait d'acheter un billet d'avion pour s'installer dans une région moins raciste. Sa volonté principale dans l'existence est d'aller « partout où il y a une fête⁵ » (*cs*, p. 155). Guitar méprise l'individualisme de Milkman et lui reproche de se complaire dans la facilité que lui offre sa place privilégiée dans la société. Et l'on apprend quelques pages plus loin, en même temps que Milkman, qu'il fait partie de la société secrète des *Seven Days* (Société des Sept Jours). Ce groupe,

5 « *wherever the party is* » (*SOS*, p. 106).

constitué de sept hommes noirs, a pour principe de répondre à la violence de la société raciste par une violence qu'ils considèrent comme équivalente. Ainsi, dit Guitar,

"[...] when a Negro child, Negro woman, or Negro man is killed by whites and nothing is done about it by their law and their courts, this society selects a similar victim at random, and they execute him or her in a similar manner if they can." (SOS, p. 154-155)

« [...] quand un enfant noir, une femme noire ou un homme noir est tué par des Blancs et que leurs lois ou leurs tribunaux ne font rien, cette société secrète choisit au hasard une victime blanche semblable et l'exécute de la même façon si c'est possible. » (cs, p. 221)

À travers la voix de Guitar, qui développe longuement le point de vue de cette société secrète, le texte représente une des attitudes qu'il est possible d'adopter face à la violence systémique. Deux communautés clairement identifiées s'affrontent dans cette vision, avec l'opposition « *Negro* »/« *White* » bien sûr, mais aussi avec le déterminant possessif désignant « *their law and their courts* », qui met à distance le système judiciaire étasunien pour l'associer à la seule communauté blanche. Deux systèmes de justice se font donc face, celui des *Seven Days* étant supposé corriger les manquements du premier.

Les deux personnages représentent dès lors deux positions à la fois attendues, schématiques et concurrentes – Milkman l'hédoniste, Guitar l'activiste –, et le couple fonctionne comme un « parallèle-différence ». Il faut encore ajouter que les inventions de la fiction telles que la société des *Seven Days* dialoguent avec la réalité politique de l'époque. Les deux amis évoquent des personnalités historiques pour étayer leurs propos, et alors que Milkman tente de démontrer que certains Blancs sont innocents à l'instar de Kennedy, Albert Schweitzer ou Eleanor Roosevelt, Guitar les discrédite un par un. D'autres moyens d'action contre le racisme sont évoqués, par exemple lorsque Milkman parle de la démarche de Malcolm X qui lui semble plus juste que la violence aveugle du groupe de son ami. Mais il s'agit encore une fois d'opposer deux visions politiques :

*"You miss his point. His point is to let white people know how you don't accept your slave name."
"I don't give a shit what white people know or even think. Besides, I do accept it. It's part of who I am. Guitar is my name. Bains is the slave master's name. And I'm all of that. Slave names don't bother me; but slave status does."* (SOS, p. 160)

« Tu n'as pas compris ce qu'il dit. Il veut que les Blancs sachent que tu n'acceptes pas ton nom d'esclave.

- Ce que savent les Blancs ou même ce qu'ils pensent, je m'en tape. En plus, j'accepte mon nom. Il fait partie de moi. Mon nom, c'est Guitar. Bains, c'est le nom du propriétaire d'esclaves. Et je suis tout ça. Les noms d'esclave, ça ne me dérange pas ; le statut d'esclave, si. » (cs, p. 229)

L'intérêt de ce passage est de mettre en scène un débat qui imprègne la communauté afro-américaine depuis l'abolition de l'esclavage, à savoir l'acceptation ou le refus du nom de famille transmis par l'ancien propriétaire d'esclaves. La quête de Milkman sera celle qui lui permettra de retrouver le véritable nom de son ancêtre, Jake Solomon, officiellement enregistré en tant que Macon Dead par un blanc, ivre, le jour de son affranchissement. Ainsi, les allées et venues entre les points de vue de ces deux personnages servent à faire entendre de la manière la plus complète possible des attitudes antagonistes face à la violence raciale. La voix narrative, elle, reste silencieuse pour inciter le lecteur à juger par lui-même les positions qui lui sont présentées.

Mais le processus va ensuite plus loin que cette confrontation externe. Une fois les deux postures exposées explicitement pour le lecteur à travers deux personnages distincts, le « parallèle-différence » se transforme et la question de la réaction face à la violence raciale est intériorisée dans le personnage de Milkman. Un court passage illustre avec force cette intériorisation, qui montre l'impossibilité d'opter définitivement pour une posture. Alors que, en dialoguant avec un autre personnage, le protagoniste vient d'apprendre que son grand-père a été assassiné par des Blancs devant ses propres enfants, par simple jalousie – en fait, donc, par racisme comme le comprend Milkman –, sa première réaction est de demander si les descendants de ces Blancs sont toujours dans la ville. L'intention de Milkman à ce moment-là est clairement de venger son aïeul en répondant à la violence par la violence. Mais quand son interlocuteur lui demande ce qu'il compte faire, le texte dit que Milkman « [...] ne pouvait répondre qu'avec les mots de Guitar, alors il ne dit rien⁶ » (*CS*, p. 330). La focalisation interne laisse entendre le désarroi d'un personnage qui se rend compte qu'il est sur le point d'adopter une attitude qu'il dénonçait jusqu'alors. Le passage est presque uniquement dialogué, et le texte ne nous dit rien de plus sur les pensées de Milkman. Toutefois, grâce au parallèle-différence qui s'est construit au fil du texte entre Milkman et Guitar, le lecteur perçoit à quel point il peut être aisé d'embrasser l'une ou l'autre des postures en fonction de ses expériences. Car le personnage évolue au cours du temps, et si Milkman adopte d'abord une posture d'indifférence, puis ponctuellement une posture de vengeance, il ne suit finalement ni l'une ni l'autre de ces voies.

La comparaison avec le traitement épique des personnages nous permet donc de mettre au jour une certaine similarité avec l'épopée – une efficacité pour penser de manière structurale grâce aux personnages –, mais également des spécificités romanesques. Tout d'abord, l'intériorisation des postures dans un seul personnage met en scène le paradoxe de postures à la fois irréconciliables et interchangeables, comme nous l'avons vu grâce à l'usage du discours direct permettant d'observer

6 « *Milkman couldn't answer except in Guitar's words, so he said nothing* » (*SOS*, p. 233).

la psychologie des personnages. Ensuite, la richesse du roman est qu'il multiplie ces parallèles-différence, comme c'est le cas avec l'opposition entre Macon Dead et sa sœur Pilate. Variante le duel Guitar-Milkman à propos de l'attitude à adopter en tant que Noir dans une société raciste, Macon opte pour l'utilisation du système à des fins personnelles. Riche époux de la fille de l'ancien médecin noir de la ville, il est aussi propriétaire impitoyable de studios bon-marchés qu'il loue à des Noirs, au statut économique défavorisé. Sa fierté consiste à déambuler dans les rues avec sa voiture et sa famille le dimanche, dans le but de montrer qu'il est capable de gravir le plus d'échelons sociaux possible, dans le système raciste auquel il s'adapte du mieux qu'il peut. Matérialiste et réaliste, refusant catégoriquement de considérer qu'il se définit, ne serait-ce que partiellement, par ses lointaines racines africaines, il est l'opposé de sa sœur Pilate. Cette dernière en effet initie Milkman à une vision du monde faite de symboles et de légendes, à une culture syncrétique qui reconnaît ses héritages africains. Ainsi, les descendants directs de Jake Solomon représentent deux postures antagonistes face à l'héritage africain : le refus ou l'acceptation de racines communes lointaines. Encore une fois, le texte fait en sorte que ces deux postures soient également explicables et se confrontent sur un pied d'égalité. Si la sympathie du lecteur revient naturellement à Pilate, la position de Macon Dead n'est pas présentée comme étant dénuée de sens et de moralité.

1.1.2. *Mason&Dixon : antagonismes et gémellités*

La thématique du double est omniprésente dans l'œuvre entière de Thomas Pynchon, et sert souvent à mettre en scène des conflits entre différentes postures vis-à-vis de questions collectives et politiques. Les duos sont innombrables dans *Mason&Dixon* : il y a bien sûr les deux personnages principaux, qui ont souvent été associés à Don Quichotte et Sancho Pança⁷, mais aussi Molly et Dolly, le Cap^t Zhang et son ennemi Zarpazo, les personnages du récit enchâssé Hsi et Ho, et, dans le récit-cadre, le Rev^d Cherrycoke et Ives LeSpark ainsi que les jumeaux Pitt et Pline. Cette multiplication des doubles a des effets variables, mais l'on observe de manière constante que les couples oscillent souvent de manière paradoxale entre la gémellité et l'antagonisme. En témoigne notamment le court dialogue entre le Rev^d Cherrycoke, Pitt, et Pline, au chapitre 32. Les jeunes jumeaux reçoivent l'ordre d'aller se coucher, alors même que l'histoire contée par le Rev^d n'en est pas encore venue à l'aventure américaine de la Ligne. Ils tentent de resquiller :

7 Le rapprochement est courant dans la critique en général, et l'on peut par exemple se rapporter à l'article de l'*Encyclopedia Universalis* portant sur le roman : Pierre-Yves Pétillon, « *Mason&Dixon* (T. Pynchon) », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mason-et-dixon/>, dernière consultation le 25 août 2023. Pour un travail plus approfondi sur les liens entre le roman de Pynchon et celui de Cervantès, voir Carlos Cuevas Guerrero, « Pynchon el más cervantino de todos Influencia de Don Quijote en *Mason y Dixon* », *Logos*, année LXVIII, n° 135, 2020, p. 79-86.

“Who should be listening to a Tale of Geminity”, explains Pliny, “if not Twins?”

“Your Surveyors were Twins, – ” “– were not, Uncle?”

“Up to a point, my barking Fire-Dogs,” – the Rev^d having thought it over, – “as it seem’d to me, that Mason and Dixon had been converging, to all but a Semblance, – till something... Something occur’d between them, in ‘sixty-seven or ‘sixty-eight, that divided their Destinies irremediably...” (M&D, p. 315)

« Qui donc doit écouter un Récit gémeilaire, explique Pline, sinon des jumeaux ?

- Vos géomètres étaient vraiment des jumeaux, –

- N’est-ce pas mon Oncle ?

- Jusqu’à un certain point, mes Chenets turbulents (le Rév^d y ayant réfléchi), – il me semblait en effet que Mason et Dixon avaient convergé vers une quasi-Ressemblance, – jusqu’à ce qu’une chose... une chose arrive entre eux, en 67 ou 68, qui scinda irrévocablement leurs Destins. » (m&d, p. 388)

Selon le Rev^d, c’est dans la durée que les personnages – *a priori* tout à fait opposés sur bon nombre de choses, de manière presque systématique et schématique⁸ – se sont rapprochés l’un de l’autre. L’ambiguïté persiste, bien sûr, puisque cette convergence n’opère que « jusqu’à un certain point », et que leurs destins ne se fondent pas l’un dans l’autre. On se rend compte au fil de la lecture que les jeux d’opposition apparemment stricts des personnages servent le déploiement de différents points de vue dans la diégèse, mais que leur bon sens, ou leur amitié, finit souvent par les faire converger ou par mettre fin inopinément à leurs disputes.

Cependant, si les querelles de Mason et Dixon partent d’une polarisation initiale pour s’en éloigner, le binôme formé dans le récit-cadre par Ives LeSpark et le Rev^d Cherrycoke semble au contraire représenter deux visions toujours opposées de la nation étasunienne et de son histoire. Or, ce couple est particulièrement intéressant dans la mesure où l’opposition est avant-tout alimentée par des questions d’interprétation relatives au récit. Ives fait en effet entendre une voix contestataire face au récit fantasque de Cherrycoke. Les deux personnages s’opposent sur la manière de concevoir et transmettre l’histoire, et donc sur la question de la vérité. À partir de détails tirés du récit de Cherrycoke, ils se disputent finalement sur des positionnements idéologiques. Comme souvent chez Pynchon, les confrontations se matérialisent sous forme de dialogues, comme au chapitre 31 dans lequel LeSpark interrompt Cherrycoke afin de l’empêcher d’exposer sa propre vision des faits⁹. S’opposer ainsi sur des faits historiques d’ampleur revient bien entendu à

8 *A priori*, les personnages s’opposent sur tout, selon une polarité caricaturale qui joue la plupart du temps un rôle comique : Mason est romantique, Dixon est pragmatique ; Mason aime le thé, Dixon le café ; Mason boit du vin, Dixon de la bière, etc.

9 Le dialogue est la forme la plus employée dans le roman pour mettre en scène des désaccords ou des confrontations. Il constitue en fait un procédé essentiel à toute l’écriture du roman, qui pense la démocratie en mettant en scène une multitude de débats. Sur ce point, voir Anne Battesti, « Spectres du sujet démocratique chez Thomas Pynchon : de *Gravity’s Rainbow* et *Mason & Dixon* à *Against the Day* », in Anthony Larson, Hélène Aji, Brigitte Félix et Hélène Lecossois (dir.), *L’Impersonnel en littérature*, op. cit., p. 223-235.

s'opposer sur la manière de concevoir la nation étasunienne et la légitimité de ses récits de fondation. Car cette opposition n'est pas seulement exposée pour développer les différentes psychologies des personnages ; elle intervient à un moment historique lors duquel le rapport au passé apparaît comme fondamental pour justifier la naissance d'une nouvelle nation, et elle a d'autant plus d'importance qu'elle se joue devant la jeune génération. Défendre une approche du récit des fondations, c'est aussi défendre une certaine vision de la nation. Et si l'opposition entre LeSpark et Cherrycoke est si significative, c'est aussi parce qu'elle est présente tout au long de l'œuvre. Bien que la sympathie du lecteur aille plutôt au Rev^d, il serait trop hâtif de considérer que, parce que sa voix est beaucoup plus présente dans le texte, son opinion serait toujours privilégiée. On a déjà vu que le récit de ce narrateur excentrique était souvent mis en doute. Les interventions de son beau-frère offrent donc un contrepoint important, permettant de laisser la place à différentes interprétations. Il occupe une fonction structurante dans l'interprétation du roman et dans la manière dont il pense l'histoire collective.

1.1.3. *Texaco : des postures complémentaires*

Si les personnages de *Texaco* ne s'opposent pas de manière aussi franche, certains couples permettent de questionner efficacement l'identité et l'organisation communautaire, comme celui formé par Marie-Sophie et Marie-Clémence. Le parallèle entre les deux prénoms composés amène nécessairement à rapprocher les deux personnages dont l'une se situe plutôt du côté de la sagesse (*Marie-Sophie*), et l'autre de la bienveillance et du pardon (*Marie-Clémence*). Cette dernière semble incarner une certaine vision de la communauté, différente de celle de Marie-Sophie mais complémentaire à elle. Elle est une des premières femmes à accompagner Marie-Sophie dans la seconde fondation de Texaco. Dès lors, son nom apparaît par la suite dès qu'il est question des habitants du quartier. Chaque fois qu'elle veut parler de ces derniers, la narratrice cite au moins trois femmes, et toujours dans le même ordre. La première est Marie-Clémence, puis vient Sonore et enfin Néolise Daidaine¹⁰. Cette énumération, systématiquement suivie d'une mention des « autres », semble jouer le rôle d'une formule qui permettrait de donner chair à la collectivité de Texaco. Ainsi, même si l'on parle assez peu individuellement des trois femmes, ces dernières deviennent familières au lecteur, qui les a toujours dans son champ de vision. Cela est d'autant plus vrai pour Marie-Clémence, qui a la particularité d'apparaître seule à certains moments. C'est elle qui introduit le

10 Les exemples abondent : « C'est ce que je révélais un jour à Marie-Clémence, à Sonore, à Néolise Daidaine et à toutes les autres » (*Tex*, p. 368) ; « Marie-Clémence, Sonore, Néolise Daidaine et moi-même, nous dûmes passer dans chaque case pour expliquer, rassurer, rassembler les papiers » (*Tex*, p. 377) ; « Marie-Clémence, Sonore, Néolise Daidaine, Carolina Danta, Ti-Cirique et les autres, chantaient leur joie d'avoir vu de Gaulle » (*Tex*, p. 388).

personnage de Ti-Cirique auprès de Marie-Sophie (*Tex*, p. 354), et c'est elle qui, agressée une nuit par des marins de passage, suscite l'apparition de Julot-la-Galle, le protecteur du quartier. Marie-Clémence joue en quelque sorte le rôle de deuxième pilier de la communauté de Texaco, après Marie-Sophie.

Elle incarne pourtant une vision de la communauté toute différente de cette dernière. Caractérisée comme la « porteuses de milans¹¹ », officielle du quartier, sa langue est, selon la narratrice, « un journal télévisé » (*Tex*, p. 20). On lit aussi à son propos :

Ti-Cirique avait déclaré un jour qu'au vu du Larousse illustré, nous étions – en français – une communauté. Eh bien, dans cette communauté, le chocolat de communion c'était Marie-Clémence. Si sa langue s'avérait redoutable (elle fonctionnait sans jours fériés) sa manière d'être, de dire bonjour et de vous questionner était d'une douceur exquise. Sans méchanceté aucune, avec le naturel de son esprit, elle exposait l'intimité des existences aux sentinelles de la curiosité. Personne ne désirant être plus exposé que quiconque, chacun alimentait Marie-Clémence avec ce qu'il ne fallait pas savoir sur les autres. Les équilibres ainsi respectés, elle nous devenait une soudure bienfaisante et dispensait juste l'aigreur nécessaire pour passionner la vie. (*Tex*, p. 30)

Si Marie-Sophie est la première fondatrice du quartier, Marie-Clémence en est donc la « soudure bienfaisante » ; élément indispensable à la transformation d'une collectivité contingente en une communauté consciente d'elle-même. Il est à noter que la parole chez Marie-Clémence revêt un aspect tout aussi crucial que différent de celui de Marie-Sophie. Orale et théâtrale, elle a pour but de colporter les nouvelles fraîches et d'animer la vie du quartier en reliant, parfois de manière désagréable et non-consentie, les vies singulières à travers des commérages. La parole de Marie-Sophie, au contraire, sert à dire la mémoire collective et oscille entre oral et écrit tout au long du roman.

Par bien des aspects, Marie-Clémence est un double de Marie-Sophie. Elle est, à l'instar de cette dernière, accompagnée de sa propre légende. Surtout, c'est dans l'affrontement avec l'En-ville qu'elle se révèle et s'affirme :

[...] Marie-Clémence, intarissable sur tout le monde, était muette sur elle-même, comme si sa vie n'avait commencé qu'à l'ombre des fûts de Texaco. Quand elle échoua parmi nous pour bâtir le quartier, elle portait déjà une vieillese angélique et sa curieuse légende, mais elle était un peu silencieuse et absente. Il fallut que notre quartier naissant défiât le béké des pétroles, défiât l'En-ville et défiât la police pour qu'elle se remît à s'étonner des existences comme aux époques de sa jeunesse. (*Tex*, p. 31)

Ici, le personnage fonctionne comme une métonymie du « sentiment » de la communauté qui, comme le montre Rémi Astruc, prend d'autant plus conscience d'elle-même qu'elle est menacée

11 C'est-à-dire celle qui écoute et colporte toutes les nouvelles au grès de bavardages informels.

dans ses actualisations concrètes¹². Aussi est-ce dans la lutte pour la survie de Texaco que Marie-Clémence retrouve toute sa vigueur. C'est aussi la nuit où elle est agressée par des marins que le personnage de Julot-la-Galle, qui vient la sauver, devient officiellement le protecteur, le Major du quartier. Or, nous dit Marie-Sophie, « il n'existait pas de Quartier sans Major, et Texaco prenait là un acte de naissance en devenant le territoire de Julot » (*Tex*, p. 385). Son agression fonctionne comme s'il s'était agi d'une agression du quartier lui-même. De plus, la légende désigne ce personnage comme « un ange sans plumes dégringolé du ciel » (*Tex*, p. 30), qui peut évoquer la figure de l'ange gardien. Ses caractéristiques physiques suscitent la fascination :

Elle arborait des cheveux couleur-paille noués en une natte qui lui battait le dos. [...] Au soleil, ses yeux prenaient une teinte de canne créole en sécheresse vitrifiée. [...] Et ses lèvres, ah, roses, pulpeuses malgré les plis du temps, miroitaient d'une troublante arrière-jeunesse, miroirs vrais d'originelles félicités. (*ibid.*)

Ainsi, Marie-Clémence représente en quelque sorte l'âme fascinante, unifiante mais fragile et menacée de la communauté de Texaco. Le personnage fonctionne ici comme un symbole de la communauté, mais qui ne peut suffire à faire survivre cette dernière. Et c'est Marie-Sophie qui, en inscrivant Texaco dans une histoire plus vaste grâce à la transmission d'une mémoire, permet de garantir – avec l'aide indispensable de l'Urbaniste et du Marqueur de paroles – l'existence de la communauté dans le temps. Le couple formé par Marie-Sophie et Marie-Clémence permet donc de mettre en perspective deux aspects complémentaires de la communauté.

1.2. Des récits secondaires de premier plan : « parallèles-homologie » ?

À propos du « parallèle-homologie », Florence Goyet affirme que

le dédoublement du monde n'est pas le seul à jouer ce rôle [politique] : les récits secondaires participent à cette pensée obscure mais efficace. En marge de l'action et la redoublant, ils construisent aussi des homologies qui permettent de prendre de la distance vis-à-vis de la narration principale¹³.

Cette prise de distance vis-à-vis de la narration principale et cette importance herméneutique des récits secondaires sert également dans nos romans polyphoniques à déployer une pensée qui dépasse les enjeux psychologiques des personnages. En effet, la légitimité accordée à plusieurs

12 Rémi Astruc explique dans l'introduction de son ouvrage comment, plus elle apparaît sur le mode de l'effacement au plan du réel, plus elle est une « idée efficace » au plan du discours, et de la pensée : « Comme si privée de sa prégnance dans l'organisation concrète de la société, la puissance de la Communauté s'était retranchée, selon le principe des vases communicants, dans l'effacement. *Alors elle est enfin nommée et devient idée* (efficace dans l'ordre du discours – politique et littéraire – et de la pensée) au moment où elle n'est plus efficace par ailleurs dans le réel ». Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la Communauté et les arts*, *op. cit.*, p. 27.

13 Florence Goyet, *Penser sans concepts*, *op. cit.*, p. 75.

points de vue contradictoires sur un même événement est un autre élément important du « travail épique » qui permet le développement d'une réflexion politique. Dans nos romans, cette polyphonie donne lieu à une mise en avant de personnages *a priori* secondaires, dont la place et la perception sont finalement essentielles pour comprendre les enjeux des textes et la manière dont ils pensent la communauté.

1.2.1. Le Chant de Salomon *et le renversement des hiérarchies*

Ce mécanisme apparaît avec une remarquable intensité au chapitre 9 du *Chant de Salomon*. Ce dernier clôt la première partie du roman, et se situe donc juste avant le départ de Milkman pour un voyage qu'il croit alors être une chasse au trésor. La première partie s'est concentrée sur le jeune homme. Sa famille, et surtout ses sœurs, ne sont apparues qu'au second plan. En effet, Magdalene et Corinthians I n'ont presque jamais eu la parole, et le lecteur les perçoit depuis le début comme des personnages secondaires. Par la suite, le texte parlera également assez peu d'elles. Pourtant, avec ce chapitre, elles font une irruption tonitruante dans la narration, en particulier pour Magdalene, dont la tirade est essentielle pour comprendre les enjeux herméneutiques du roman. La première partie du chapitre se concentre sur la trajectoire de Corinthians, qui permet notamment de mettre en exergue toute l'ambiguïté, la frustration et le désespoir induits par son statut de jeune femme noire éduquée dans une société raciste qui ne lui offre aucune place satisfaisante. Ainsi, alors que le lecteur n'avait jusqu'ici perçu les deux sœurs qu'à travers le regard indifférent voire méprisant du jeune Milkman, le texte nous force à prêter attention non seulement aux personnages dans leur individualité mais aussi à ce que leur trajectoire peut avoir d'exemplaire pour l'époque. Corinthians et Magdalene incarnent en effet une forme d'intersectionnalité¹⁴, ou plutôt deux exemples « d'empilement de calques¹⁵ », superposant une identité de genre, une identité raciale, et une identité socio-économique. Il convient de souligner qu'elles apparaissent comme un duo, ce qui permet de ne pas figer cette intersectionnalité en une figure unique symbolique, et de montrer au contraire qu'elle s'actualise différemment en fonction des individus. Magdalene et Corinthians représentent en effet deux manières de vivre la superposition des « calques » dont parle Tristan Garcia¹⁶. Ainsi, le duo qu'elles forment – et même le trio, puisque comme nous le verrons Magdalene associe le sort des deux sœurs à celui de leur mère – permet à la fois de conserver leurs

14 Au sens que lui a donné initialement Kimberlé Crenshaw dans son article « Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », art. cit., p. 139-167.

15 Nous reprenons l'expression à Tristan Garcia, dont la théorie a été exposée dans le chapitre 5 de cette thèse.

16 Tristan Garcia, *Nous*, *op. cit.*, p. 83-90.

singularités, et de mettre en avant leurs caractéristiques communes liées à des données sociales structurelles.

Si, quantitativement, les deux sœurs sont très peu présentes dans le texte au regard d'autres personnages, cette disproportion ajoute de l'intensité à leur apparition et ne rend le passage que plus signifiant pour le lecteur. Ainsi, le texte confirme l'importance de la place et du point de vue de chaque personnage derrière le récit principal, même si tous ne sont pas développés. Magdalene, dont la tirade occupe le deuxième moment de ce chapitre, a véritablement le dernier mot dans la première partie du roman. Deux trajectoires narratives se rencontrent à ce moment précis : Corinthians vient enfin de trouver l'amour, et la fin de son désespoir, auprès d'Henry Porter. Mais ce dernier est un homme noir, pauvre, et donc inévitablement un habitant du Southside locataire de Macon Dead. Surtout, c'est un membre de la société des *Seven Days*. Lorsqu'il découvre l'identité de l'amant peu fréquentable de sa sœur, Milkman le dénonce à Macon. Suite à cela, et alors que Milkman vient de passer deux jours à s'enivrer, survient une altercation entre lui et sa sœur Magdalene. C'est au cours de cette dispute que l'on apprend que le frère a dénoncé les deux amants. Le texte introduit la scène de la manière suivante :

He stayed that way, swaying from light buzz to stoned, for two days and a night, and would have extended it to at least another day but for a sobering conversation with Magdalene called Lena, to whom he had not said more than four consecutive sentences since he was in the ninth grade. (SOS, p. 211)

Il resta dans cet état, titubant, depuis la légère ivresse jusqu'à l'abrutissement total, pendant deux jours et une nuit, et il aurait continué une journée de plus sans une conversation qui le dessoula avec Magdalene qu'on appelait Lena, à qui il n'avait pas dit plus de quatre phrases à la suite depuis la sixième. (cs, p. 300)

On repère dans cette phrase à la fois la rupture que provoque l'intervention de Magdalene, et l'insignifiance que sa sœur avait pour Milkman jusque-là. S'ensuit alors un quasi-monologue dans lequel les tirades de la jeune femme permettent deux choses : la relecture de certains événements ayant été relatés auparavant sous un autre angle et, en de conséquence, la remise en perspective de la place de Milkman jusqu'alors focale principale de la diégèse. Se comparant elle-même et sa sœur à un buisson à demi-mort dans le jardin de la maison, Magdalene raconte à son frère une scène de leur enfance qu'il avait oubliée. Elle lui reproche de lui avoir uriné dessus lors d'une sortie en famille, comme il a uriné plus tard sur le buisson du jardin. Selon elle, c'est à cause de ce geste que la plante dépérit. À travers la comparaison, Magdalene suggère donc que la portée symbolique du geste – alors pourtant inconscient – de Milkman, a une réalité très concrète sur la plante comme sur elle-même et Corinthians. Elle est révélatrice du fait que le statut de Milkman, renforcé par son

indifférence et son mépris, a fait d'elles des enfants sacrifiées au profit de l'arrogance et de l'indépendance du seul fils de la famille. Ainsi, dans ce passage, la voix de Magdalene rapporte la scène d'enfance qui nous avait déjà été racontée au chapitre 2, mais celle-ci se dote d'une toute autre signification en cette fin de première partie. En effet, la jeune femme relie la maladresse de l'enfant à la trahison que Milkman vient de faire subir à Corinthians : c'est ici que l'on apprend par la bouche de Magdalene qu'il a dénoncé sa sœur et son amant à Macon Dead et que ce dernier a pris des mesures radicales pour éloigner et punir Henry Porter. Milkman argue qu'il a « fait son devoir », car c'était selon lui une fréquentation dangereuse pour Corinthians. Mais à ce stade du récit, deux autres points de vue viennent saper totalement sa justification, et font apparaître son geste comme un réflexe égoïste et destructeur. Grâce à la première partie du chapitre, le lecteur sait que l'acte de Milkman, pour lui si insignifiant, va briser définitivement la vie de Corinthians. Grâce au discours implacable de Magdalene – qui va jusqu'à frapper son frère, abasourdi –, il assiste au violent discrédit du personnage principal, dont il a suivi l'évolution depuis le début et qu'il va continuer à suivre par la suite :

What do you know about somebody not being good enough for somebody else? And since when did you care whether Corinthians stood up or fell down? You've been laughing at us all your life. Corinthians. Mama. Me. Using us, ordering us, and judging us: how we cook your food; how we keep your house. [...] Our girlhood was spent like a found nickel on you. When you slept, we were quiet; when you were hungry, we cooked [...]. Where do you get the right to decide our lives? [...] I'll tell you where. From that hog's gut that hangs down between your legs. Well, let me tell you something, baby brother: you will need more than that. (SOS, p. 214)

Qu'est-ce que tu en sais si quelqu'un est assez bon pour quelqu'un d'autre ? Et depuis quand est-ce que ça t'intéresse de savoir si Corinthiens se tient correctement ou déchoit ? On t'a toujours fait rire. Corinthiens. Maman. Moi. Tu te sers de nous, tu nous donnes des ordres, tu nous juges : comment on prépare la cuisine ; comment on tient la maison. [...] On a dépensé notre jeunesse pour toi, comme on dépense une pièce trouvée. Quant tu dormais, nous ne faisons pas de bruit ; quand tu avais faim, nous préparions à manger [...]. D'où tires-tu le *droit* de décider de nos vies ? [...] Je vais te le dire d'où tu le tires. Du boyau de cochon qui te pend entre les jambes. Alors, laisse-moi te dire une bonne choses, petit frère : il va te falloir autre chose. (cs, p. 304-305)

Dans ce réquisitoire inattendu contre le personnage principal, le discours de Magdalene redistribue les rôles tenus initialement par les personnages en opposant les femmes de la famille (« *us* », « *we* »), soumises et sacrifiées, aux hommes violents et égoïstes. Alors que Milkman cherche depuis le début à s'émanciper de sa famille et surtout de son père dont il veut se démarquer dans sa volonté d'indépendance, sa sœur lui dit :

You are exactly like [our father]. Exactly. [...] You think because you hit him once that we all believe you were protecting [mother]. Taking her side. It's a lie. You were taking over, letting us know you had the right to tell her and all of us what to do. (SOS, p. 216)

Tu es exactement comme [notre père]. Exactement. [...] Tu t'imagines que nous pensions que tu protégéais [maman] parce que tu l'as frappé une fois. Que tu prenais son parti. C'est un mensonge. Tu prenais sa suite, tu nous faisais savoir que tu avais le droit de lui dire quoi faire, à elle et à nous toutes (cs, p. 306).

Ainsi, la trajectoire d'émancipation du héros romanesque est dénoncée comme un leurre dans ce chapitre – il ne fait que prendre la place de son père – et, plus encore, comme source de souffrance pour les autres personnages. Il suffit d'un chapitre pour ouvrir une grande brèche dans l'apparence de roman initiatique selon laquelle l'œuvre avait feint de se construire jusqu'ici. La voix narrative reste silencieuse, laissant le point de vue de Magdalene éclater au grand jour à travers le discours direct. Surpris et désespéré, Milkman est seulement capable de dire à sa sœur qu'il ne veut pas l'entendre. Mais il reste à l'écouter, et son mutisme laisse penser qu'il n'a aucune défense à présenter. Il semble d'ailleurs prendre en compte les mots de sa sœur car, à l'issue du dialogue, alors que Magdalene lui intime de sortir de sa chambre, Milkman s'interroge : « C'était un bon conseil [...]. Pourquoi ne pas le suivre¹⁷ ? » (cs, p. 307). Il fait ensuite plus qu'appliquer ce « conseil », car la partie suivante s'ouvre sur son départ de la maison familiale pour son voyage vers la Pennsylvanie.

Ici donc, les récits secondaires des sœurs Dead permettent de « faire apparaître la structure sous l'anecdote », de deux manières différentes : d'abord, ils mettent en scène une réalité interstitielle – ou plutôt donc, dans la perspective de Tristan Garcia, une réalité faite de superpositions – complexe, due à un système de société dans lequel cohabitent des communautés distinctes. Ensuite, ils permettent de prendre de la distance avec le récit principal, pour laisser voir encore une fois des réalités structurelles qui dépassent les enjeux psychologiques des personnages et rejoignent des réalités collectives – auxquelles le protagoniste est aveugle. De cette manière, ce n'est pas un roman initiatique individuel qui se développe, mais un roman qui montre que la quête identitaire individuelle est indissociable d'une réalité historique commune et sociale commune.

1.2.2. *Le voyage vers l'Ouest dans Mason&Dixon, expédition majeure ou entreprise inopportune ?*

Ces rééquilibrages hiérarchiques sont particulièrement significatifs dans *Mason&Dixon* lorsqu'ils concernent la relation entre les colons et les populations autochtones du territoire nord-américain. L'évolution de la diégèse opère en effet peu à peu un décentrement : le couple d'explorateurs scientifiques passe du statut de duo protagoniste, meneur d'une expédition d'ampleur, à celui de curiosité incongrue égarée dans les terres de l'Ouest. On note tout d'abord une première confrontation, entre Mason et un Autochtone, qui peut rappeler l'altercation entre

17 « *It was a good advice [...]. Why not take it?* » (SOS, p. 216).

Magdalene et Milkman dans la mesure où le locuteur retourne brusquement la situation et révisé le rôle de chacun. Alors que Mason vient de faire une remarque déplacée au passeur Ice, natif de la région, celui-ci lui rétorque :

“Listen to me, Defecates-with-Pigeons. Long before any of you came here, we dream’d of you. All the people, even Nations far to the South and the West, dreamt you before ever we saw you, – we believ’d that you came from some other World, or the Sky. You had Powers and we respected them. Yet you never dream’d of us, and when at last you saw us, wish’d only to destroy us. Then the killing started, – some of you; some of us, but not nearly as many as we’d been expecting.” (M&D, p. 663)

« Écoute-moi, Chie-avec-les-Pigeons. Longtemps avant que quiconque d’entre vous ne vienne ici, nous avons rêvé de vous. Tout le monde, même les tribus situées tout au Sud ou à l’Ouest, a rêvé de vous avant de vous voir, – nous pensions que vous veniez d’un autre Monde, ou du Ciel. Vous aviez des Pouvoirs et nous les respections. Mais vous, vous n’avez jamais rêvé de nous, et quand enfin vous nous avez vus, vous n’avez cherché qu’à nous détruire. Puis ce fut le début du massacre, – les premières victimes chez vous, chez nous, – mais pas autant que nous nous y attendions ». (*m&d*, p. 807)

Il s’agit bien sûr de dénoncer la violence des colons, mais surtout ici d’affirmer la supériorité des Autochtones sur ceux-ci : contrairement aux seconds, les premiers avaient prédit la venue des Blancs. De plus, de manière provocatrice, le locuteur affirme à Mason que les Blancs n’ont même pas été à la hauteur du massacre attendu. Ce discours non seulement s’oppose aux récits fondateurs édulcorés qui tenteraient de minimiser la violence des colons – « vous n’avez cherché qu’à nous détruire » –, mais en même temps redonne aussi une place aux populations autochtones, en ne réduisant pas leur statut à celui de victimes passives. Ceux-ci sont mis en scène comme plus respectueux mais aussi plus lucides que les colons, puisque le personnage affirme qu’ils avaient prévu ce qui allait se passer. Comme chez Toni Morrison, le silence du narrateur contribue à donner davantage de poids à l’intervention. Cette altercation n’est que le début d’un décentrement du regard, qui s’opère à partir de là de plus en plus intensément. D’explorateurs, les protagonistes deviennent objets de curiosité pour les populations autochtones de l’ouest. On lit ainsi que « sitôt que l’Expédition est passée à l’Ouest de la Monongahela, les Indiens des Nations autres qu’Iroquoises viennent les observer¹⁸ » (*m&d*, p. 819). On constate ici que le déplacement géographique engendre un déplacement du regard, car Mason, Dixon et leur compagnie deviennent de véritables étrangers sur les terres de l’Ouest. Ainsi, des individus de différentes tribus viennent les voir par pure curiosité et se baladent, souvent ivres et oisifs, dans le camp. Cela provoque l’indignation de Mason, dont la réaction souligne le déplacement des points de vue :

“‘It’s like Covent Garden on Saturday Night,’ Mason grumbles, ‘ – what are we become – a Show they all must see, or lose credibility among... whatever Indians have for Fops?’ ” (M&D, p. 674)

18 « *Soon as the Party have step West of Monongahela, Indians of Nations other than Iroquois begin showing up to have a look at them* » (*M&D*, p. 673).

« On se croirait à Covent Garden un samedi soir, ronchonne Mason, – que sommes-nous devenus, – un Spectacle que tous doivent voir, au risque de perdre tout crédibilité auprès... de ce qui fait office de Gandins chez les Indiens ? » (M&D, p. 820)

Les membres de l'expédition sont donc encore au cœur de l'attention, mais en tant que spectacle plus qu'en tant que sujet. Et ils finissent même par apparaître comme totalement secondaires pendant un temps, lorsqu'ils s'approchent du « Sentier de la Guerre », qui est censé marquer la fin de leur périple. Les chapitres qui concernent ce passage insistent sur le fait que les Britanniques ont besoin d'être guidés par les Natifs, car ils sont, d'une part, incapables de se repérer et, d'autre part, totalement ignorants des enjeux militaires et géopolitiques qui préexistent à leur passage dans ces lieux. Ainsi, Mason et Dixon se voient devenir les figurants d'un large conflit dans lequel leur expédition n'est que secondaire. Enfin, au bout de ce processus d'inversion des points de vue, se trouve même un discours de Dixon défendant la vision que les Autochtones ont de la Ligne et de l'avancée vers l'Ouest. Si ce retournement de situation est de courte durée, il n'empêche qu'il démontre la capacité des personnages à adopter pour un temps la posture de l'autre, ce qui contribue à faire du texte un moyen de prendre du recul sur les différentes interprétations des événements. On lit ceci au début du chapitre 70 :

“They don't want any of thah”? They want to know how to stop this great invisible Thing that comes crawling Straight on over their Lands, devouring all in its Path. [...] A tree-slaughterning Animal, with no purpose but to continue creating forever a perfect Corridor over the Land. Its teeth of Steel, – its Jaws, Axmen, – it's Life's Blood, Disbursement. And what of its intentions, beyond killing ev'rything due west of it? Do you know? I don't either.”

“Then, – just tidying these thoughts up a bit, – you're saying this Line has a Will to proceed Westward, –”

“What else are these people suppos'd to believe? Haven't we been saying, with hundred Blades all the day long, – This is how far into your land we may strike, this is what we claim to westward. As you see what we may do to Trees, and how little we care, – imagine how little we care for Indians, and what we are prepar'd to do to you. That Influence you have felt, along our Line, that Current strong as a River's, – we command it... We might make thro' your Nations an Avenue of Ruin, terrible as the Path of Whirl-Wind. [...] As the Indians wish, we must go no further.” (M&D, p. 678-679)

« [...] Ce qu'ils veulent, c'est savoir comment arrêter cette grande Chose invisible qui s'avance droit sur leurs terres, dévorant tout sur son Passage. [...] Une Bête qui détruit les arbres, sans autre dessein que celui de continuer à créer à tout jamais un Couloir parfait dans tout le pays. Ses dents d'Acier, – ses mâchoires, les bûcherons, – son Sang, les déboursements. Et qu'en est-il de ses intentions, hormis massacrer tout ce qui se trouve à l'Ouest ?le savez-vous ? Moi, je l'ignore.

- Donc, – afin que d'arranger un peu ces pensées, – vous dites que cette Ligne a une Volonté propre, qui est de continuer vers l'Ouest, –

- Que sont supposés croire ces gens, sinon cela ? N'avons-nous pas dit, à coups de centaines de lames tout le jour durant, -Voilà jusqu'où nous voulons frapper à l'intérieur de votre pays, voilà ce que nous réclamons à l'Ouest. Voyez ce que nous faisons aux arbres, et comme nous nous en soucions peu, - comprenez comme nous nous soucions peu du Peuple Indien, et ce que nous sommes

prêts à vous infliger. Cette Influence que vous avez ressentie, le long de notre Ligne, ce Courant puissant comme celui d'un fleuve, - nous lui commandons... Nous pourrions tracer parmi vos Nations une Avenue de Ruines, aussi terrible que le passage d'une tornade. [...] Par égard pour les Indiens, nous ne devons pas aller plus loin. » (*M&D*, p. 825-826)

Cette tirade de Dixon est à nuancer car, finalement, le géomètre finit par se ranger à l'avis de son compère quelques pages plus loin et devient à nouveau très enthousiaste à l'idée de poursuivre vers l'Ouest. Cependant, cette capacité à adopter un nouveau point de vue joue un rôle important dans le texte, et met en évidence le fait que les personnages sont capables d'évoluer, d'embrasser différentes positions. Ici, Dixon utilise des images et un lexique qui ont été disséminés par les opposants de la Ligne durant tout le roman, et épouse cette vision malgré la place que lui-même tient dans cette histoire. Le roman réorganise ainsi la hiérarchie des points de vue, et remet par endroits radicalement en question la centralité du rôle des deux meneurs de l'expédition.

Cet effet est renforcé par d'autres mécanismes. C'est le cas par exemple de la multiplication des couples qui concurrencent celui formé par Mason et Dixon. On constate cette concurrence dans le récit des aventures des astronomes chinois Hsi et Ho (*M&D*, chap. 64), dans la réflexion des bûcherons Morgan et Nemaquin (« C'était nous, les Mason et Dixon originels¹⁹ », *m&d*, p. 780), ou dans la mise en scène, à la fin du roman, des deux explorateurs de Boswell et Johnson (*M&D*, chap. 76). Ainsi, si la centralité des deux arpenteurs est réelle la plupart du temps, elle est ponctuellement remise en question. C'est notamment grâce à cela que le roman peut dépasser les enjeux individuels psychologiques pour donner à voir de manière complexe les origines de la nation étasunienne. Il s'agit bien de mettre en scène des personnages dans le cadre d'un contexte large et complexe, que ces incarnations permettent d'explorer. Même dans *Texaco*, qui pourtant reste toujours idéologiquement du côté des habitants du quartier, les conflits entre postures permettent de dégager des enjeux structurels et de montrer différents points de vue.

1.2.3. *Texaco : d'une bataille locale à un affrontement global*

Deux personnages fonctionnent en effet comme des symboles opposés : Marie-Sophie, qui représente le quartier de Texaco, ruse depuis le début pour duper le béké propriétaire de la station essence voisine et s'implanter sur ses terres. Le béké, avatar de l'En-ville, représente l'acharnement de cette dernière à déloger ces habitants illégaux. La bataille est inaugurée par la confrontation entre Marie-Sophie et Mano Castrador, envoyé par le béké. Marie-Sophie pense à ce moment-là : « C'était donc lui mon premier adversaire ; c'était par sa voix que l'En-ville pour la première fois m'adressait directement son refus millénaire » (*Tex*, p. 396). Ce faisant, elle place immédiatement

19 "We were th'original Mason and Dixon" (*M&D*, p. 641).

cette confrontation dans une histoire longue, en même temps que dans un le cadre d'un duel ayant une portée symbolique, qui rappelle les épopées guerrières. Les affrontements sont nombreux, mais la rencontre ultime des personnages dans le passage intitulé « Dernier chant du béké » (*Tex*, p. 396), est particulièrement parlante. Avant de reconnaître sa défaite, le propriétaire Blanc va à la rencontre de Marie-Sophie et le texte nous rapporte ses paroles, entre discours indirect et discours narrativisé. Soudain, le point de vue d'un descendant de propriétaire blanc fait donc irruption dans le roman. Il résume alors, en quelques paragraphes, l'évolution historique de la population béké depuis le système des plantations vers celui de l'industrialisation, et la nécessité contemporaine de s'adapter au nouveau fonctionnement d'une société en pleine mutation économique, culturelle et politique. Ils s'agit un point de vue resté jusque-là inédit dans le texte, qui apparaît de manière relativement furtive, mais qui permet de replacer l'affrontement des personnages dans un contexte large. L'exposition de ce point de vue donne lieu à une généralisation par Marie-Sophie, qui comprend que l'enjeu de leur dispute n'est pas uniquement local.

En mettant cela en évidence, Marie-Sophie souligne aussi l'existence de deux communautés distinctes – elles n'ont pas la même vision de l'histoire et pas les mêmes buts, puisqu'une des deux veut exclure l'autre. Aussi l'anecdote est-elle dépassée ici, grâce à la mise en place d'une polyphonie narrative efficace d'un point de vue herméneutique. Un des enjeux du roman est de se demander dans quelle mesure ces deux communautés sont capables de n'en former qu'une, qui ne gommerait pas les singularités de chacune. Il faut noter que ce procédé polyphonique n'a pas la même fonction que l'irruption fracassante de la voix de Magdalene chez Toni Morrison. Ici, ce n'est pas parce que le point de vue d'un béké est exprimé que le lecteur reconsidère les événements passés et la place des personnages. La voix de Mano Castrador est en effet prise en compte puisqu'elle apparaît dans le texte, mais elle n'a pas pour fonction de concurrencer, ni de supplanter celles des personnages que le lecteur a suivis jusqu'ici. Le point de vue qu'il représente est déjà dominant en-dehors du texte. Tout l'enjeu de *Texaco* est en effet de mettre en avant la vision d'une part de la société qui reste tenue à l'écart des discours officiels malgré les évolutions politiques et historiques. De ce fait, il ne s'agit absolument pas d'inverser à nouveau la perspective dans ce passage pour rétablir un discours dominant. Ce que la polyphonie permet de faire ici, c'est de construire différemment les représentations. La voix de l'En-ville se fait entendre durant tout le roman, mais elle reste au second plan. Cela est dû en particulier au fait que les personnages qui l'incarnent ne prennent la parole au discours direct que de manière très ponctuelle – il s'agit, principalement, du béké et de Mano Castrador –, contrairement aux habitants de Texaco dont les mots sont régulièrement retranscrits au discours direct, à commencer par Marie-Sophie qui

s'adresse au Marqueur de paroles. De plus, le passage du roman qui met en scène la réalité quotidienne de l'En-ville²⁰ est toujours relaté du point de vue marginal de Marie-Sophie, qui y vit sans y être intégrée. C'est donc toujours avec une certaine distance que le lecteur reçoit les paroles des habitants de l'En-ville, et qu'il observe les habitudes qui régissent les existences urbaines. Marie-Sophie n'aspire pas à rejoindre ce qui se présente comme le lieu de production des normes de la société martiniquaise²¹. Il nous semble que le « dernier chant du béké » intensifie une dernière fois ce procédé, consistant à faire entendre le discours dominant sans lui donner de véritable suite, le mettant ainsi au second plan comme pour contrer, dans la fiction, les mécanismes de la réalité. Mais les choses ne s'arrêtent pas là, puisque, avec ce « dernier chant du béké », le texte offre au lecteur non seulement la possibilité d'entendre la voix d'un ennemi dont l'existence est absolument inséparable de l'histoire de Texaco, mais aussi celle de penser le conflit diégétique comme un conflit structurel plus large que ce que présente l'œuvre. De fait, comme le laisse entendre Marie-Sophie, la guerre est « bien plus vaste » et il y a des chances pour que, au bout du compte, la vision du monde représentée par le béké soit toujours triomphante. Cette conclusion en demi-teinte, qui signifie à la fois la victoire du quartier et la persistance d'une domination d'ordre postcoloniale, est précisément un des effets du traitement spécifique des personnages que l'on peut rapprocher du « parallèle-homologie ».

Ainsi, la polyphonie et le traitement des personnages peuvent agir dans le roman à la manière d'un « travail épique », dans la mesure où ces deux éléments permettent de dépasser les enjeux anecdotiques psychologiques pour penser une réalité collective. Cependant, l'analyse nous conduit aussi à souligner des phénomènes propres au genre romanesque. On observe en particulier que les « parallèle-différences » peuvent y dépasser le cadre du binôme pour se déployer à travers trois ou quatre personnages, mais aussi se multiplier, et varier au sein de la diégèse. Surtout, les enjeux politiques dans notre corpus ne se posent pas exactement dans les mêmes termes que ceux qui, selon Florence Goyet, caractérisent les épopées anciennes. À la question « qui doit gouverner ? », ils substituent les interrogations suivantes : « Comment ressaisir aujourd'hui le passé pour penser une appartenance commune tout en préservant les singularités ? Comment penser la communauté sans abolir les singularités, historiques et contemporaines ? » En somme, ils semblent

20 Il s'agit de la période pendant laquelle Marie-Sophie enchaîne les emplois de maison, qui va des pages 230 à 288.

21 On peut le lire très clairement dans la réflexion qu'elle se fait : « Plus que jamais l'En-ville, où j'étais pourtant née, m'apparaissait comme un lieu de passage. Je me raccrochais au souvenir de mon cher Esternome avec l'idée de rebrousser sa trajectoire. [...] C'est la guerre qui me fit demeurer dans l'En-ville, car l'En-ville demeurait immobile sur lui-même et n'avait plus la force d'atteindre les campagnes » (*Tex*, p. 249).

penser la communauté selon le prisme épistémologique défendu par Edgar Morin, ce dernier affirmant que

[...] au paradigme de la disjonction/réduction/unidimensionnalisation, il faudrait substituer un paradigme de distinction/conjonction qui permette de distinguer sans disjoindre, d'associer sans identifier ou réduire²².

Car si les jeux sur la hiérarchie et les conflits permettent de penser de manière structurelle, les romans gardent à l'esprit les impasses des communautés organiques, ainsi que les violences historiques commises sur les minorités. Il s'agit donc, certes, de ne pas s'en tenir aux réalités psychologiques, afin d'envisager la collectivité dans son ensemble, mais également de maintenir les disparités, en tissant des liens qui ne reviennent pas à assigner une identité irrévocable. Ce que les textes mettent ainsi en œuvre, c'est une pensée de la communauté qui ne repose pas sur le choix définitif d'une posture politique mais sur la coexistence d'une multiplicité de singularités signalées comme essentielles à la viabilité d'une communauté. Cette attention aux singularités est notamment garantie par l'importance donnée à la marge. Dès lors, si une pensée structurelle globale est esquissée, celle-ci est sans cesse soumise à la concurrence d'une pensée de la marge ou de l'exception. Au point de vue littéraire, cette émulation se fait principalement à travers les personnages, mais peut se traduire de plusieurs manières. Nous analyserons dans un premier temps la façon dont le souvenir du genre picaresque, récurrent dans le corpus, agit comme une force subversive constante dans les textes. Nous aurons ensuite à mettre à distance la question stricte du genre pour observer la manière dont des figures plus autonomes, comme le *trickster* et ses avatars, agissent elles aussi en ce sens et permettent d'envisager une médiation entre dimension singulière et dimension collective.

2. La communauté par ses marges : maintenir l'attention à la singularité

Dans sa thèse qui se concentre sur les liens entre marge et communauté, Julie Brugier explique très clairement les différentes perspectives sociologiques et politiques selon lesquelles la « marge » a été définie jusqu'à aujourd'hui²³. Sous l'influence de l'École de Chicago en particulier, le mot s'est mis à désigner une réalité sociale à partir du début du XX^e siècle, et s'inscrit dans « une représentation spatiale des dynamiques sociales²⁴ ». S'ajoutent à cette donnée spatiale des réalités culturelles et sociales, en particulier à partir du concept de « *marginal man* » forgé par

22 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 23.

23 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 15-21.

24 *Ibid.*, p. 15.

Robert E. Park dans son article « Human Migration and the Marginal Man²⁵ ». Il ressort du panorama de Julie Brugier²⁶ que la marge n'existe que dans la relation qu'elle entretient avec la norme. En tant qu'incarnation singulière de la « marge », le *marginal* « fait [alors] exister la norme qu'il transgresse, [et] délimite aussi les contours de la communauté elle-même, qui se définit à travers ce partage²⁷ ». Si, comme le souligne la chercheuse après l'historien Bernard Vincent²⁸, la marginalité est un processus intrinsèquement lié à l'élaboration de la société, l'« ambivalence [du marginal] réside dans sa force de disruption et de cohésion : elle n'est donc pas forcément subversive, mais participe du fonctionnement interne d'un groupe social²⁹ ».

Dans la littérature, les figures de marginaux abondent et s'incarnent de manière différente en fonction des époques et des cultures. Du *picaro* espagnol au *driveur* créole, en passant par le *malandro* brésilien, le marginal permet en effet généralement de porter une réflexion sur l'organisation collective à partir de ses limites spatiales, économiques et sociales. Et si ces figures sont initialement à la fois des symptômes et des causes du désordre social, elles permettent aussi de réfléchir sur ce qui définit l'organisation du groupe, voire même, sur ce qui fait cohésion. Pour Antônio Cândido, en particulier, le *malandro* incarne littérairement la dialectique de l'ordre et du désordre mais aussi la créativité et la spontanéité et, en fin de compte, l'esprit de la communauté nationale brésilienne³⁰. Nous verrons que ces types de personnage peuvent se présenter en fait comme des variations du *trickster*, figure étudiée aussi bien en anthropologie qu'en littérature, et dont la fonction est d'unir les membres d'une communauté en même temps qu'il transgresse les règles établies par celle-ci. Mais certaines des actualisations de cette figure ont donné lieu à l'émergence de sous-genres à part entière ; c'est le cas du picaresque qui, en plus de mettre en scène un *picaro*, se définit par des traits esthétiques et une certaine vision du monde désenchantée et critique.

Pour analyser les textes qui nous occupent, nous aurons donc à nous concentrer sur deux expressions de la marginalité en lien à la fois avec l'interruption et la cohésion de la communauté.

25 Robert Park, « Human Migration and the Marginal Man », *American Journal of Sociology*, vol. 33, n°6, 1928 p. 881-893.

26 Nous renvoyons à son analyse qui prend en compte des approches aussi bien sociologiques, que philosophiques et politiques.

27 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 17.

28 Voir notamment Bernard Vincent (dir.), *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahiers Jussieu, n°5, 1979.

29 *Ibid.*, p. 21

30 Antônio Cândido, « Dialética da malandragem: Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias* », in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°8, 1970, p. 67-89.

D'un point de vue formel tout d'abord, nous examinerons l'insertion dans nos textes de romans picaresques miniatures. La première partie de cette analyse sur les marges cherchera à mettre au jour la manière dont la présence esthétique du picaresque permet de penser la communauté dans le monde contemporain, précisément parce qu'elle est une force de contestation nécessaire contre tout récit univoque de la communauté organique. Au-delà de la dimension générique, nous nous intéresserons ensuite aux figures de *tricksters*, qui contribuent à repenser la nature des liens communautaires dans les romans.

2.1. Insertions picaresques

Identifier dans notre corpus des figures de *picaro*, et les rapprocher du *trickster* comme nous le ferons plus tard, demande en premier lieu de se détacher des conceptions strictes du picaresque, telles que celles proposées par des critiques du Siècle d'Or espagnol³¹, et de se tourner vers des études plus récentes. En 1971, Claudio Guillén proposait ainsi deux approches du genre picaresque. Après avoir défini huit critères du genre picaresque strict, il défendait l'idée qu'un texte picaresque « au sens large » serait un texte qui emprunterait, de manière plus ou moins exhaustive, à ces caractéristiques³². Dans son ouvrage *Postérité du picaresque au XX^e siècle, sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens*, Tonia Haan résume ainsi les huit critères en question, et nous reprenons ses termes ici. Tout d'abord, le *picaro* est un personnage qui se caractérise par son inadaptation au monde social. « Prisonnier » d'un « enchaînement de circonstances », il est souvent orphelin, ou de naissance indigne, parfois confronté très jeune à des expériences difficiles. Le roman picaresque se présente également comme une « pseudo-autobiographie », et le point de vue du narrateur est subjectif. Ensuite, ce personnage permet de « mettre en question la condition humaine », dans des domaines divers – moral, religieux, politique. Il est souvent confronté à une

31 Par exemple, notre approche adopte une perspective inverse à celle de Maurice Molho, qui associe le roman picaresque au seul contexte du Siècle d'Or espagnol. Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », in Maurice Molho et Jean-François Reille (dir.), *Romans picaresques espagnols*, textes traduits de l'espagnol (Espagne) par Jean-François Reille et Maurice Molho Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968.

32 Claudio Guillén, « *Toward a Definition of the Picaresque* », in *Literature as a system: Essays Toward the Theory of Literary History*, op. cit. De nombreuses études ont été menées pour analyser la permanence du genre picaresque dans la littérature moderne et contemporaine. Nous nous appuyons notamment sur les ouvrages suivants : Clizia Cevasco, *La Permanence du picaresque dans la littérature contemporaine*, thèse soutenue à l'Université de Boulogne, 2013 ; Ian Smart, « The Trickster "Pícaro" in Three Contemporary Afro-Hispanic Novels », in *Afro-Hispanic Review*, vol. 7, n°s 1,2,3, 1988, p. 49-52 ; Tonia Haan, *Postérité du picaresque au XX^e siècle, sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens (F. Kafka, L.-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov)*, Assen, Van Gorcum, 1995. Cette permanence a également fait l'objet d'un programme d'agrégation en 2003. Voir en particulier Crystel Pinçonat, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Mise en perspective et tentative de problématisation », in *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, n° 29, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Héroïsme et marginalité », 2003, p. 7-64.

existence pauvre, dont les aspects difficiles ou sordides sont soulignés. Son point de vue permet d'observer différentes strates de la société, mais aussi différents lieux, divers pays ou villes : il traverse ainsi un espace aussi bien « horizontal » que « vertical ». Enfin, la structure du roman picaresque est « épisodique ». En ce sens, malgré des procédés qui relient subtilement les différents épisodes, l'apparence générale du texte donne l'impression que le voyage est l'unique lien entre les péripéties³³.

Beaucoup de ces critères s'appliquent sans difficulté aux personnages de notre corpus et font d'eux des points focaux privilégiés pour observer la collectivité avec une certaine lucidité. Le regard critique du personnage picaresque est en effet également un point important du genre, central dans la proposition théorique qui est la nôtre. Le roman picaresque est apparu dans un moment de transition fondamental en Espagne – le pays passant d'une société féodale à une société bourgeoise –, et avait pour visée la dénonciation d'un monde social considéré comme hypocrite et amoral. Un changement esthétique accompagne alors ce contexte historique, puisque l'on passe de l'idéalisme du roman de chevalerie au cynisme du roman picaresque³⁴. Aussi est-ce à partir de crises sociales et esthétiques que le roman picaresque émerge. Cela fait écho aux romans contemporains qui composent avec des situations collectives problématiques ainsi qu'avec un contexte postmoderne bouleversant les manières de penser et de légitimer le récit, battant en brèche tout discours idéologique.

Il apparaît donc qu'un dialogue avec le genre picaresque doit porter son attention non seulement sur la biographie du personnage, mais également sur la manière dont celle-ci est présentée esthétiquement, en particulier d'un point de vue narratif – structure en épisodes, fragmentation. Cette approche des marges se fera donc en deux temps complémentaires ; d'abord, le travail sur le picaresque révélera l'insertion de petites unités narratives spécifiques dans les romans, puis l'observation de figures de *trickster* nous conduira à dépasser la question générique pour nous concentrer plutôt sur celle du personnage. Nous verrons que la présence de ces éléments a souvent pour effet de concurrencer la diégèse principale, et ainsi de maintenir un pôle critique vis-à-vis du récit en donnant à voir la complexité des liens entre individus singuliers et communauté.

Dans *Texaco*, Marie-Sophie apparaît à bien des égards comme une héroïne picaresque au regard des critères de Claudio Guillén. « Fille de vieillards », elle naît dans un milieu social pauvre et marginalisé – culturellement, pour des causes historiques, et spatialement, parce que sa famille

33 Tonia Haan, *Postérité du picaresque au XX^e siècle, sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens*, op. cit., p. 9.

34 Voir Crystel Pinçonat, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Mise en perspective et tentative de problématisation », art. cit., p. 9-10.

est relayée en périphérie de la ville. Lorsque sa mère meurt, Marie-Sophie qui n'a qu'une dizaine d'années doit quitter l'école pour travailler. Le registre pathétique et le vocabulaire très prosaïque utilisés pour narrer cette période rappellent le genre picaresque³⁵ :

J'avais repris les fritures d'Idoménée. L'école oubliée, je passais l'heure des jours à préparer mes ingrédients, et les soirs à vendre. Je ne vendais plus grand-chose. Trop de marchandes expertes officiaient contre moi. De plus, les anciennes clientes de mon Idoménée tremblaient en découvrant que mes marinades avaient le goût des siennes [...]. Se figurant qu'une morte leur faisait à manger, elles s'éloignèrent de mes paniers. Je devais ramener mes fritures. Mon Esternome les versait en silence à con petit cochon coincé derrière la case. (*Tex*, p. 218)

À ces débuts difficiles s'ajoute le fait que Marie-Sophie devient rapidement orpheline. À partir de ce moment, elle séjourne de maison en maison pour exécuter différents métiers successifs chez des personnes plus ou moins riches, et plus ou moins accueillantes. Ce passage de l'œuvre reproduit, certes, des éléments importants du roman d'initiation, mais nous nous intéressons surtout ici à la relation très explicite qu'il entretient avec le schéma du roman picaresque, sur le modèle du valet qui, changeant plusieurs fois de maîtres, peut donner une vision d'ensemble de la société dans laquelle il tente de survivre. C'est le cas des parties intitulées « Personnes d'En-ville » (*Tex*, p. 230) et « Les Robes d'En-France ou les quatre livres » (*Tex*, p. 236). Les paragraphes s'enchaînent selon une logique d'accumulation, avec des formules comme « Après madame Latisse [...], je fis le ménage chez une madame Labonne et un monsieur Labonne. » (*Tex*, p. 235) ; « Après, je tombais chez une mademoiselle Larville » (*Tex*, p. 235) ; « Après la mademoiselle, je trouvais du travail chez monsieur Gros-Joseph », *etc.*³⁶. Ces épisodes font de Marie-Sophie un point focal permettant de mettre en scène différents métiers et différentes strates de la société. C'est aussi de cette manière qu'elle fait sa formation, pratique par le biais du travail, culturelle par le biais des livres qu'elle rencontre chez monsieur Gros-Joseph, et politique par le biais de sa rencontre avec sieur Alcibiade. Comme le *picaro*, Marie-Sophie traverse ainsi la société de manière horizontale et verticale – elle reste principalement dans la ville de Fort-de-France, mais elle habite successivement différents quartiers, qui regroupent des classes sociales diverses. Il ne fait aucun doute que la rencontre avec ces différents personnages a une certaine visée critique, qui cherche à dessiner autant qu'à

35 Thomas Pavel montre que, lorsque ce qu'il appelle les « récits anti-idéalistes » ont pris la forme du roman picaresque au XVI^e siècle, ils se sont précisément « dégag[és] de l'emprise du rire » pour « envisag[er] l'imperfection humaine » avec un ton beaucoup moins léger que celui que l'on trouvait dans le *Roman de Renart* ou *L'Âne d'or* par exemple. Thomas Pavel, *La Pensée du roman* (2003), Paris, Gallimard, « folio essais », 2014, p. 115.

36 Véronique Maisier souligne d'ailleurs que ce moment de la diégèse apparaît comme une succession chaotique d'épisodes en apparence peu reliés, comme on en trouve dans le roman picaresque. Véronique Maisier, « Patrick Chamoiseau's Novel *Texaco* and the Picaresque Genre », in *Dalhousie French Studies*, 2001, vol. 57, p. 128-136.

mettre en perspective la société martiniquaise de l'époque. Comme dans le roman picaresque, il s'agit également de représenter un moment de transition important, puisque la jeunesse de Marie-Sophie se déroule juste avant l'assimilation³⁷, dans une société qui, ne parvenant pas à dépasser son passé esclavagiste, ne garantit qu'à une partie de la population la possibilité de satisfaire ses besoins fondamentaux. Marie-Sophie décrit ainsi le manque d'emplois, l'insalubrité des logements ainsi que l'absence de système de canalisations qui touchent les quartiers périphérique de Fort-de-France. L'aspect autobiographique du passage ajoute également à la dimension picaresque, d'autant plus que le « je » qui raconte l'histoire est, là aussi, une illusion derrière laquelle le lecteur perçoit une reconstruction parfois inauthentique. Le motif de la « pseudo-confession » du roman picaresque est varié dans le roman, du fait de l'un des rôles du Marqueur de paroles, qui consiste à montrer cette inauthenticité en relevant les incohérences et les petits arrangements que s'autorise Marie Sophie vis-à-vis de la réalité. Après ce passage, qui pourrait presque constituer un fragment littéraire autonome, certains des traits picaresques restent présents de façon permanente dans le roman, tandis que d'autres s'effacent. La construction autobiographique et la marginalité sociale de Marie-Sophie persistent, tandis que la structure en épisodes, l'errance géographique et la succession des *djobs* chez différents employeurs s'estompent. Il nous semble donc intéressant de postuler un *pôle d'attraction picaresque* dans ce roman, qui atteindrait son apogée lors des errances de Marie-Sophie dans l'En-ville mais qui serait une présence plus discrète le reste du temps. Le rôle de ce moment plus intense d'attraction picaresque serait de permettre de donner à voir à la fois une société divisée, et la relation d'un individu singulier à cette collectivité problématique. Il constitue une étape fondamentale dans le parcours du personnage qui deviendra l'un des piliers principaux de la communauté de Texaco.

Cette dynamique, qui attire le texte de manière plus ou moins puissante vers le genre picaresque, prend dans *Le Chant de Salomon* une autre forme, tout aussi stratégique à nos yeux. Nous pourrions faire observer des similarités importantes entre le deuxième partie du *Chant de Salomon* et les éléments que nous avons étudiés dans *Texaco*, mais nous nous intéresserons surtout à la singularité du roman, qui consiste à déployer un roman picaresque miniature au sujet, cette fois, d'un personnage secondaire. Le passage permet ainsi de prendre du recul non seulement sur la vie collective décrite, mais aussi sur la narration elle-même. On a déjà vu comment la présence de différents personnages déconstruisait l'apparent roman d'initiation de Milkman. Or au chapitre 5, la longue biographie de Pilate participe d'une autre manière à la concurrence avec la narration principale. Le chapitre se détache totalement de la trajectoire de Milkman et laisse entendre la voix de Pilate qui, sur plusieurs pages, raconte à Ruth sa jeunesse et l'existence qui a été la sienne

37 En 1946, la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion et la Guyane sont devenues des départements français.

jusqu'à ce moment. Ce passage est véritablement le plus picaresque de l'œuvre dans la mesure où le personnage fait son autobiographie et prend un certain recul sur les événements de sa jeunesse. Cependant, il ne s'agit pas d'une confession, fausse ou authentique, puisque Pilate ne fait pas le récit d'une vie qu'elle regrette. La voix narrative prend rapidement le relai, et le « je » de Pilate est remplacé par la troisième personne, mais le processus de remémoration et de transmission reste en focalisation interne. Une série de traits importants relie le personnage au « picaresque au sens strict » de Claudio Guillén. Depuis ses premiers pas à l'école, où elle est mise à l'écart, jusqu'à l'âge adulte, où elle choisit elle-même d'ignorer les codes sociaux qu'elle trouve hypocrites, Pilate est un personnage marginal. D'abord, parce qu'elle est rejetée pour ce qu'elle est, puis, parce qu'elle accepte cette marginalité et s'en sert pour trouver sa voie propre. Mais c'est justement cette deuxième phase qui la distingue du *picaro* traditionnel – qui, habituellement, est « rentré dans le rang » au moment où il raconte l'histoire. Pilate est alors un *trickster* qui déborde la forme spécifique du *picaro*, même si sa biographie fait l'objet d'un traitement narratif picaresque. Sa triste naissance l'a dotée d'une particularité physique : elle n'a pas de nombril. Cette spécificité est la source principale du rejet dont elle fait l'objet, et donc aussi de la marginalité dans laquelle elle se place délibérément :

It isolated her. [...] Every other resource was denied her: partnership in marriage, confessional friendship, and communal religion. Men frowned, women whispered and shoved their children them. Even a traveling side show would have rejected her, since her freak quality lacked that important ingredient – the grotesque. [...] Her defect, frightening and exotic as it was, was also a theatrical failure. [...] when she realized what her situation in the world was and would probably always be she threw away every assumption she had learned and began at zero. First, she cut her hair. [...] Then she tackled the problem of trying to decide how she wanted to live and what was valuable to her. When am I happy and when am I sad and what is the difference? What is true in the world? [...] She gave up, apparently, all interest in table manners or hygiene, but acquired a deep concern for and about human relationships. Those twelve years in Montour County [...] had taught her a preferable kind of behavior: Preferable to that of the men who called her mermaid and the women who swept up footprints or put mirrors on her door. (SOS, p. 148-149)

Cela l'isolait. [...] On lui refusait toute autre solution : une relation conjugale, une amitié confessionnelle ou une religion commune. Les hommes se renfrognèrent, les femmes chuchotaient et cachaient leurs enfants derrière elles. Même un spectacle de foire l'aurait rejetée, car sa monstruosité manquait d'un ingrédient important : le grotesque. [...] Son imperfection, aussi effrayante qu'exotique fût-elle, était aussi un échec sur le plan théâtral. [...] quand elle prit conscience de sa situation dans le monde et du fait qu'elle ne changerait sans doute jamais, elle rejeta tout ce qu'elle avait appris pour recommencer à zéro. Tout d'abord, elle se coupa les cheveux. [...] Puis elle essaya de savoir comment elle voulait vivre et ce qui avait de la valeur pour elle. Quand suis-je heureuse et quand suis-je triste et quelle est la différence ? Qu'ai-je besoin de connaître pour rester en vie ? Qu'est-ce qui est vrai dans le monde ? [...] Elle cessa apparemment de s'intéresser à la façon de se tenir à table et à l'hygiène, mais elle se passionna pour tout ce qui concernait les relations humaines. Les douze années passées dans le comté de Montour [...] lui avaient enseigné un comportement bien préférable. Préférable au comportement des hommes qui disaient qu'elle était une sirène ou à celui

des femmes qui effaçaient l’empreinte de ses pas avec un balai ou qui clouaient des miroirs sur sa porte. (cs, p. 213-215)

Pilate est dans un premier temps victime d’une exclusion collective totale – le texte prend le temps de mentionner les hommes, les femmes et les enfants –, qui aboutit à sa marginalisation. La compagnie humaine lui est interdite, quelle que soit l’échelle envisagée – amoureuse, amicale, religieuse. Elle est donc apparemment exclue de toute appartenance communautaire. Le récit de cette marginalisation va de pair avec des traits esthétiques hérités du picaresque : on retrouve en effet la thématique du voyage, alliée à la description de différentes sphères de la société puisque Pilate va de lieux en lieux et exerce des professions différentes. Fuyant la famille d’un pasteur qui l’a violée, elle tombe d’abord successivement sur deux groupes de travailleurs migrants se déplaçant pour participer aux récoltes. À chaque fois, elle finit par être rejetée à cause de sa particularité physique. Elle devient ensuite laveuse dans une blanchisserie puis dans un hôtel, et atterrit enfin dans une colonie de fermiers noirs sur une île de la côte virginienne. Elle reprend ensuite sa vie de nomade, après avoir exercé une longue série de métiers. Son attrait pour le voyage est symbolisé par le livre de géographie qu’elle garde toujours avec elle. La pauvreté initiale et la recherche d’une identité propre sont également des motifs importants dans cette courte autobiographie. Enfin, d’un point de vue stylistique également, le chapitre rappelle le genre picaresque :

After a while, she stopped worrying about her stomach, and stopped trying to hide it. It occurred to her that although men fucked armless women, one-legged women, hunchbacks and blind women, drunken women, razor-toting women, midgets, small children, convicts, boys, sheep, dogs, goats, liver, each other, and even certain species of plants, they were terrified of fucking her – a woman with no navel. (SOS, p. 148)

Au bout de quelques temps, elle cessa de s’inquiéter à propos de son ventre et ne le cacha plus. Elle se rendit compte que les hommes baisaient des femmes manchotes, unijambistes, bossues, aveugles, des femmes saoules, des femmes jouant du rasoir, des naines, de petits enfants, des bagnards, des garçons, des moutons, des chiens, des chèvres, des morceaux de foie, ils se baisent entre eux et ils baisaient même certaines plantes, mais ils étaient terrifiés de la baiser, elle – une femme sans nombril. (cs, p. 212)

Le vocabulaire grossier et la tonalité sordides rappellent l’univers picaresque, dans la mesure où ils servent en partie à faire un portrait critique des comportements humains en société. Cette dimension satirique est en effet une des conséquences de l’influence picaresque dans ce passage, qui se présente comme une critique du monde social de l’époque et des comportements collectifs en général. D’autre part, l’insertion de ce récit picaresque met en avant le personnage de Pilate qui, contrairement à Milkman, bénéficie de la sympathie du lecteur alors même que ce dernier se méfie de plus en plus du protagoniste. L’usage du picaresque permet ici de revenir sur le passé d’un

personnage apparemment secondaire, de souligner l'importance du rôle qu'il joue en fait dans les enjeux diégétiques, et de déployer une narration subversive, envers la société comme envers le récit principal lui-même. Alors que la quête de Milkman connaît un aboutissement ambigu, Pilate semble incarner un processus d'émancipation réussi. Mais elle n'est pas que cela ; si l'émancipation du personnage se passe de toute intégration sociale, elle lui permet pourtant paradoxalement de jouer un rôle clef auprès des autres ; tout en étant un personnage éminemment singulier et marginal, Pilate est avant tout une figure de soutien pour de nombreux individus – les membres de sa famille, mais aussi des anonymes comme les déshérités qui viennent lui acheter son alcool de contrebande. Il convient toutefois de noter qu'elle ne se présente jamais comme une figure de rassemblement, mais bien plutôt comme une marginale.

2.2. Fédérer par les marges

2.2.1. Des figures transgénériques et transculturelles

Si le picaresque nous a permis d'observer les traces d'une poétique spécifique et ses effets subversifs dans le roman, il nous faut, au vu du corpus, élargir l'horizon référentiel pour prendre en considération les figures, plus autonomes d'un point de vue générique, de l'idiot et du *trickster*. Toutefois, *picaro* et *trickster* sont étroitement liés ; Ian Smart affirme même que le second est en fait l'origine africaine du premier³⁸. En réalité, le critique va jusqu'à défendre l'idée selon laquelle le fait d'identifier des figures picaresques dans la littérature contemporaine reviendrait à se limiter à la tradition européenne de manière arbitraire et partielle³⁹. L'avantage du *trickster*, selon lui, est qu'il est une figure plus libre, qui joue des fonctions médiatrices similaires à celles du *picaro* – un être fictif marginalisé qui permet de prendre du recul sur la société à laquelle il appartient –, sans pour autant aboutir au discours moral du roman du Siècle d'Or. Vanessa Sylvanise abonde également dans ce sens lorsqu'elle affirme, dans un article sur le *trickster*, que

l'on retrouve également ce type de personnage dans le genre du roman picaresque espagnol du XVI^e siècle qui, sur le mode autobiographique, met en scène le *picaro*, personnage en marge de la société, vivant des aventures rocambolesques, dont il se sort toujours par le biais de la ruse⁴⁰.

Son approche est intéressante pour notre analyse à plusieurs titres. D'abord, parce qu'elle permet de dépasser la référence européenne et de relier des usages africains et américains. Dans le corpus qui

38 Ian Smart, « The Trickster “Picaro” in Three Contemporary Afro-Hispanic Novels », art. cit.

39 Il travaille pour sa part sur Adalberto Ortiz (Équateur), Arnoldo Palcios (Colombie), Ramón Día Sánchez (Venezuela).

40 Vanessa Sylvanise, « La Ruse du trickster/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott », in *Revue Asylon(s)* [en ligne], n° 15, février 2018, « Politique du corps (post)colonial », disponible sur <http://www.reseau-terra.eu/article1411.html>, dernière consultation le 24 août 2023.

nous occupe, il est évident que ce lien doit être fait pour des auteurs comme Toni Morrison, Patrick Chamoiseau ou João Ubaldo Ribeiro. Ensuite, parce qu'elle ouvre des possibilités d'analyse centrées moins sur un genre que sur un personnage. Voir le roman picaresque comme une des actualisations littéraires possibles du *trickster* permet ainsi de se détacher d'une définition générique afin d'observer des permanences et des différences en ce qui concerne la manière dont le littéraire peut penser le lien entre la communauté et ses marges. D'ailleurs, ce déplacement permet également de dégager d'autres usages de la figure du *trickster*, qu'il est pertinent d'observer dans les textes de notre corpus concernés par les enjeux postcoloniaux. Ces usages, politiques, sont analysés par James C. Scott qui montre comment le *trickster* permet de mettre en place des résistances subalternes sans avoir à aller directement à la confrontation ouverte⁴¹.

Selon une approche anthropologique, Laura Makarius définit le *trickster* comme un personnage marginal et ambigu, dont la fonction est principalement de transgresser les tabous pour rétablir l'ordre de la communauté. L'anthropologue mène une étude sur différentes figures, et dégage des traits permanents qui rappellent en effet celles du *picaro* : le *trickster* est un fauteur de troubles, dont la naissance est souvent indigne. Audacieux et facétieux, il est aussi un personnage ambigu qui fait figure de bienfaiteur et de médiateur entre le monde des hommes et celui des dieux. Il est également caractérisé par son ridicule. Aussi, la magie qu'il utilise brise les tabous : elle est fondamentalement antisociale, tout autant que subversive :

Elle constitue un acte qui ne peut être que singulier, rare, exceptionnel : car l'acte magique tirant sa force du danger qui s'attache au sang et la force du tabou qui le couvre, le tabou doit être généralement maintenu et violé seulement par voie d'exception⁴².

Ainsi, ajoute-t-elle,

bien qu'elle soit l'acte singulier et asocial par définition — puisqu'en bafouant l'interdit elle bafoue l'ordre social — la violation magique d'interdit est parfois accomplie au bénéfice de la société, car la société, tout comme l'individu, a besoin du pouvoir magique propre à satisfaire les désirs essentiels du groupe : sécurité, santé, protection, victoire à la guerre, [...]. L'impulsion à transgresser les interdits à des fins magiques se heurtant à la nécessité de les respecter, la société qui veut violer sa propre loi ne peut le faire qu'à travers l'action d'un grand magicien accomplissant individuellement la violation, dans lequel elle trouvera son héros. Ainsi se dessine la figure du violateur qui se sépare de la société et en transcende la loi par dévouement à la cause des hommes. [...] Il fait ainsi figure de fondateur de la vie rituelle et cérémoniale de sa société⁴³.

41 Voir par exemple James C. Scott, « Everyday Forms of Resistance », in *Copenhagen Papers*, n° 4, 1989, p. 33-62. D'autres analyses, comme celle d'Henry Louis Gates sur laquelle nous nous arrêtons *infra*, soulignent le potentiel politique de la figure du *trickster*.

42 Laura Makarius, « Le mythe du “Trickster” », in *Revue d'histoire des religions*, vol. 175, n° 1, 1969, p. 17-46, p. 24.

43 *Ibid.*, p. 25.

Ainsi, ce serait pour le bien de la communauté que le *trickster* serait essentiellement asocial, car il n'existe en tant que personnage mythique que pour transgresser ostensiblement les tabous. Sa singularité le mène du même coup à se situer en marge de la collectivité et à en être le ciment. Dans cette perspective, la présence du *trickster* dans la littérature est reliée à un contexte collectif problématique qui a besoin de personnages fictifs marginaux pour rendre possible la poursuite et la réorganisation de la vie collective. Figure ancienne et polymorphe, le *trickster* peut se matérialiser dans différentes traditions culturelles. Laura Makarius par exemple observe sa présence dans trois régions : chez les Natifs Algonquin en Amérique du Nord, dans la région du Bénin, et dans le culte Yoruba par le prisme de la figure d'Exu-Elegba⁴⁴. Cette dernière incarnation, par ailleurs, permet de lier la figure du *trickster* et celle de l'*orixá* brésilien *Exu*, héritier dans le *Candomblé* brésilien de la divinité Yoruba.

Avec des évolutions notables, cette figure est reprise par la critique littéraire récente, qui atteste de sa permanence dans diverses aires culturelles. Au Brésil, on la retrouve dans le personnage du *malandro*, comme le montre Antônio Cândido en observant à la fois les traces du genre picaresque et la tradition du *trickster* dans *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida⁴⁵. Le chapitre 7 de la thèse de Pauline Franchini, intitulé « Stratégies du *trickster*⁴⁶ », étudie cette figure dans un corpus qui regroupe des aires géographiques presque identiques aux nôtres : Nordeste du Brésil, Caraïbes, Sud des États-Unis. Rémi Astruc, dans « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », avance l'idée que les figures de *trickster* qu'il identifie chez Dostoïevski, Beckett, Joyce, Walser ou Kafka s'inscrivent, certes, en rupture avec la collectivité, mais espèrent retrouver d'autres formes de communauté, par l'exercice du rire notamment. Il analyse ces personnages comme une certaine application de la « singularité quelconque » proposée par Agamben. Pour lui, la singularité absolue se caractériserait par des figures de monstre ou de spectres, situées à la lisière de l'humanité mais toujours incluses en son sein. Elle manifesterait donc une aspiration à sortir de l'humanité, en s'affrontant à ses démarcations. Le marginal permettrait donc de penser une autre humanité, une forme de la communauté « à venir » annoncée par Giorgio Agamben⁴⁷. Rémi Astruc affirme en effet que

44 Henry Louis Gates, historien spécialiste de la culture afro-américaine, a longuement travaillé sur le lien entre cette figure africaine et ses représentations américaines dans *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Presses universitaires d'Oxford, 1988. Nous y revenons *infra*.

45 Voir Antônio Cândido, « Dialética da malandragem: Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias* », art. cit.

46 Pauline Franchini, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, thèse soutenue à l'Université Bourgogne Franche-Comté, 2021.

47 « *Tricksters* ou fainéants, aides ou *toons*, ils sont le modèle de la communauté qui vient », Agamben, *La Communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 17.

c'est bien [...] d'une singularité comique – à l'égal des personnages [...] que sont les *Tricksters* – [...] que vient la possibilité d'accéder à un dehors. Ainsi peut naître la possibilité fragile de repenser la société tout en s'en extrayant mais sans la briser. [Les marginaux] sont alors les médiateurs privilégiés d'une voie nouvelle, celle du quelconque, « ce n'importe quoi qui de toute façon importe » (*quodlibet* pour Agamben) [...], une parole singulière, non-adressée, qui en retour ne tombe pas dans le néant mais se met à concerner absolument tout le monde avec une urgence absolue⁴⁸.

L'auteur voit ici le prolongement de la pensée du commun de Jean-Luc Nancy dans la « singularité quelconque » d'Agamben. Selon lui, la place liminaire – et donc, encore incluse –, du *trickster* au sein du groupe, serait ce qui lui permettrait d'incarner cette « singularité quelle qu'elle soit » qui est au centre de la pensée d'Agamben sur la communauté.

Dans notre corpus, nous distinguons deux types de personnages qui jouent ce double rôle de prise de distance avec la communauté et de consolidation des liens qui la caractérisent. Nous traiterons dans un premier temps des « idiots », avant de nous pencher sur des figures qui s'apparentent de manière plus précise à la figure du *trickster* telle qu'analysée par Laura Makarius, et qui semble incarner de manière plus efficace la possibilité de constituer le commun à partir de la marge et du singulier. Car l'idiot lui aussi a une existence littéraire longue. De nombreux travaux ont été menés sur cette figure dans les arts en général, et dans la littérature en particulier⁴⁹. Elle n'a cessé d'être un sujet dans la littérature, jusqu'aux périodes modernes et contemporaines avec, en particulier, des œuvres romanesques dans lesquelles elle est très souvent présente. Chez William Faulkner, par exemple, elle permet notamment d'interroger les liens communautaires. Le *trickster* comme l'idiot s'intègrent donc dans de longues traditions littéraires, qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre, et qui cherchent, la plupart du temps, à penser des enjeux collectifs.

2.2.2. Les idiots chez Pynchon

Dans plusieurs des romans étudiés, comme *Mason&Dixon*, *Les Détectives sauvages* ou encore *Vive le peuple brésilien*, les personnages sont bien trop nombreux pour que l'on puisse tous les garder en mémoire ou les reconnaître rapidement d'un passage à l'autre. Alors que certains d'entre eux reviennent assez souvent pour que leurs noms et leurs caractères deviennent familiers, d'autres passent et repassent plus discrètement. Ici, nous nous intéressons à des personnages qui, bien que secondaires, apparaissent dans le récit de manière assez fréquente ou marquante pour que leur personnalité et leur opinion deviennent familières à l'esprit du lecteur, et jouent un rôle spécifique dans sa manière d'interpréter les événements collectifs. Contrairement aux *picaros* que

48 Rémi Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », chap. cit., p. 136-137.

49 Voir par exemple, Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre (dir.), *Les Figures de l'idiot*, Paris, Leo Scheer, 2004 ; Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, « Belles lettres », 2005.

nous avons signalés, ils ne bénéficient pas de la représentation d'une vie intérieure ni d'une structure poétique dédiée. Julie Brugier note que certains des « idiots » des romans étudiés dans sa thèse « résistent à l'interprétation, dans la mesure où ils ne disposent pas (ou peu) d'une fiction d'intériorité ». À partir de la classification des mises en scène de la vie psychique des personnages par Dorrit Cohn⁵⁰, elle observe que ces personnages

[...] ne semblent faire l'objet d'aucun des modes de représentation décrits par la narratologue : ils ne disposent ni de psycho-récits, ni de monologues rapportés, ni de monologues narrativisés, ils n'ont pas de monologues autonomes et leurs paroles, au discours direct, sont quasiment absentes du texte. Ce ne sont donc pas des « *transparent minds* », des esprits transparents, pour reprendre le titre en anglais de l'ouvrage de Dorrit Cohn. Le lecteur ne les saisit que de l'extérieur et ils s'apparentent à la notion de personnage-figure, telle que la définit Xavier Garnier : une pure présence, une sorte de faux personnage, imprenable car dénué d'intériorité⁵¹.

Elle note que ces figures ne peuvent faire l'objet d'analyses construites à partir des théories traditionnelles du personnage, mais qu'ils jouent pourtant un rôle d'importance dans l'interprétation du texte. Elle résume ainsi les propos de Xavier Garnier⁵² : « le personnage-signe de Philippe Hamon⁵³ devient personnage-force, le principe d'investissement de Vincent Jouve⁵⁴ devient possession du lecteur, les mécanismes d'incarnation de Francis Berthelot⁵⁵ s'inversent en vacuité⁵⁶ ». On retrouve ce type de personnage surtout dans *Mason&Dixon*, et Anne Battesti leur accorde d'ailleurs une place éminente dans le travail qu'elle mène sur la démocratie dans l'œuvre de Pynchon. Nous analyserons ici le rôle qu'ils jouent dans la manière dont le roman pense le lien entre individu et collectivité.

La polyphonie dans *M&D* passe en effet par la prise en compte de voix singulières qui peuvent se manifester comme des interventions anodines, futiles, voire bêtes. Mais elles ne sont finalement pas totalement discréditées dans la narration ; elles ont un véritable rôle à jouer, car elles

50 Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

51 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 388. La référence à Xavier Garnier, donnée par Julie Brugier, est la suivante : Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles Berne/Berlin/Francfort/Vienne, Peter Lang, 2002, p. 13-14.

52 Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 16.

53 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), in Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 115-180.

54 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1998.

55 Francis Berthelot, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1997.

56 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 388.

constituent avant tout des barrières aux discours apparemment consensuels, comme le souligne Anne Battesti :

On trouve tout cela dans l'œuvre de Pynchon, où l'idiot, comme le simulateur histrionique ou anomique, ouvre une brèche dans le consensus quant au monde, et quant à la façon d'y être présent. L'idiot refuse de coopérer, en particulier à toute volonté de puissance, en même temps qu'il résiste mieux que d'autres à la police des identités. Il est même un défi à toute identité égotiste, et V. Deshoulières parle à son sujet de désubjectivation, ou d'« expérience de dépersonnalisation située au cœur de l'idiotie »⁵⁷.

En effet, la voix apparemment idiote qui s'élève de la foule chez Pynchon a souvent pour effet de mettre en péril des consensus trop rapides et faciles, et de dévoiler même sans le vouloir la fragilité des discours dominants. En cela, bien qu'elles ne soient pas traitées de la même manière, elles ne sont pas sans rappeler le personnage canonique de Benjy, dont le monologue intérieur dans *Le Bruit et la fureur*⁵⁸ est à la fois opaque pour le lecteur et révélateur des dysfonctionnements relationnels relatifs à la famille des Compson.

Bien sûr, dans *M&D*, les enjeux politiques liés au tracé de la Ligne sont particulièrement concernés. Les personnages s'interrogent sur les conséquences collectives de cette Ligne dans la société étasunienne naissante, à l'image du Cap^t Zhang. Ce dernier gravite de manière exceptionnellement longue autour de Mason et Dixon, puisqu'il apparaît au chapitre 54 et fait une dernière intervention au chapitre 72. Personnage double, là encore, il semble par moments se confondre avec son ennemi invisible, le prêtre Jésuite nommé Zarpazo. Le Cap^t Zhang se définit comme un géomancien chinois chargé de défendre l'équilibre *Feng-shui* dans le monde, lorsqu'il est en danger. C'est cette mission qui justifie sa présence dans l'expédition étasunienne. Au début du chapitre 55, le Cap^t exprime ainsi son opinion très défavorable sur la mission de Mason et Dixon :

“Terrible Feng-Shui here. Worst I ever saw. You two crazy? [...] [The Line] It acts as a Conduit for what we call Sha, or, as they say in Spanish California, Bad Energy. – Imagine a Wind, a truly ill wind, bringing failure, poverty, disgrace, betrayal, – every kind of bad luck there is, – all blowing through, night and day, with many times the force of the worst storm you were ever in. [...]

“ [...] It [is] a Boundary, nothing more.”

“Boundary!” The Chinaman begins to pull upon his hair and paw the earth with brocade-slipper'd feet. “Ev'rywhere else on earth, Boundaries follow Nature, – coast-lines, ridge-tops, river-banks, – so honoring the Dragon or Shan within, from which Land-Scape ever takes its form. To mark a right Line upon the Earth is to inflict upon the Dragon's very Flesh, a sword-slash, a long, perfect scar;

57 Anne Battesti, « Spectres du sujet démocratique chez Thomas Pynchon : de *Gravity's Rainbow* et *Mason & Dixon* à *Against the Day* », in *L'Impersonnel en littérature*, op. cit. La référence à Valérie-Angélique Deshoulières, donnée par l'auteurice, est la suivante : Valérie-Angélique Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, op. cit., p. 83-84.

58 William Faulkner, *Le Bruit et la fureur* (1929), traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1938.

impossible for any who live out here the year 'round to see as other than hateful Assault. How can it pass unanswer 'd?' (M&D, p. 542)

« Terrible *Feng-Shui* ici. Jamais vu pire. Vous êtes fous, tous les deux ? [...] [La ligne] sert de canal à ce que nous appelons *Sha*, ou, comme l'on dit en Californie Espagnole, Mauvaise Énergie. - Imaginez un Vent, un vent vraiment mauvais, qui apporte l'échec, la pauvreté, le déshonneur, la trahison, - tous les malheurs possibles, - soufflant sans cesse, nuit et jour, avec plusieurs fois la force de la pire tempête dans laquelle vous avez jamais été pris. [...]

- [Il s'agit] d'une Frontière, rien de plus.

- Une Frontière ! (Le Chinois commence à s'arracher les cheveux et piétine la terre de ses chaussons de brocart.) Partout ailleurs sur la Terre, les Frontières obéissent à la Nature, - littoraux, chaînes de montagnes, rives de fleuves, - honorant ainsi le Dragon ou le *Shan* qui l'habite, et duquel le Paysage tire toujours sa forme. Tracer une ligne droite sur la Terre, c'est infliger à la chair même du dragon un coup d'épée, une longue et parfaite Cicatrice, qu'il est impossible pour ceux qui vivent ici toute l'année de voir autrement que comme une Aggression honnie. Comment cela peut-il ne pas appeler de Riposte ? » (M&D, p. 659)

Comme toujours, le Cap^t Zhang est caractérisé à la fois par sa grandiloquence ridicule et par une certaine force critique. Le comique de geste (« *The Chinaman begins to pull upon his hair and paw the earth with brocade-slippper 'd feet* ») et les envolées lyriques du personnages contribuent à le desservir. De plus, la réflexion qu'il propose se trouve être à l'opposé de la pensée rationnelle des astronomes, comme le montre la réplique de Mason requalifiant prosaïquement la Ligne de « frontière ». Dans tout le roman, le Cap^t est considéré comme un fou par les protagonistes, et par la narration qui le met souvent en scène de façon grotesque. Pourtant, ses propos ne sont pas tout à fait dénués de sens, même s'ils ne s'adressent pas à ce qui est présenté dans le texte comme la raison occidentale. Le tracé des frontières est une question délicate qui concerne des réalités multiples en-dehors du contexte étasunien, et qui fait historiquement débat. Et au sens métaphorique, on pourrait également le rattacher à la frontière symbolique que représentent le *trickster* ou l'idiot vis-à-vis de la communauté. Ces derniers questionnent la nature et les limites de la communauté, comme la Ligne Mason-Dixon sert dans le roman à questionner l'histoire de la nation étasunienne. Mais surtout, la voix du Cap^t Zhang finit par être totalement prise en compte par Mason et Dixon, et par la narration elle-même. Au chapitre 72, alors que leur travail est fini, les deux compères adoptent un nouveau regard sur la Ligne qu'ils ont tracée :

Having acknowledg'd at the Warpath the Justice of the Indians' Desires, after the two deaths, Mason and Dixon understand as well that the Line is exactly what Capt. Zhang and a number of others have been styling all along – a conduit for Evil. (M&D, p. 701)

Ayant eu affaire sur le Sentier de Guerre à la Justice des Désirs Indiens, après les deux pertes humaines, Mason et Dixon comprennent que la Ligne est exactement ce que le Cap^t Zhang et quelques autres n'ont cessé de répéter – un conduit pour le Mal. (M&D, p. 852)

Visiblement, les deux personnages ne sont pas les seuls à réhabiliter les propos de Zhang. Le choix du terme « comprendre » marque ici une modalisation de la part de l'instance narrative qui approuve à travers lui cette vision négative de la Ligne. La mention des « quelques autres » place également le géomancien à la tête d'un groupe indéterminé, de contestataires, sans que ces derniers soient reliés par une identité précise. Ce qui compte cette fois-ci est moins la réhabilitation de la vision d'une communauté violentée – comme nous avons pu l'observer avec les Autochtones – que la présence constante de voix marginales qui, quel que soit leur degré de fantaisie, ont un rôle à jouer dans le texte. À la différence d'un travail historique, la fiction peut certes donner à entendre par exemple la voix des Autochtones ou des bûcherons en tant que groupes définis, mais fait aussi résonner des voix beaucoup plus singulières, comme celle du Cap^t Zhang. La force de ces dernières ne réside donc pas leur capacité à représenter plusieurs individus ayant des caractéristiques communes, mais plutôt dans l'assurance du maintien d'une irréductibilité des existences et des pensées singulières.

2.2.3. Tricksters *médiateurs*

La figure du personnage dissident, marginal, isolé, est donc intéressante dans la mesure où elle permet de contester une vision autoritaire de la communauté et de son histoire, sans pour autant basculer dans un contre-discours s'assumant comme hégémonique. Ainsi, dans une perspective à la fois postcoloniale et postmoderne, Pierre Halen affirme que, dans la littérature francophone contemporaine aux prises avec la colonisation,

[...] la « minorité » proclamée joue aussi d'une autre dimension, à savoir l'adéquation à ce qu'on pourrait appeler les attentes « anthropologiques » contemporaines. Si la phase « moderne » avait suscité des discours littéraires de contre-affirmation, proclamant les littératures périphériques *majeures* à l'égal de celle du centre, la phase « postmoderne » cultive un autre type de sujet, qui n'est plus le héros identitaire conquérant, mais un être incertain, prompt à l'esquive et semant le doute, déconstruisant les modèles, y compris le modèle identitaire, et s'attaquant aussi bien aux conventions langagières que littéraires⁵⁹.

La période contemporaine et le contexte de la postmodernité exigeraient donc un renouvellement des figures héroïques, voire la disparition de ces dernières, puisque le temps de la « contre-affirmation » serait supplanté par un nouveau rapport au monde. Les romans de notre corpus qui peuvent être abordés par le prisme postcolonial confirment cette idée, en ne présentant pas de héros identitaires conquérants. Du moins cela est vrai pour *Le Chant de Salomon* et *Texaco*, mais se révèle peut-être plus contestable pour *Vive le peuple brésilien*, qui met en scène une héroïne populaire,

⁵⁹ Pierre Halen, « Une belligérance française : Images conflictuelles du centre dans le roman francophone contemporain (Godbout, Muno, Confiant) », in Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Québec/Wallonie-Bruxelles, Montréal, Peter Lang, 2003, p. 219-235, p. 235.

guerrière, finalement érigée en légende du peuple brésilien. Toujours est-il que, malgré cela, le roman de Ribeiro ne place pas cette seule figure au centre du récit ; elle n'apparaît dans le roman qu'après un certain nombre de chapitres, et elle représente une trajectoire parmi de nombreuses autres. Aussi, si le roman est celui qui, des trois envisagés ici, met tout de même en scène une figure héroïque conquérante et identitaire, la centralité de cette dernière reste relative.

La thématique de la marge est particulièrement intéressante dans *Texaco* dans la mesure où le roman s'intéresse à l'histoire des peuples esclavagisés et cherche à donner de la légitimité à leur voix, sans pour autant s'attacher aux trajectoires des « marrons » rebelles, symboles anti-esclavagistes dans la mémoire postcoloniale. Au centre du roman, notamment avec Esternome, figurent en effet les « nèg-terre » et leurs descendants, c'est-à-dire ceux qui ne se sont pas rebellés contre les colons et dont le combat, commencé après l'abolition, a consisté à se faire une place légitime dans la société française martiniquaise. Ils sont donc doublement marginalisés dans la mémoire collective : en tant que descendants d'esclaves, et en tant que membres d'une catégorie peu représentée dans les contre-récits populaires de la colonisation⁶⁰. On a déjà vu qu'Esternome représentait un ancêtre problématique pour Marie-Sophie. Le roman de Chamoiseau ne cherche pas à mettre en scène des figures d'exception grandioses et remarquables, mais une forme de résistance plus silencieuse, quotidienne et partagée. Il s'agit bien pour les personnages de lutter collectivement, comme en attestent les très nombreuses occurrences des termes « guerre », ou « bataille » dans le roman. Marie-Sophie est d'ailleurs plusieurs fois qualifiée de « femme-matador », expression qui l'associe au combat et à la résistance.

Précisément, la communauté de Texaco, principalement fondée par Marie-Sophie, semble se présenter comme une communauté de singularités. Véronique Maisier souligne que, lorsque Marie-Sophie, après avoir cédé à la folie, retrouve la raison grâce au *Mentô* de la Doum, elle se donne un « nom secret ». Ce dernier, qui sera révélé à la fin du roman, n'est autre que le nom du quartier lui-même. Or, ce geste se démarque profondément du geste fondateur d'Esternome, entamé lors du *Noutéka* mais resté inachevé. Lorsque ce dernier disait « nous » avec le Noutéka des Mornes, Marie-Sophie dit « je » au moment où elle fonde Texaco⁶¹. Dès le début, et après avoir constaté l'échec de la communauté tentée par ses ancêtres, Marie-Sophie inscrit ainsi l'individu singulier au

60 Voir sur ce point la synthèse que fait Fanny Nayerolle dans son mémoire, *Po-éthiques de l'altérité. Étude comparée de Texaco, Patrick Chamoiseau et histoires Rêvérée, Mia Couto*, soutenu à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, 2020, p. 110. Je remercie très sincèrement Fanny Nayerolle de m'avoir permis de lire son mémoire.

61 Véronique Maisier, « Patrick Chamoiseau's Novel *Texaco* and the Picaresque Genre », art. cit., p. 135. En effet, si Esternome avait découvert le plaisir de dire « je » (*Tex*, p. 151), il continuait à penser la communauté sur le mode du « nous ».

cœur de la communauté de Texaco. Cette singularité est notamment rendue irréductible du fait de la dimension picaresque que nous avons étudiée précédemment. Elle a en effet permis de mettre d'abord en scène l'histoire d'une héroïne marginale, avant celle d'une communauté. Parce que le lecteur a d'abord suivi les aventures picaresques de Marie-Sophie, celle-ci ne peut se fondre dans un récit homogène de la collectivité. Elle est un personnage singulier, qui permet de donner une impulsion à une communauté hétérogène. Sa marginalité est donc aussi ce qui lui donne sa force de cohésion.

Il est intéressant de constater que la protagoniste reproduit ce travail à plusieurs échelles, mais toujours à partir d'une position de marginalité. Par exemple, alors que le quartier de Texaco est en proie à de multiples attaques policières, Marie-Sophie décrit la passivité des hommes du quartier et ajoute :

C'est ce que je révélai un jour à Marie-Clémence, à Sonore, à Néolise Daidaine et à toutes les autres ; avec leurs queues de marmailles, elles n'étaient pas aussi mobiles sur la terre du Bondieu. La bataille, nous devons la mener seules, car les hommes, oublieux du Noutéka des mornes, n'organiseraient rien, ne planteraient rien ; avec cette terre, ils conservaient de toute éternité un contact provisoire. Alors nous commençâmes à nous organiser. (*Tex*, p. 365-366)

La triple marginalité de ces femmes les relie donc pour former un « nous », qui apparaît ici de manière spontanée et provisoire sans avoir pour ambition de fonder une communauté identitaire. Il s'agit très concrètement de continuer à vivre tout en élevant les enfants, et c'est cette prise de conscience pratique qui les amène à « commencer à [s']organiser » sous l'impulsion de Marie-Sophie. Ce « nous » superposant plusieurs appartenances collectives – genre, couleur de peau, héritage culturel – rappelle la proposition théorique de Tristan Garcia dans la mesure où l'on voit bien ici que la différence entre les hommes et les femmes du quartier se joue au niveau de l'ordre dans lequel les « calques » se superposent, le calque de genre étant plus présent chez les femmes. Parce qu'elles sont responsables des enfants, elles sont amenées pour un temps à former un « nous » séparé des hommes, avec qui elles sont pourtant marginalisées également au sein de la société martiniquaise. Mais ce « nous » n'a vocation ni à s'étendre, ni à durer dans le temps. Il est une union contingente et pratique qui doit permettre de faire face à une menace immédiate. À l'instar du *trickster*, Marie-Sophie représente comme lui un personnage liminaire permettant de donner vie à une organisation communautaire.

La marginalité transformée en force médiatrice est incarnée par le personnage de Pilate, qui présente cependant plusieurs différences importantes avec Marie-Sophie. Pilate aussi fait l'objet d'un roman picaresque miniature, comme on l'a vu. Mais si elle est marginalisée par les autres, et si elle choisit finalement elle-même d'ignorer les codes sociaux arbitraires, elle ne joue pas moins un

rôle fondamental auprès des êtres humains, dans le cadre familial et dans un cadre social élargi – celui des déshérités de la société étasunienne. Le premier indice qui nous l’indique est sa profession initiale : Pilate est sage-femme, ce qui constitue traditionnellement un rôle clef pour la communauté. On lit à son sujet qu’elle « se passionn[e] pour tout ce qui concern[e] les relations humaines ». Il est dit d’ailleurs un peu plus loin que

She was a natural healer; and among quarreling drunks and fighting women she could hold her own, and sometimes mediated a peace that lasted a good bit longer than it should have because it was administered by someone not like them. (SOS, p. 150)

C’était une guérisseuse-née, elle savait se défendre devant les ivrognes qui se querellaient ou les femmes qui se crêpaient le chignon, et parfois elle intervenait pour rétablir une paix qui durait bien plus longtemps qu’elle n’aurait dû parce qu’elle était réglée par quelqu’un de différent d’eux. (*cs*, p. 215)

On voit d’autant mieux dans le texte anglais que c’est bien sa différence qui lui permet de négocier des paix durables entre les individus (« *someone not like them* »). Ce lien entre caractère antisocial et guérison rappelle exactement la manière dont Laura Makarius définit le rôle du *trickster*. Pilate apparaît à de nombreuses reprises dans la diégèse comme une auxiliaire décisive. Au niveau familial, alors qu’elle est perçue par la famille de Milkman comme une marginale mentalement déséquilibrée, à laquelle Macon Dead n’adresse plus la parole depuis des années, elle joue auprès de Milkman un rôle de guide et de passeur, en ce qui concerne son histoire familiale proche mais également un certain héritage afro-américain. Elle a aussi aidé Ruth à se protéger contre son époux, lorsque celui-ci essaya de la faire avorter de force. Elle occupe donc une place marginale, mais salvatrice, au sein d’une famille qui la rejette mais qui a besoin d’elle. Cette double position, qui fait d’elle une médiatrice entre passé et présent pour Milkman, et entre les êtres humains de manière générale, nous invite ainsi à penser ce personnage comme un *trickster* afro-américain. Vanessa Sylvanise défend ainsi l’idée qu’il existe aux États-Unis une tradition spécifique du *trickster*, culturellement très importante :

C’est, en tout cas, le point de vue majoritaire des *Black/African American Studies* aux États-Unis, qui ont largement analysé cette figure, et qui lui ont ainsi permis de s’inscrire en tant que tradition culturelle avérée. C’est le cas, notamment de Driedre L. Badejo et de Henry Louis Gates Jr., qui affilient cette figure à la mythologie yoruba, renouvelée et transformée aux Amériques, et spécialement à la figure d’Esu-Elegbara, selon les interprétations, dieu du message divin, messager des dieux, et/ou dieux des carrefours⁶².

Ce *trickster* afro-américain serait ainsi ce personnage qui prend ses distances avec l’Afrique pour s’implanter dans un nouveau décor, initialement celui des plantations, où il « rassemble la

62 Vanessa Sylvanise, « La Ruse du *trickster*/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott : Inscription et problématisation du corps culturel noir aux Amériques », art. cit.

communauté – reconnaissant instinctivement son appel et son message – et lui redonne de l’espoir⁶³ ». Dans la tradition *Candomblé* notamment, que l’on retrouve surtout au Brésil, Exu est en effet une figure symbolisant le passage entre le monde des hommes et celui des dieux. Ce rôle fait de lui une figure centrale, mais également ambiguë. Étant un peu plus humain que les autres *orixás*, il est présenté avec des défauts et des qualités. Très prompt à aider les humains en général, il est aussi associé à la farce et à la duplicité, ce qui avait d’ailleurs conduit les autorités catholiques coloniales à l’associer au diable⁶⁴. Or, cette mésinterprétation se retrouve précisément dans *Le Chant de Salomon*. On a déjà relevé la scène dans laquelle Pilate échappe à l’oppression des policiers par la ruse, en parvenant à métamorphoser aussi bien sa voix que son corps (*SOS*, p. 205). On a vu à quel point le récit de cette aventure faisait rire Milkman. Mais le père de ce dernier ne partage pas son hilarité : il souligne au contraire le caractère étrange, voire malsain, de la situation, donnant la sensation que Pilate a mis en œuvre une stratégie obscure et douteuse, certainement inhumaine, voire monstrueuse, pour parvenir à ses fins. Pilate peut d’ailleurs rappeler à ce moment-là la figure diabolique du serpent, car le texte reproduit une assonance en « s » très appuyée⁶⁵. La lecture du père rappelle donc l’ambiguïté avec laquelle peut être perçue la figure d’Exu, renforçant le lien entre cet *orixá* et le *trickster* dans une perspective culturelle afro-américaine.

Il convient de noter avec Vanessa Sylvanise que cette ruse se présente bien comme étant éminemment culturelle et partagée, et non comme une stratégie qui serait uniquement adoptée par la tante de Milkman :

À l’instar du personnage du grand-père dans *Invisible Man* de Ralph Ellison, Pilate, qui est une femme, illustre l’auto-réflexivité qui singularise la figure du *trickster*, comme un héritage également matrilinéaire. Elle affirme la ruse, comme propre à la communauté, et comme une action de résistance secrète pratiquée (également) par les femmes.

C’est parce qu’elle a conscience de son statut au sein de la société qu’elle peut se servir de celui-ci et le détourner. C’est bien donc *en tant que* femme et que noire qu’elle peut mettre en place cette ruse. La prise de parole de Pilate correspond donc tout à fait à la manière dont Henry Louis Gates Jr. aborde le *signifying monkey*, sorte de *trickster* afro-américain qu’il identifie comme un personnage rusant contre le dominant grâce à une rhétorique permise par le « *African American Vernacular English* ». Or, pour Henry Louis Gates, ce personnage prend sa source dans la divinité

63 *Ibid.*, [9].

64 Sur la figure d’Exu et ses liens avec le diable dans la culture chrétienne, voir par exemple Pierre Levêque, « D’Afrique en Amérique. La migration d’Esu le Décepteur », in *Revue des Études Anciennes*, t. 100, 1998, n° 1-2, p. 289-298.

65 Cela n’est visible que dans la version originale, dans laquelle Pilate prononce les mots « *Yassuh, boss. Yassuh, boss...* » (*SOS*, p. 205).

Exu, messager entre les mondes des hommes et des dieux, reconnu pour sa maîtrise du double-langage et souvent représenté avec deux bouches dans le religion Yoruba :

Face à ses ennemis, la stratégie du *Signifying Monkey* passe par les jeux de mots, le discours à double-entente, la polysémie, la réversibilité sémantique, la parodie et autres pirouettes rhétoriques. [...] Il faut ici comprendre le verbe « signifier » dans une acception particulière avec une rection prépositionnelle qui lui est propre : le singe « signifie sur » le lion (*to signify upon someone*), c'est-à-dire qu'il l'emporte sur lui, il l'embobine (on dirait volontiers en créole : il le couillonne) grâce à un argumentaire, un piège, une insulte, une raillerie ou une pique qui laisse son interlocuteur sans réplique⁶⁶.

Elle illustre ici de manière individuelle le phénomène que nous avons déjà observé à propos du jeu de mot de sur la « *Not doctor street* » dont il est question dans l'*incipit* du roman⁶⁷. Ainsi, le tour joué par le personnage est intrinsèquement lié à des enjeux collectifs, dont elle tire sa force :

La ruse apparaît donc culturelle. Ancrée dans l'imaginaire collectif et représentée en tant que telle dans le texte, elle introduit la différence noire et sexuelle au cœur de l'histoire nationale, et souligne le fait que la différence raciale est indéfectible de la relation Noir/Blanc et simultanément homme/femme, qui s'est nouée au cœur de la plantation et qui s'est perpétuée dans le temps⁶⁸.

Encore une fois, le personnage apparaît donc à la fois dans sa singularité *et* dans les liens qu'il entretient avec plusieurs groupes identifiés : celui des femmes et celui des Noirs. Mais c'est parce qu'elle est considérée comme folle, et marginale, qu'elle est perçue comme inoffensive par les policiers et qu'elle peut se jouer d'eux.

Il convient de noter que, dans notre corpus, ce sont presque uniquement des figures féminines qui rappellent le *trickster* et sa fonction médiatrice. Dans *Les Détectives sauvages*, Auxilio Lacouture est une immigrée, poétesse bohémienne, qui vit elle en marge de la société en multipliant les différents petits travaux. Elle demande elle-même à ce que l'on fasse comme si elle était « la femme invisible⁶⁹ » (*lds*, p. 285), et se compare à une fourmi, avant d'opter pour la cigale (*LDS*, p. 244). Enfin, elle se présente même en Don Quichotte féminin⁷⁰, ce qui dans son cas veut évoquer l'ambiguïté et le lien avec la folie. Elle est en fait une sorte de symbole de cette marginalité bohème par laquelle passent presque tous les personnages du livre. Lorsque, à l'occasion du massacre de Tlatelolco, l'armée est entrée dans l'UNAM, Auxilio n'était pas dans l'Université pour

66 Pauline Franchini, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, *op. cit.*, p. 527-528. Elle se rapporte à Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, *op. cit.*

67 Voir le chapitre 3 de cette thèse.

68 Vanessa Sylvanise, « La Ruse du *trickster*/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott : Inscription et problématisation du corps culturel noir aux Amériques », *art. cit.*

69 « *y hagan de cuenta que soy la mujer invisible* » (*LDS*, p. 243).

70 Elle dit être « la version féminine de Don Quichotte », « *version feminina de Don Quichotte* » (*LDS*, p. 245).

étudier, mais pour flâner et proposer son aide à ceux qui en avaient besoin. Le témoignage qu'elle livre, qui n'en est pas vraiment un car elle n'a assisté que de manière très relative aux événements, a une valeur symbolique collective mais est émis depuis la marge ; Auxilio n'est pas représentative de la population de l'Université. D'ailleurs à la fin de son énoncé, lorsqu'elle parle de la légende qui s'est déployée à son propos, elle remarque que celle-ci oblitère totalement le fait qu'elle n'est ni mexicaine, ni un homme. C'est une toute autre logique que l'on retrouve dans le fragment du roman qui la concerne, et qui retrace justement sa singularité. Or, Auxilio est considérée pour beaucoup comme la « mère des jeunes poètes mexicains ». Elle entretient un lien fort avec les jeunes écrivains, sans pour autant être ni la fondatrice, ni la porte-parole d'un mouvement. Elle représente à la fois un personnage totalement marginal, et un point de contact entre tous les jeunes poètes. Enfin, de la même manière que Pilate, prononcé en anglais, peut connoter l'idée de « pilote » et donc de guide, Auxilio signifie « aide » en espagnol.

Cesárea Tinajero, au contraire, est érigée comme figure fondatrice du mouvement réaliste-viscéral. Elle est un autre personnage marginal qui peut faire figure, dans le roman de Bolaño, de médiateur entre différents mondes, à l'instar du *trickster*. Son rire, d'abord, provoque la plupart du temps autant d'hilarité que d'effroi. Il est éminemment ambigu, et semble souvent transgresser les frontières entre réel et magie⁷¹. Cette transgression est d'autant plus visible dans la troisième partie, durant laquelle on apprend au fur et à mesure des témoignages que l'aspect physique du personnage a connu des bouleversements invraisemblables. Par exemple, un article trouvé dans les archives d'un journal de Santa Teresa décrit la poétesse comme une femme « élancée, attirante et réservée⁷² » (*lds*, p. 734). Par la suite, les quatre personnages rencontrent une « vieille indienne pápago » qui leur décrit une femme extrêmement maigre : « Elle n'avait plus que la peau sur les os. Les yeux enfoncés. On aurait dit un coralillo. Un coralillo ? dit Belano. Un serpent corail, un *micrurides euryxanthus*, dit l'institutrice, un serpent venimeux⁷³ » (*lds*, p. 901). La symbolique du serpent, et qui plus est du serpent venimeux, est éminemment négative ; elle introduit l'image de la trahison et du mal, du moins selon la culture chrétienne qui associe en général cet animal à la femme. Dès lors, elle fonctionne de la même manière que pour Pilate dans *Le Chant de Salomon*.

71 Par exemple, Amadeo Salvatierra se souvient qu'elle « riait comme un fantôme », et que son rire lui « a étreint l'âme », qu'il le « pouss[ait] à fuir à fuir de son côté et qui en même temps [lui] donnait la certitude qu'il n'existait aucun lieu où [il] pourrai[t] fuir » (*lds*, p. 704). « *Se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir* » (*LDS*, p. 592).

72 « *alta, atractiva y discreta* » (*LDS*, p. 872).

73 « *Ella estaba en los puros huesos. Los ojos hundidos. Parecía un coralillo. ¿Un coralillo ?, dice Belano. Un micrurides euryxanthu, dice la maestras, una serpiente venenosa* », (*LDS*, p. 759).

Les deux personnages sont donc caractérisés par une profonde ambivalence, alliant pouvoir de métamorphose et potentiel crime de perfidie. Plus loin dans *Les Détectives sauvages*, une autre institutrice livre son témoignage aux protagonistes. Elle raconte qu'elle a travaillé aux côtés de Cesárea, puis que cette dernière s'est volatilisée. Lorsqu'elle l'a revue à Santa Teresa, Cesárea vendait des plantes sur un marché, et sa physiologie avait totalement changé :

Había cambiado físicamente : ahora era gorda, desmesuradamente gorda, y aunque la maestra no la vio ni una cana que afeara su cabello negro, alrededor de los ojos tenía arrugas y ojeras profundísimas, como si el trayecto hecho hasta llegar a Santa Teresa, hasta la feria de Santa Teresa, se hubiera dilatado durante meses, tal vez años. El día siguiente la maestra volvió [...]. Cesárea estaba de pie y le pareció mucho más grande que en su recuerdo. Debía de pesar más de ciento cincuenta kilos [...]. Los brazos, desnudos, eran como troncos. El cuello había desaparecido tras una papada de gigante, pero la cabeza aún conservaba la nobleza de la cabeza de Cesárea Tinajero. (LDS, p. 770)

Elle avait changé physiquement : elle était maintenant grosse, excessivement grosse, et même si la maîtresse n'avait pas aperçu un seul cheveu blanc pour enlaidir sa chevelure noire, elle avait des rides autour des yeux, et des cernes très profonds, comme si le trajet effectué pour arriver jusqu'à Santa Teresa, jusqu'à la foire de Santa Teresa, s'était étiré pendant des mois, voire des années. Le jour suivant l'institutrice était revenue [...]. Cesárea se tenait debout et lui avait paru beaucoup plus grande que dans son souvenir. Elle devait peser plus de cent cinquante kilos [...]. Les bras, nus, étaient pareils à des troncs. Le coup avait disparu derrière un double-menton de géante, mais la tête conservait encore la noblesse du visage de Cesárea Tinajero. (*lds*, p. 913)

Le personnage se transforme donc de manière spectaculaire, mais « conserv[e] encore [s]a noblesse », selon une logique toujours ambiguë. Si elle semble mystérieuse et évanescence, elle sert d'origine à un mouvement littéraire qui lui-même est très disparate. Presque l'intégralité des personnages qui le composent se situent en marge de la société à laquelle ils appartiennent. Bohémiens, fous, prostituées ; nombreuses sont les figures qui se démarquent par leur singularité et par la distance qu'ils choisissent de prendre avec les normes sociales établies. C'est aussi le cas de Juan Garcia Madero, qui erre parmi les réal-viscéralistes après avoir choisi de quitter la voie toute tracée par sa famille qui devait le mener à « faire son droit ». Comme la communauté fondée par Marie-Sophie, la communauté littéraire des réal-viscéralistes illustre de manière particulièrement frappante l'idée d'une communauté des singularités défendue par Jean-Luc Nancy. En effet, on a déjà vu que l'identité de cette communauté restait relativement floue, tout comme son origine et ses limites. Cependant, la constellation des témoignages montre bien qu'il y a eu entre ces personnages un véritable lien, et que ce dernier perdure dans le temps à travers des liens d'amitié et grâce à la co-exposition des énoncés dans le roman. Tout comme les femmes de Texaco, il semblerait donc que se constitue, à partir à partir d'une figure fondatrice qui n'est pas le centre de la communauté, mais qui se caractérise au contraire par sa marginalité, une communauté faite de singularités. Le

dispositif structurel du roman travaille à cette disparition d'un centre, en donnant à lire le récit du mouvement littéraire entre les lignes d'une multiplicité d'énoncés singuliers.

Parce que ces figures permettant de maintenir une attention à la marge se trouvent combinées aux effets de structure que nous avons dégagés, il apparaît que le traitement des personnages permet au texte romanesque de penser la nature des liens communautaires tout en répondant aux exigences d'une condition postmoderne rétive au récit totalisant. Les personnages sont en effet un des moyens mobilisés pour représenter les interactions entre des singularités et une collectivité réelle, qui n'est pas uniquement prise pour cible mais qui est questionnée dans ces romans.

Conclusion

Arrivée à ce stade de l'analyse, peut-on parler de « romans épiques » à propos de ces textes qui, « dépass[a]nt [l]'opposition » entre groupe et individu, correspondent visiblement à ce que Michel Butor considère comme étant l'une des « formes les plus hautes » du genre romanesque ? Il apparaît en tout cas que les textes étudiés mettent en œuvre une dynamique transposant, à travers les genres et les époques, des éléments propres à ce que Florence Goyet a nommé « travail épique ».

Qu'elle mène à la notion de « mythe d'élucidation » pour Édouard Glissant, ou à celle d'« épopée de la complexité » pour Inès Cazalas, c'est d'abord une relation non transparente à l'histoire qui se manifeste dans des romans imprégnés par la force critique du « travail épique ». Parce que l'on a vu que l'épopée n'était pas, comme le disait Hegel, un « chant des origines » figé mais au contraire une « machine à penser », il nous est permis de dire que cette problématisation de la communauté dans le temps rejoint l'entreprise herméneutique effectuée par les textes épiques anciens. Cependant, au lieu de dissimuler le « travail » effectué à l'aide de procédés littéraires visant à camoufler la réflexion dans une narration qui est aussi une diversion – dans l'épopée ancienne, c'est la guerre, ou plus largement le conflit qui joue ce rôle –, le roman de la postmodernité met explicitement en avant les failles du récit de la communauté. Cet effet est accentué, bien sûr, dans des romans qui s'écrivent après des phénomènes de colonisation discréditant l'adhésion naïve à un récit des origines communes harmonieuses. Mais cette mise en avant des faiblesses est moins un aveu d'échec que l'exposition d'un contre-modèle narratif, à partir duquel les romans proposent de renouveler les articulations entre communauté, narration et temps.

Dès lors, c'est la notion même de communauté qui est révisée, dans son rapport au passé en même temps que dans son déploiement présent et à venir. La structure polyphonique des romans rejoint ainsi la dimension politique de la polyphonie épique, puisque le roman polyphonique

permet [...] à la critique politique d'être à la fois nulle part – car non circonscrite à un extrait précis du roman à l'exclusion des autres – et partout, dans le dialogue de ces visions, grâce à la synthèse réalisée par le lecteur au fur et à mesure qu'avance sa lecture, son assemblage de pièces de puzzle¹.

Toutefois, la polyphonie romanesque se distingue de la polyphonie épique sur plusieurs aspects. D'abord parce que, comme le dit Aurore Touya, le roman polyphonique « donne [...] la parole à des

1 Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, op. cit., p. 374.

personnages socialement exclus ou rarement entendus en raison de leur statut² [...] », ce qui n'est pas le cas de l'épopée. Cette distinction est prolongée par le fait que les voix entendues sont souvent présentées comme anti-héroïques. Surtout, on l'a vu, la polyphonie romanesque passe la plupart du temps par une alternance des « je », ce qui a des conséquences importantes qui contribuent à distinguer le roman de l'épopée.

Une de ces conséquences est une attention accrue à une certaine psychologie individuelle, qui donne à voir l'intériorisation par un personnage de conflits exposés d'abord distinctement – nous l'avons montré avec l'exemple de Milkman. De tels mécanismes, qui n'effacent pas les différentes postures mais qui montrent leur instabilité, voire leur perméabilité, diminuent peut-être l'« enrobage » de la réflexion critique constitutive de l'épopée. Ils mettent également en avant le caractère incommensurable des différences qui existent entre les membres d'une même communauté, ainsi que la fracture qui se maintiendra toujours entre l'individu et le groupe. Ils soulignent ainsi l'impossibilité de penser la communauté sur le mode de la fusion et de l'unité, tout en continuant à penser ensemble des trajectoires individuelles et collectives. Ces différences nous amènent à supposer que le propre de ces textes romanesques est de penser la communauté selon le modèle des singularités théorisé par Jean-Luc Nancy.

Au-delà des différences entre les œuvres, on constate en effet une tension récurrente entre une attention à la marge, et une attention à la structure collective. Si l'intertextualité picaresque a permis de révéler le maintien systématique d'une dimension critique vis-à-vis de la vie collective, nous avons aussi montré que les personnages marginaux dans ces textes pouvaient constituer de véritables piliers pour la communauté, à l'image de l'idiot qui entretient une discorde salvatrice, ou du *trickster* qui, en occupant une place liminaire dans la société, rend possible une organisation collective échappant aux répartitions hiérarchiques entre centre et périphérie.

Il est cependant intéressant de constater qu'une des particularités de ces romans est de multiplier les figures marginales, au contraire par exemple du roman picaresque. L'important reste bien de *croiser* les trajectoires problématiques au sein d'une communauté, afin de résister à tout récit de l'unité organique. Ainsi, ce dialogue constant entre collectivité et marginalité apparaît comme une manière de penser le commun sans réduire les singularités, et de remplacer le couple conceptuel individu/communauté par le couple singulier/communauté. À nos yeux, l'incarnation littéraire est précisément ce qui permet de mettre en œuvre une telle pensée, le personnage fonctionnant comme un « exemple », au sens que Giorgio Agamben a donné à ce mot.

2 *Ibid.*

Au sein de ces romans se joue donc une concurrence intertextuelle, entre une pensée de la communauté qui rappelle une dynamique épique, et une pensée de la marge qui s'inspire de la dynamique picaresque et de figures marginales comme l'idiot ou le *trickster*. C'est seulement grâce à cette contradiction esthétique, permettant d'échapper au soupçon qui pèserait sur un récit mythique de la communauté, qu'il reste possible de penser politiquement la communauté depuis la condition postmoderne. La double réévaluation temporelle et spatiale de la communauté dans ces textes – réévaluation du récit de la communauté, réévaluation de la nature des liens communautaires – nous amène donc à considérer le roman comme un outil potentiellement privilégié pour repenser le concept de communauté dans le contexte postmoderne. Il nous faut à présent analyser la manière dont, en devenant cet outil, le roman reconfigure son pacte de lecture et propose une *pratique* de la communauté.

QUATRIÈME PARTIE.

RENOUVELER LE PACTE DE LECTURE ROMANESQUE

Il ne s'agit pas de faire, ni de produire, ni d'installer une communauté ; il ne s'agit pas non plus d'y vénérer ou d'y redouter une puissance sacrée – mais il s'agit d'inachever son partage.

Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*¹

1. La pratique du texte littéraire comme expérience de la communauté

1.1. La communauté « au travail » dans la littérature

Parce qu'elle donne lieu à des rencontres, même virtuelles, la pratique du texte littéraire peut œuvrer dans une certaine mesure à faire communauté. Pour Maurice Blanchot, la littérature est d'ailleurs le seul lieu où cette dernière peut se réaliser². Dans « La littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté », Frédéric Detue et Christine Servais affirment pour leur part que la communauté « est au travail [en littérature] *d'abord* » et que, « depuis le premier romantisme, la littérature s'est déterminée comme le lieu — ou le non-lieu — de cette question ». Or, « être le lieu où se trouve mise en jeu l'idée de "communauté", c'est précisément être le lieu où doit se *réaliser* la communauté³ ». Mais cette affirmation peut en fait s'inscrire dans un cadre plus large ; le récit littéraire est une des actualisations possibles du récit en général qui, lui, est intrinsèquement lié avec la communauté. Dans *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, Rémi Astruc en vient à cette conclusion après avoir montré comment le récit est avant tout l'occasion *prendre conscience* de la communauté :

Cette prise de conscience est l'événement – le seul ! – de ce récit, hormis celui que constitue le récit lui-même et avec lequel il se confond : il faut comprendre que cet événement (la prise de conscience) se dit par le récit plus encore que l'origine, les circonstances, la nature ou l'identité des uns et des autres⁴.

1 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 87.

2 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*

3 Frédéric Detue et Christine Servais, « La littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté ? », in *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, « La Lecture littéraire et l'utopie de la communauté », 2010, p. 7-16, p. 8.

4 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, *op. cit.*, p. 51.

Si le récit peut dire l'origine ou l'identité commune, ce n'est donc pas par ce biais qu'il fait communauté. L'« événement du récit » – la prise de conscience de la communauté – se fait avant tout par la *pratique* du récit. Or, cet événement advient avec d'autant plus d'efficacité qu'il se déroule de manière clandestine, lorsque « c'est [...] l'histoire, la fable, l'intrigue, tous les éléments du récit – en somme son “habillage” en récit – qui le dissimulent⁵ ». Et si, pour Rémi Astruc, « le récit de mots est ainsi [...] un mode majeur de conscientisation du rassemblement », se demander pourquoi l'événement est ainsi « habillé », ou crypté, revient à examiner les *pouvoirs* de ce récit ; ce qui est dans une certaine mesure ce que nous cherchons à examiner ici. La force du récit serait de parvenir à *capturer l'attention*, à *créer de la disponibilité* alors que l'acte narratif n'est plus l'occasion d'un rassemblement concret. Le récit parviendrait de cette manière à convier les lecteurs dans la communauté⁶. Cette force, ou « contrainte douce⁷ », deviendrait donc d'autant plus indispensable lorsque la communauté est pensée sur le mode de l'effacement.

1.2. Transmissions : l'artifice et la fiction

Plusieurs conséquences découlent de cette approche ; d'une part, le récit a la capacité de créer de la communauté *en différé*, car il peut rapporter des faits à celles et ceux qui ne les ont pas vécus⁸. C'est un point particulièrement important pour l'étude d'œuvres qui dialoguent intensément avec l'histoire. De plus, une telle « communauté différée » ne pourrait-elle pas aussi prendre naissance dans le partage de faits qui n'ont pas nécessairement eu lieu, autrement dit dans le partage de faits fictifs ? Dans ce cas de figure, la fiction jouerait un rôle essentiel : elle permettrait de multiplier sans contrainte les « habillages » du récit pour convoquer de manière peut-être encore plus efficace les lecteurs au sein d'une même communauté. Sa malléabilité, ainsi que la liberté dont elle dispose vis-à-vis du devoir de vérité⁹, lui donnent en effet la capacité de tisser des liens multiples à travers le temps et l'espace ; elle jouerait donc particulièrement en faveur de la capacité du récit littéraire à *faire* communauté.

D'autre part, si la capacité du récit à faire communauté est directement liée à l'usage de ses « parures », alors la mise en évidence de ces dernières ne pourrait-elle pas renforcer cette aptitude ? Une telle proposition s'inscrit contre un certain nombre de positions théoriques selon lesquelles l'artificialité affichée du texte postmoderne condamnerait ce dernier à ne jamais penser en termes collectifs, et encore moins politiques. Nous décelons en fait un rapprochement paradoxal entre la

5 *Ibid.*

6 « le récit est le nom de cette force qui convie les hommes à l'intérieur de la Communauté ». *Ibid.*, p. 58.

7 *Ibid.*, p. 107.

8 *Ibid.*, p. 58.

9 À la différence d'autres modalités de récit comme le témoignage.

récitation du mythe et la dimension métalittéraire postmoderne, puisque la capacité de l'œuvre d'art à donner le sentiment de la communauté résiderait aujourd'hui dans sa propension à porter haut son artificialité, et à dévoiler ses propres rouages. Car c'est bien toujours cette question que nous nous posons : si la pratique du récit en général, et du récit de mots en particulier, a pu être un moyen de *faire* communauté, qu'en est-il au tournant du XXI^e siècle caractérisé par toutes les « fins » que l'on a prises en compte jusqu'ici dans notre analyse ? Il est vrai que, à partir du XX^e siècle en particulier, « l'histoire nous fait connaître le mot de “communauté” sur un fond de désastre¹⁰ ». Dès lors la littérature, et d'autant plus celle concernée par l'histoire, ne peut raconter l'harmonie de la communauté heureuse.

Pour Frédéric Detue et Christine Servais, c'est dans le processus de *transmission* effectué « grâce à l'œuvre entre l'auteur et le lecteur¹¹ », que peut alors émerger la possibilité d'une communauté. Remarquant que c'est toujours à partir de la question de la lecture que la philosophie contemporaine problématise la notion de communauté, les auteurs proposent une approche par la réception, qui dialogue avec celle que nous voulons mettre en œuvre ici : il s'agit d'observer comment se fait, par la pratique littéraire des romans, « ce que Jean-Luc Nancy appelle “partage du sens”, d'un sens dont personne, ni l'auteur ni le lecteur, ne dispose, mais qui les fait naître ensemble comme sujets dans la mesure où il les partage et les dispose l'un par rapport à l'autre¹² ». Notre approche consiste à analyser la manière dont la fiction, ainsi que la mise en avant de l'artificialité du récit, jouent sur ces processus de transmission et sur leur capacité à produire un sentiment de communauté.

2. Énonciation esthétique et intersubjectivité

Dans un article publié en 2002, Pierre Ouellet se demande comment les renouvellements de l'expérience esthétique peuvent mettre en place de nouveaux modes de socialité¹³. À partir des travaux de Jacques Rancière, qui considère les « actes esthétiques comme [des] configurations de l'expérience, [faisant] exister des modes nouveaux du sentir et induis[a]nt des formes nouvelles de la subjectivité politique¹⁴ », Pierre Ouellet étudie l'évolution des « esthésies ». Il définit ces dernières comme

10 Frédéric Detue et Christine Servais, « La littérature comme bouteille à la mer ou que reste-t-il de la communauté ? », art. cit., p. 11.

11 *Ibid.*, p. 10-11.

12 *Ibid.*, p. 12.

13 Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », art. cit.

14 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 11.

des formes de connaissance du sensible qui passent par les percepts et les affects propres à l'exercice de la mémoire, de la perception et de l'imagination qui relève d'un *ethos* ou d'une manière de vivre non pas en *soi* mais *avec l'autre*, toujours, selon des us et coutumes, des *habitus* de nature collective ou communautaire, qui donnent une valeur sinon un sens à ce que nous sommes et à ce que nous faisons¹⁵.

Il examine alors la manière dont les pratiques non-communicationnelles du langage, qui ont cours dans l'expérience esthétique, donnent lieu à des « esthésies » qui permettent de renouveler les « expériences intersubjectives » au fondement du politique. Par « expérience intersubjective », Pierre Ouellet entend une expérience qui « ne découle [...] pas d'un rapport hiérarchique entre l'individu et la collectivité ni entre soi et l'autre mais d'une expérience d'emblée sociale et collective de la subjectivité ». Dans cette optique, l'identité « [...] n'est plus proprement individuelle ou personnelle mais dépend étroitement de la présence d'autrui dans mon champ de présence déjà imprégné de socialité¹⁶ ». Dès lors, la relation entre l'individu et la collectivité est une relation de cohabitation « au sens fort », c'est-à-dire de « mise en discours d'un monde commun ». On constate que non seulement cette approche concorde avec la théorie de la « co-existence » de Jean-Luc Nancy, mais encore qu'elle donne à la « mise en discours d'un monde commun » un poids considérable. Il s'agit donc de penser les relations intersubjectives et, par là, le politique, *avant tout* à partir de procédés d'énonciation. En particulier, l'énonciation esthétique ouvre des espaces particulièrement propices au renouvellement des approches intersubjectives. Pierre Ouellet constate en effet que

les discours esthétiques sont [...] devenus l'un des lieux privilégiés pour l'observation et l'interprétation des mutations politiques les plus profondes, c'est-à-dire des changements dans la manière d'« être ensemble » des citoyens, des transformations dans la vie commune de ceux qui habitent un même lieu et forment ainsi la Cité ou la *Polis* au sens grec¹⁷.

Il convient de noter que ce « même lieu » ne restreint pas cependant la *polis* à une localité réduite. En rapprochant *polis* de *polus*, Pierre Ouellet veut montrer que les « esthésies » permettent notamment de penser la multitude, qu'il est plus aisé d'appréhender sensiblement que d'envisager conceptuellement. Plus que cela, il défend l'idée selon laquelle les « esthésies » pourraient donc prendre, dans une certaine mesure, le relai des discours axiologiques et doxiques qui ont perdu de leur autorité. Dans ce processus, l'énonciation esthétique apparaît comme un outil fondamental, parce qu'elle est l'occasion de ré-élaborations des relations intersubjectives. Dans l'expérience esthétique, en effet, l'espace énonciatif se construit moins sur une communauté de sens que sur une communauté de sentiments, « où les aspects éthiques (liés à la *disposition* de chacun à l'égard des

15 Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », art. cit., p. 16.

16 *Ibid.*, p. 20.

17 *Ibid.*, p. 17.

autres) sont déterminants par rapport aux aspects sémantiques des énoncés ». Cette expérience est donc particulièrement propice aux reconfigurations de la « relation intersubjective ».

Forte de telles approches, qui se concentrent avant tout sur la manière dont le récit est *pratiqué* et se fait le lieu d'une *communication spécifique*, cette dernière partie cherche à analyser la manière dont la communication établie par les œuvres étudiées induit un mode de lecture particulier. Notre hypothèse est que la reconfiguration du pacte de lecture dans ces romans polyphoniques de la fin du XX^e siècle contribue à faire de ces œuvres les outils d'une *pensée*, mais aussi d'une certaine *expérience* ou *pratique* de la communauté. Notre démonstration dégagera deux de ces expériences. D'abord, nous aurons à examiner la manière dont les œuvres communiquent avec le lecteur. Si elles cherchent à captiver ce dernier, elles ne laissent pas non plus de déjouer ses attentes et de le désorienter. C'est même par ce biais qu'elles communiquent intensément avec lui ; en rejouant, réécrivant, re-signifiant des codes génériques, elles s'adressent au lecteur non seulement au plan du *contenu*, mais aussi, et peut-être surtout, au plan de l'*énonciation* littéraire. La réactualisation de deux genres littéraires dans les textes – le picaresque et l'épique – permet d'inscrire des « efforts génériques » contradictoires qui s'avèrent particulièrement efficaces pour penser des enjeux politiques tout en prenant en compte la méfiance postmoderne envers les méta-récits. Le chapitre 8 montrera donc comment les reconfigurations esthétiques, pourtant étroitement liées au contexte postmoderne, permettent aux textes d'élaborer des reconfigurations politiques.

Nous montrerons ensuite que les romans permettent également de faire l'expérience de la communauté sur le mode de la mémoire collective. Nous examinerons alors à nouveau les liens entre littérature, communauté et histoire, mais cette fois-ci sous un angle plus pragmatique ; il s'agira de voir comment l'usage de la fiction permet aux œuvres de constituer des *lieux de mémoire* capables de repenser la forme et le rôle du monument. Le roman émerge en effet *après* ce qui a eu lieu, et fait donc sentir la communauté sous une

form[e] [...] indirect[e], [...] souterrain[e], qui recoure alors généralement au détour d'un récit pour dire, en temps « normal », la promesse que serait la Communauté. En temps « normal », c'est-à-dire quand celle-ci, recouverte et assourdie par les exigences de la vie quotidienne, n'est plus pour nous, au mieux, qu'une vague aspiration, un souci, le souvenir lointain d'un sentiment mal compris mais néanmoins impérieux¹⁸.

Le roman de la postmodernité, dès lors, peut donner à pratiquer communauté sans la célébrer ni la consacrer. La pratique mémorielle qu'il met en œuvre est le moyen d'« inachever » toujours le partage de la communauté.

18 *Ibid.*

Chapitre 8.

Reconfigurations esthétiques, reconfigurations politiques : usage des genres et communication romanesque

Pour penser à la fois la collectivité et ce qui joue contre elle dans un contexte postmoderne, le roman utilise des procédés qui entraînent une certaine reconfiguration du pacte de lecture. En analysant les textes à la lumière de théories des genres qui mettent l'accent sur l'herméneutique, on observe en effet que les œuvres communiquent de manière singulière avec le lecteur. L'un des points communs des romans étudiés est que le pacte de lecture y est sans cesse remis en question, puisque les textes instaurent des horizons d'attente qu'ils s'empressent de tromper.

Ce type de procédé est certes fréquent dans le genre romanesque, mais il est largement accentué par le contexte postmoderne qui remet en question la validité du signe et la fécondité de l'interprétation. Ainsi, les « communautés interprétatives¹ » se trouvent perturbées dans ces romans, qui ne peuvent être compris à partir des grilles de lecture consensuelles qu'ils convoquent pourtant. Cependant, ces fausses pistes poétiques n'empêchent pas les romans de communiquer avec le lecteur pour l'amener à accomplir des « tâches² », qu'il est possible de relier à des paradigmes herméneutiques propres à des genres identifiés. Nous verrons donc dans un premier temps comment les romans, en mettant en scène la problématique du geste interprétatif, en viennent à déplacer l'importance de son rôle. Il s'agit d'abord de faire de l'interprétation une dynamique nécessaire, plutôt qu'une puissance de dévoilement. À partir des travaux d'Alastair Fowler principalement, nous observerons ensuite la manière dont les œuvres communiquent avec le lecteur par le biais des réactualisations génériques, en particulier grâce aux « signaux génériques » et aux « redondances ». Nous nous intéresserons donc moins à la matérialisation poétique et esthétique d'un genre à l'intérieur d'une œuvre, qu'à la façon dont le genre peut *informer* le lecteur sur les grilles de lecture et les mécanismes de réception à adopter. Le travail de Fowler nous permettra également de nous détacher de la dimension topologique attachée à la notion de genre, pour porter notre attention sur la malléabilité et les variations génériques à travers le temps et les œuvres. Nous pourrions alors nous

1 Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Presses universitaires de Harvard, 1980.

2 Alastair Fowler, *Kinds of Literature: an introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982), Oxford, Clarendon Press, 2002.

intéresser à la manière dont l'usage des genres peut produire, par des « efforts³ » propres à ces derniers, un effet sur les mécanismes de réception. En particulier, nous étudierons la manière dont ces reconfigurations esthétiques peuvent aboutir à des reconfigurations politiques, afin de voir en quoi elles permettent de penser la « configuration d'une forme spécifique de communauté⁴ ». Quels rôles ces romans jouent-ils dans nos manières de penser des communautés extradiégétiques à l'époque contemporaine ? Permettent-ils de proposer de nouvelles configurations en la matière ? Afin de répondre à cette question, nous analyserons finalement les conséquences de la confrontation d'« efforts génériques » contradictoires dans nos œuvres.

1. L'interprétation comme enjeu

Les reconfigurations intertextuelles effectuées dans les œuvres du corpus ont pour effet de déconstruire certains réflexes interprétatifs, jouant ainsi volontairement contre des stratégies de lecture communes. Les romans semblent alors contrecarrer les « communautés interprétatives » et troubler la communication du texte envers le lecteur. Mais il ne s'agit là que d'une étape dans le processus des reconfiguration herméneutique.

Généralement associée au développement de la société de l'information, l'ère postmoderne est considérée par certains comme celle du « simulacre⁵ », dans laquelle la multiplication exponentielle des signes conduit à l'évidement de leur contenu sémantique. Ce contexte, dans lequel les référents ne renverraient plus à autre chose qu'à eux-mêmes, semble condamner d'avance toute démarche interprétative : il n'y aurait plus aucun sens à trouver derrière les signes qui nous entourent, ou bien il y aurait tous les sens possibles, ce qui revient à la même aporie. De ce fait, l'ère postmoderne affirmerait non seulement l'impossibilité de concevoir le monde comme un livre⁶, c'est-à-dire comme un ensemble de signes qu'il faudrait interpréter afin de trouver l'ordre enfoui sous le désordre, mais encore l'impossibilité pour le livre de parler du monde, puisque les signes qui le constituent ne sauraient générer une interprétation univoque et objective.

3 La notion d'« effort » du genre littéraire, qui sera explicitée plus loin, est empruntée à Pierre Vinclair. Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.

4 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2007, p. 11.

5 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, *op. cit.*

6 Au sens de « Livre du monde », image proposée par Hans Blumenberg, qui désigne une pensée du monde dans laquelle ce dernier peut se lire comme un ensemble de signes cohérents permettant notamment d'attester d'une certaine logique. *La Lisibilité du monde* (1981), traduit de l'allemand (Allemagne) par Pierre Rusch, Paris, Cerf, 2007.

Il est vrai que l'interprétation dans les romans de la postmodernité est souvent thématifiée pour être présentée comme un enjeu problématique, déstabilisant à la fois les personnages et les lecteurs qui ne sont plus en mesure de hiérarchiser les hypothèses d'interprétation et de distinguer le « valide » de l'« insensé ». Si l'usage de personnages herméneutes, et plus particulièrement lecteurs, ne date pas de la période contemporaine, cette dernière est particulièrement favorable à leur multiplication. Surtout, ces personnages sont pour la plupart des herméneutes frustrés, ou ratés : ils échouent en général à interpréter le monde autour d'eux, quelle que soit l'énergie qu'ils y investissent. C'est ce que montre notamment l'ouvrage collectif *L'Herméneutique fictionnalisée*⁷, dont la troisième partie se concentre sur des romans postmodernes. Cependant, cette impossibilité à interpréter consacre-t-elle réellement une ère du « simulacre » et du relativisme dans laquelle il serait devenu tout simplement impossible de s'accorder sur le sens des signes ? Dans les romans que nous étudions, l'interprétation est un motif à la fois central et problématique. D'abord, le processus interprétatif est thématifié dans les diégèses. Ensuite, l'interprétation échappe la plupart du temps aux mécanismes d'élucidation qu'elle invite pourtant le lecteur à mettre en place, lui tendant ainsi de véritables pièges herméneutiques. Nous montrerons donc d'abord que l'opacification des codes herméneutiques constitue la première étape d'un processus plus large touchant à la redéfinition du pacte de lecture des romans. Si elle semble affaiblir la puissance de l'interprétation entendue comme « processus d'élucidation », elle a surtout pour effet de replacer le geste interprétatif au cœur du texte pour lui attribuer un rôle singulier et essentiel.

Si la notion de « communauté interprétative » est perçue comme polémique par une partie de la critique, qui considère qu'elle ouvre la voie à un relativisme absolu en matière d'interprétation textuelle⁸, elle nous intéressera ici en ce qu'elle tend, comme le souligne Yves Citton dans sa préface à *Quand lire, c'est faire*⁹, non pas à affirmer la totale autorité du lecteur sur le texte, mais plutôt à mettre au jour une sorte de déterminisme herméneutique chez le premier. Stanley Fish définit les « communautés interprétatives » comme des « communautés composées de personnes

7 Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014.

8 Beaucoup de critiques, et notamment Umberto Eco et Antoine Compagnon, ont vu dans la proposition de Stanley Fish une destruction de la théorie littéraire, considérant qu'elle affirmait que le lecteur est le seul créateur du sens du texte. Pour Antoine Compagnon, une telle idée implique que l'activité critique ne se résume plus qu'à un exercice de persuasion, et non de démonstration. Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun* (1998), Paris, Seuil, « Essais », 2014.

9 « Car, à y regarder d'un peu plus près, la leçon politique à tirer des analyses de Fish n'est pas tant une revendication de liberté interprétative qu'une reconnaissance du caractère conditionné de toute interprétation ». Yves Citton, préface à Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser » 2007, p. 8.

qui partagent des stratégies interprétatives¹⁰ ». Ses travaux montrent qu'une « communauté interprétative » est un ensemble de lecteurs qui, parce qu'ils partagent un contexte de lecture et une culture commune, sont amenés à reproduire des schémas interprétatifs dictés par des grilles de lecture collectives et consensuelles.

1.1. Un piège

Observant la manière dont l'interprétation est problématisée dans *Vente à la criée du Lot 49* de Thomas Pynchon et *Las Vegas Parano* de Hunter S. Thompson, Anne Isabelle François se demande :

Comment identifier le seuil à partir duquel l'interprétation devient surinterprétation, l'enquête délire, la recherche de coïncidences obsession bercée par le sentiment que tout peut avoir de mystérieuses analogies avec tout ? Comment procéder encore au déchiffrement des « hiéroglyphes » disséminés dans la prose du réel, alors que toute investigation manque toujours de basculer dans l'hallucination sous acide ou la terreur de l'absurde¹¹ ?

La limite entre interprétation et surinterprétation suscite en effet un questionnement lancinant au sein de l'œuvre entière de Thomas Pynchon, dans laquelle on a souvent étudié le motif de la paranoïa et de la surinterprétation¹². L'étude de la polyphonie dans *Mason&Dixon* nous a déjà donné l'occasion de constater que, dans ce roman, de nombreuses hypothèses sont avancées par les personnages pour expliquer certains phénomènes, et que l'intérêt égal avec laquelle elles sont traitées tend à mettre sur un pied d'égalité les théories réalistes et les théories les plus fantasques. Les dangers de la surinterprétation, ou de la fausse piste, guettent constamment les protagonistes, qui se demandent jusqu'à la fin quel aura été le réel but de la mission d'ampleur qui leur a été confiée par la couronne d'Angleterre. Ce péril est présent à travers le motif des « signes » qui inquiètent autant par leur prolifération que par leur ambiguïté. D'une part, les personnages ne parviennent pas à tirer de conclusions claires à partir des signes qu'ils perçoivent et, d'autre part, ils semblent ne pas pouvoir s'empêcher d'en voir constamment, et donc parfois, à tort. Cela est

10 « *Interpretative communities are made up of those who share interpretive strategies* », Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, op. cit., p. 171.

11 Anne Isabelle François, « “Dieu, des hiéroglyphes !...” L'interprétation : un mauvais trip ? », in Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, op. cit., p. 295-307, p. 297.

12 Les exemples sont nombreux. Pour se rapporter à des ouvrages précédemment cités, Frank Palmeri s'interroge sur le sens à donner à la paranoïa chez Pynchon. Linda Hutcheon, elle, fait de l'œuvre de Pynchon une représentante de l'usage de la paranoïa dans les romans postmoderne. Frank Palmeri, « Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics », in *PostModern Culture* [en ligne], disponible sur <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.901/12.1palmeri.txt>, dernière consultation le 24 août 2023. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 133 et suivantes.

d'autant plus problématique que ces signes concernent l'objet principal de leur attention, la Ligne. Aussi, lorsqu'un arbre s'abat sur deux bûcherons membres de l'expédition :

"This is a Disaster," Mason curl'd as a dying Leaf, dispos'd to give it all up. "You agree don't you Jeremiah, you know it doesn't happen, it never happens, that two are kill'd in the fall of a single Tree?"

"Their People have them,— they'll be safe?" too vex'd in Reassuring himself, to see Mason's Point. "You were the one looking for a Sign, weren't you, well there's your miserable Sign, why aren't you reading it."

" 'Twas a tall old Chestnut, they set their Wedges wrong, and then it fell where they hadn't guess'd it would. What else, pray?"

"Damn'd right, pray" snaps Mason, "— somebody'd better, around here." (M&D, p. 672)

- C'est un désastre (Mason recroquevillé telle une feuille morte, sur le point de tout abandonner). Vous êtes d'accord, n'est-ce pas, Jeremiah, vous savez que cela n'arrive pas, que cela n'arrive jamais, que deux hommes soient tués par la chute d'un même arbre ?

- [...] ils seront en sûreté... (trop fâché de devoir se rassurer lui-même, pour bien entendre Mason).

- C'est vous qui guettiez un signe, rappelez-vous, eh bien le voilà votre misérable signe, pourquoi n'en tenez-vous pas compte ?

- C'était un vieux et haut marronnier, ils ont mal installé leurs coins, et il est tombé là où ils ne l'avaient point prévu. Quoi d'autre, je vous prie ?

- C'est cela, bon sang, priez, lâche Mason, — cela vaudrait mieux, par ici. (M&D, p. 818)

Les deux protagonistes échangent encore une fois ici leurs positions : alors que Dixon était celui qui cherchait auparavant à déceler des mauvais présages, il tente dans ce passage de rassurer son compagnon, et de se rassurer lui-même en donnant à cette catastrophe une explication rationnelle. De ce fait, au moment où il pourrait utiliser cet événement comme un signe pour confirmer ses précédents propos — « lire ce signe » comme le formule la version originale —, il choisit de ne pas s'en saisir. Le fonctionnement en duo de ces deux personnages permet de souligner la réversibilité des signes, et de mettre toujours en question leur statut même de « signe » : faut-il vraiment voir dans tel ou tel événement, dans telle ou telle marque, une portée signifiante ? On n'est jamais loin, dans ce roman, de la surinterprétation compulsive. Cela dit, le motif de la paranoïa dans *Mason&Dixon* se distingue de la manière dont il est traité dans les autres œuvres de Pynchon, comme *Vente à la criée du lot 49* ou encore *V*. En effet, la critique que *Mason&Dixon* déploie contre le roman national étasunien est soutenue par un propos général qui pointe les manquements démocratiques situés au fondement de la nation étasunienne. Bien qu'il ne défende pas un point de vue univoque sur l'histoire, le roman propose tout de même un prisme d'interprétation déterminé. Autrement dit, si la validité des indices est souvent douteuse, il ne s'agit pas de relativiser tous les points de vue sur ce moment historique. La paranoïa dans *Mason&Dixon* est presque toujours orientée dans le même sens, c'est-à-dire vers une réticence à suivre la marche des choses sans se poser de questions sur les conséquences — politiques, humaines, écologiques — qu'elles peuvent

avoir. En ce sens, les multiples hypothèses formulées, fussent-elles fantasques, semblent non pas réduire à néant toute portée signifiante, mais créer un faisceau de significations ; si elles ne sont pas toutes valables, ces dernières tendent à interroger en chœur la marche officielle de l'histoire, et à mettre en avant la nécessité de s'interroger sur la réalité parfois cachée derrière les déclarations d'intention – en particulier lorsque ces déclarations proviennent des instances de pouvoir.

Alors que Thomas Pynchon rend le signe ambigu en multipliant les interprétations possibles, Toni Morrison cherche plutôt à avertir le lecteur des impasses d'une interprétation trop hâtive des indices, qui ne sont jamais vraiment, dans son œuvre, ce qu'ils ont l'air d'être. Cette mise en garde nous apparaît comme un trait constant dans les textes de l'autrice. Le roman *Paradis*¹³ s'ouvre sur une traque, au cours de laquelle des hommes armés explorent une demeure dans laquelle se trouvent cinq femmes qu'ils ont prévu d'assassiner. La raison de la présence des hommes en ces lieux est donnée petit à petit, à travers les bribes de monologues intérieurs qui font entendre les pensées des assassins : ces derniers considèrent qu'il est de leur devoir d'en finir avec ces femmes qui sont devenues, au fil du temps, les bouc-émissaires de leur communauté en train de se déliter. Le roman s'ouvre ainsi sur une succession de focalisations internes, à partir desquelles le lecteur voit comment les hommes interprètent ce qu'ils trouvent dans la demeure, de manière à ce que ces « indices » correspondent à leur hypothèse de départ : ces femmes sont des êtres mauvais, voire maléfiques, et leur mort ramènera la paix au sein de la communauté que, eux, représentent. Cependant, dès cet *incipit*, le roman présente un décalage entre les visions des personnages et l'interprétation que doit faire le lecteur. La superposition de la voix d'un narrateur extradiégétique, non identifié à celles des hommes, à travers le discours indirect libre, fait entrer subtilement mais fermement une discordance, qui fait que le lecteur ne peut pas adhérer au raisonnement des personnages. Ainsi, le roman nous met en garde par cette scène qui prend, au seuil du texte, une dimension méta-discursive ; il nous intime de ne pas interpréter les événements, les noms, les indices de la diégèse, à la lumière des hypothèses ou des orientations qui seraient initialement les nôtres. En tant que lecteur ou lectrice, nous voyons bien que le problème de cet *incipit* repose sur le fait que les hommes ne lisent leur environnement que selon leur hypothèse de départ, et que celle-ci les amène à faire des interprétations non valides ; en attirant notre vigilance sur ce phénomène, le roman nous indique également le péril qui attend celui qui interprète sans prendre garde à ses propres biais ou habitudes herméneutiques. Il nous guide alors vers un mode spécifique d'interprétation, qui doit se déployer prudemment en prenant garde à ne pas se reposer sur des réflexes interprétatifs possiblement trompeurs. Le roman nous enseignerait donc non pas à lire les

13 Toni Morrison, *Paradis*, *op. cit.*

signes – du texte, du monde –, car il ne nous fournit pas des clefs d'interprétation, mais à nous *méfier des processus d'interprétation* par lesquels nous pensons pouvoir élucider ces signes.

Cet appel à la méfiance est visible à la fin du *Chant de Salomon*, dans laquelle le protagoniste, qui a pourtant appris à déchiffrer un certain nombre de choses grâce à la quête initiatrice qu'il est en train d'achever, continue à se fourvoyer sur certains points importants. Alors que son voyage prend fin, Milkman retourne dans son Michigan natal, heureux à la perspective de raconter à sa famille l'histoire de leur ancêtre Solomon, et la légende dont il est à l'origine dans la ville de Danville, Virginie. Sa quête initiale, qui l'avait mené jusqu'en Virginie pour retrouver un sac d'or, s'est muée en quête des origines, et il rentre chez lui avec le sentiment d'avoir renoué avec ses racines, et d'avoir levé le voile sur un grand nombre d'énigmes. Il comprend alors différemment, et mieux, sa propre histoire, qu'il peut désormais replacer dans une mémoire collective de la communauté afro-descendante. Le regard qu'il pose sur son environnement est transformé à la fin du roman ; initié par la quête, il semble avoir compris qu'il lui faut *lire* ce qui l'entoure pour comprendre ce qui se cache réellement derrière les noms – noms de lieux, noms de personnes. C'est ce qui est exprimé de manière très explicite à travers des pensées rapportées au discours indirect libre, alors que le protagoniste parcourt le long voyage en car qui le ramène vers le Nord du pays :

He read the road signs with interest now, wondering what lay beneath the names. The Algonquins had named the territory he lived in Great Water, michi gami. How many dead lives and fading memories were buried in and beneath the names of the places in this country. Under the recorded names were other names, just as "Macon Dead," recorded for all time in some dusty file, hid from view the real names of people, places, and things. Names that had meaning. (SOS, p. 329)

Maintenant, il lisait les panneaux indicateurs en se demandant ce qui se trouvait derrière les noms. Les Algonquins appelaient le territoire dans lequel il vivait la Grande Eau, *Michi gami*. Combien de vies anéanties et de souvenirs disparus étaient enterrés sous les noms des lieux de ce pays. Sous les noms qu'on avait retenus, il y avait d'autres noms, comme « Macon Mort », conservés à jamais dans un dossier poussiéreux, et qui dissimulaient les vrais noms des gens, des lieux et des choses. Des noms qui avaient un sens. (cs, p. 462)

Tout comme dans le passage de *Mason&Dixon* précédemment cité, le verbe « *to read* » associe la lecture au déchiffrement, à l'interprétation. Il s'agit non seulement d'exhumer ce qui se cache derrière des noms de lieu et de gens, mais encore de saisir par là des réalités enfouies, en particulier les violences historiques dissimulées par la toponymie officielle fallacieuse. C'est une réelle « poétique de la trace¹⁴ » qui se fait jour ici, à travers une opposition explicite. D'un côté, à travers la répétition du terme « *recorded* » qui fait signe à la fois vers la mémoire collective et l'archive, le

14 Édouard Glissant, voir le chapitre 2 de cette thèse.

texte dénonce une vision trompeuse des réalités historiques, enregistrée dans les « dossiers poussiéreux » et « conservé[e] » par la société. Cette vision, pourtant, s'impose aux yeux de tous et perdure dans le temps. De l'autre côté, le texte fait émerger un point de vue plus proche de la réalité, qui ne se trouve ni dans les registres ni dans la toponymie partagée, et qui porte la mémoire des vies « anéanties ». Selon une sorte de raisonnement par induction, Milkman se met à appliquer à tous les toponymes qu'il croise ce qu'il a appris au cours de sa quête ; le nom d'un lieu masque d'autres noms, et il faut retrouver ces derniers pour embrasser la vision de celles et ceux dont la voix n'a pas été retenue dans l'élaboration du paysage et de l'histoire collective. Il semblerait donc que la quête de Milkman lui ait appris à « lire autour de lui¹⁵ ». Les noms des gens qu'il a croisés deviennent alors de véritables signifiants, qui témoignent de ce que les noms officiels veulent taire :

He closed his eyes and thought of the black men in Shalimar, Roanoke, Petersburg, Newport News, Danville, in the Blodd Bank [...] in the pool halls, the barbershops. Their names. Names they got for yearnings, gestures, flaws, events, mistakes, weaknesses. Names that bore witness. (SOS, p. 330)

Il ferma les yeux et pensa aux Noirs de Shalimar, de Roanoke, de Petersbourg, de Newport New, de Danville, du quartier de la Banque du Sang [...] des académies de billard, des salons de coiffure. Leurs noms. Des noms qu'ils tenaient de désirs, de gestes, de défauts, d'événements, d'erreurs, de faiblesses. Des noms comme des témoignages. (cs, p. 463)

Suit une longue énumération de noms propres, qui rassemble en cette fin de roman un grand nombre de personnages croisés antérieurement, même furtivement, leur donnant une place singulière tout en les plaçant sous l'expression générale, en début de paragraphe : « les Noirs de [...] ». Alors qu'il se disait jusque-là assez indifférent à la distinction entre une communauté blanche et une communauté noire, Milkman, en même temps qu'il a appris à déchiffrer le monde, semble avoir appris à y lire les exclusions sur lesquelles la société s'est construite. Les noms seraient alors les « témoins » de réalités invisibles à réactualiser. Apparemment, Milkman a développé en même temps une attention aux signes et une attention aux autres.

Pourtant, cette vision ne constitue pas le fin mot du roman. On a vu précédemment que le lecteur ne pouvait se fier totalement aux interprétations de Milkman, notamment en ce qui concerne l'élément central de la Chanson de Salomon. À la fin du roman, il n'en a toujours qu'une interprétation partielle ; comme son ancêtre qui s'est « envolé » en abandonnant femme et enfants, Milkman saute de la falaise en laissant derrière lui Reba, alors qu'il vient de promettre à Pilate, mourante, de veiller sur elle. La Chanson de Solomon est alors, certes, ce qui a permis à Milkman

15 L'expression est empruntée à René Audet, « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation. Du récit comme errance cognitive », in Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, op. cit., p. 325-336.

d'apprendre à déchiffrer son histoire, mais aussi ce qui témoigne de la partialité de son travail d'interprétation : Milkman n'a été capable de comprendre qu'une partie de la chanson, celle avec laquelle il s'est identifié – l'homme, le héros, qui s'émancipe, ignorant ceux qui comptaient sur sa présence dans leur existence. Milkman a donc certes appris à déchiffrer certaines réalités, mais d'autres lui restent totalement inaccessibles. Le propos du *Chant de Salomon* est donc moins de dire que l'expérience du personnage lui permet de développer des aptitudes herméneutiques, que de signaler la partialité de toute activité interprétative. Certes, le déchiffrement des signes nécessite un travail d'apprentissage, mais surtout une constante remise en question de ses propres interprétations.

En ce sens, l'herméneutique apparaît moins comme un travail nécessitant une *aptitude*, qu'une *attitude* particulière. Dès lors, il ne s'agit pas de discréditer toute tentative d'interprétation, mais au contraire de redonner à cette dernière une importance fondamentale. Cela dit, son rôle se déplace : elle compte moins en tant que puissance d'élucidation qu'en tant que pratique éthique. Il faudrait donc essayer de lire le texte, comme le monde, sans avoir la certitude que l'on parviendra à élucider ses signes. À ce titre, l'analyse que fait Vincent Message des romans de Pynchon et de Mark Z. Danielewski s'applique tout à fait aux mécanismes que nous avons observés. Elle remet en question l'idée selon laquelle, parce que les romans postmodernes ne désignent pas clairement d'interprétations valides parmi toutes celles qu'ils proposent, ils prônent systématiquement un relativisme cognitif :

Pynchon et Danielewski ne sont pas des relativistes au sens où ils nieraient l'existence d'un monde commun ou jugeraient impossible d'obtenir quelque certitude que ce soit. Ils savent que la science renforce globalement la lisibilité du monde en expliquant des phénomènes qui tenaient auparavant de la magie et du mythe. Leur projet semble plutôt d'attirer notre attention sur le fait que le sujet ordinaire n'a pas les moyens de s'assurer de la plupart des vérités qui lui importent vraiment : la vérité se joue en général dans des lieux opaques, comme le sont les coulisses du pouvoir ; dès que la science se mêle de la partie, le sujet ordinaire ne dispose ni des connaissances nécessaires pour porter un jugement informé, ni du temps pour les acquérir ; enfin, beaucoup des vérités qui viendraient apaiser ses inquiétudes vitales ne peuvent être soumises à une vérification empirique¹⁶.

Les phénomènes que nous venons d'observer tendent en effet non pas à détruire l'intérêt de l'interprétation, mais à montrer que celle-ci n'est pas la garante d'un dévoilement systématique. Le parallèle que trace Vincent Message entre les « coulisses du pouvoir » et l'opacité de la science pour le « sujet ordinaire » nous semble particulièrement intéressant dans la mesure où il permet aussi de pointer un possible rapprochement entre les mécanismes de pouvoir et d'autorité potentiellement à l'œuvre dans les discours politique et scientifique. C'est justement parce que des

16 Vincent Message, « Des interprètes en danger de mort », in Nicolas Corréard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, op. cit., p. 309-323, p. 320.

œuvres comme celles de Pynchon affirment que les deux domaines peuvent rester opaques à celui qui essaie de les comprendre, que l'on a pu conclure à un relativisme absolu du postmoderne, qui irait jusqu'à remettre en cause des raisonnements scientifiques démontrés et admis. Pourtant, il ne s'agit pas de tracer un lien d'équivalence entre les deux : les discours politiques peuvent se servir de l'autorité scientifique, ce qui ne signifie pas que les discours scientifiques sont nécessairement à la solde d'une autorité politique. Cela n'empêche pas que la question mérite d'être posée ; c'est en tout cas tout à fait l'idée que défend le texte de Pynchon lorsqu'il met en scène ses deux astronomes tourmentés.

1.2. Un élan vital

Si l'activité herméneutique ne conduit pas dans ces textes à un dévoilement systématique, elle n'en constitue pas moins une dynamique centrale qui présente des enjeux complexes et importants. Ainsi, même lorsque l'interprétation semble tourner « à vide » et ne servir apparemment qu'une ambition ludique et/ou esthétique, elle continue à signifier en fait toujours au-delà. C'est particulièrement le cas chez Roberto Bolaño et Thomas Pynchon, romans pourtant les plus associés au « genre postmoderne » et à la perte de sens.

Comme l'on pouvait s'y attendre, la Ligne qu'ont construite Mason et Dixon se retrouve consignée dans une carte géographique, dont il est question à la fin des péripéties des deux personnages principaux. Alors qu'ils sont assis, peut-être pour la dernière fois dans leur aventure étasunienne, à la table d'un pub, Mason demande à Dixon de voir la carte que ce dernier a confectionnée. Une petite dispute émerge alors à propos de la rose des vents de Dixon ; Mason reproche à son compagnon d'avoir représenté une rose des vents qui pourrait être interprétée de manière politique et problématique¹⁷, ce qui induirait une lecture également politique et problématique de la carte représentant leur travail commun. Cependant, pour Dixon, il n'y a pas lieu de trouver un sens caché derrière ce signe : tout géomètre a une rose des vents personnalisée, et celle-ci est simplement à voir comme un signe distinctif, la signature d'un artisan. La vision de Dixon semble l'emporter, car la dispute finit – comme toujours entre les deux compères – par se tarir, et se transformer en une discussion centrée sur l'aspect esthétique de l'objet. Et pourtant, sa dimension politique n'est pas évacuée :

Mason is able to inspect the long Map, fragrant, elegantly cartouch'd with Indians and Instruments, at last. Ev'ry place they ran it, ev'ry House pass'd by, Road cross'd, the Ridge-lines and Creeks, Forests and Glades, Water ev'rywhere, and the Dragon nearly visible. "So,— so. This is the Line as

17 La rose des vents contient une fleur de Lys, ce qui pourrait faire référence au Royaume de France et ainsi passer pour une réaffirmation des revendications de la France sur l'Ohio.

all shall see it after its Copper-Plate 'Morphosis,— and all History remember? This is what ye expect me to sign off on?"

"Not the worst I've handed in. And had they wish'd to pay for Coloring? Why, tha'd scarcely knaah the Place...?"

"This is beauteous Work. [...]"

Dixon, his face darken'd by the Years of Weather, may be allowing himself to blush in safety. "Could have us'd a spot of Orpiment, all the same. Some Lapis...?" (M&D, p. 689)

Mason peut, enfin, examiner la longue Carte, odorante, élégamment cartouchée d'Indiens et d'Instruments. Tous les endroits qu'ils ont traversés, toutes les maisons par lesquelles ils sont passés, les routes empruntées, les sommets montagneux et les cours d'eau, les forêts et les clairières, partout de l'eau, et le Dragon quasi visible.

« Donc, – donc. Voici la Ligne ainsi que tous la verront après sa Métamorphose en taille-douce, – l'histoire telle qu'on se la rappellera ? C'est là que vous comptez que je signe ?

- J'ai rendu pire. Et s'ils avaient souhaité payer pour qu'elle soit en couleurs ? Ma foi, vous reconnaîtriez à peine l'endroit... ?

- C'est de la Belle Ouvrage. [...]

Dixon, au visage hâlé par les ans, peut se permettre de rougir en toute sûreté. « J'aurais peut-être pu mettre une touche d'orpiment, tout de même. Quelque lapis... ? » (M&D, p. 837-838)

Ce passage associe l'importance signifiante de la carte (« l'histoire dont on se rappellera »), à sa dimension artisanale et esthétique (« c'est de la Belle ouvrage »). Au moment même où la Ligne se transforme donc en un signe sur une carte, paraissant par-là s'éloigner du référent lui-même et suscitant un dialogue d'ordre esthétique, le roman mêle plusieurs enjeux. L'aventure s'est transformée en signe, que l'on commente en tant que tel, mais il est rappelé que ce signe aura une portée historique décisive. De fait, la carte géographique fait partie des symboles qui, par « l'imaginaire », peuvent participer à la construction d'un sentiment d'appartenance à une « communauté nationale », selon Benedict Anderson. Mais plus encore, l'historien revient sur ce type de symbole en particulier dans la deuxième édition de *Imagined communities*, pour montrer que la carte – comme le musée qui, lui aussi, permet de recenser les populations et leurs particularités –, a constitué un outil de contrôle et de légitimation du pouvoir colonial¹⁸. Ce dialogue souligne donc l'entremêlement des enjeux esthétiques et politiques, puisque les premiers déterminent la manière dont les seconds seront perçus – Dixon semble dire que, si la carte eût été en couleur, son camarade ne reconnaîtrait plus certaines choses. Il s'agit bien là, encore une fois, de prêter attention à *la manière dont le signe représente*, et à associer la teneur esthétique de l'objet à sa puissance de signification.

Dans *Les Détectives sauvages* également, l'interprétation apparaît très souvent comme un « simple » divertissement, un prétexte à la dispute ou à la discussion entre amis, et qui laisse le

18 L'ouvrage est notamment augmenté d'un chapitre sur la question, que l'on retrouve dans la traduction française sous le titre « Recensement, carte, musée », in Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

champ libre à des hypothèses contradictoires mais équivalentes. Le roman lui-même peut « se lire comme un jeu » – *ou* « comme une agonie¹⁹ » –, dit Bolaño. Dans la troisième partie, ce sont des jeux interprétatifs auxquels se livrent les quatre personnages en fuite : Lupe, Garcia Madero, Arturo Belano et Ulises Lima. Afin d'éviter de penser à la peur qui les tenaille – ils sont en voiture, poursuivis par le proxénète de Lupe et ses hommes, qui veulent les assassiner – ils jouent à deviner ce que signifient divers dessins schématisés qui ont initialement une portée comique, comme l'indique le journal de Garcia Madero : « Pour égayer le voyage, je me suis mis à faire des dessins qui sont des énigmes qu'on m'avaient apprises à l'école, il y a des siècles » (*lds*, p. 876). Ces dessins sont reportés dans l'œuvre, qui inclut donc ici des signes non textuels (annexe 1). Une première lecture nous amène à les considérer comme un divertissement, au sens courant du terme : ils permettent aux personnages de s'amuser. Cependant, une deuxième lecture permet de saisir que ce divertissement est aussi à prendre au sens pascalien : il s'agit pour les personnages de se détourner d'une peur profonde et paralysante, celle de la mort qui les attend probablement. Cela apparaît notamment dans l'extrait suivant :

Durante un rato mis amigos dejaron de reírse y miraron el dibujo y yo me dedicué a mirar el paisaje. Vi algo que de lejos parecía un árbol. Al pasar junto a él me di cuenta que era una planta: una planta enorme y muerta. (LDS, p. 741)

Pendant quelques instants, mes amis ont cessé de rire et ont regardé le dessin et moi je me suis mis à regarder le paysage. J'ai vu quelque chose qui de loin ressemblait à un arbre. En passant à côté je me suis rendu compte que c'était une plante : une plante énorme et morte. (*lds*, p. 879)

Lorsqu'il déporte son regard depuis les dessins vers le paysage, Garcia Madero lit dans ce dernier de mauvais présages, qui échappent à ses camarades absorbés dans le déchiffrement des énigmes. Autrement dit, dans la voiture qui doit leur permettre de mettre de la distance entre eux et leurs agresseurs, la survie des personnages semble tenir à ce double mouvement vers l'avant : la fuite physique qui les fait se déplacer géographiquement, et la fuite psychologique par le jeu herméneutique, qui les aide à chasser la peur paralysante de leur esprit. Certes, ici, le travail d'interprétation sert moins à dévoiler du sens qu'à détourner l'attention des joueurs. Il est également associé à des émotions contradictoires : le rire, mais aussi l'angoisse, la peur devant la mort. Registres comique et tragique se mêlent dans les significations données à ces dessins, que Belano interprète presque systématiquement de manière morbide, alors qu'ils sont originellement à caractère humoristique. Ces jeux herméneutiques peuvent donc générer des significations totalement contradictoires, et n'aboutissent pas à un « dévoilement » univoque. C'est que

19 Sur la quatrième de couverture, les éditions de l'Olivier font figurer cette citation de Bolaño : « Je crois que mon roman comporte presque autant de lectures qu'il contient de voix. Il peut se lire comme une agonie. Mais il peut aussi se lire comme un jeu ».

l'importance de l'interprétation est ailleurs : elle devient une sorte d'élan vital. Dans l'habitacle de la voiture, les quatre personnages continuent à dialoguer et à – tenter de – rire, tenter de trouver du sens aux énigmes que leur soumet Garcia Madero. De fait, l'interprétation comme dynamique tragi-comique est récurrente dans l'œuvre. C'est même elle qui clôt le journal de Garcia Madero. À ce moment-là, l'affrontement avec le proxénète a déjà eu lieu, et c'est cette fois-ci la police que les personnages fuient. Le jeune homme et Lupe ne sont plus que deux, et, à la date du 2 février, Garcia Madero écrit « Ceci est notre thrène ». Les dernières pages du journal s'inscrivent donc dans une tonalité tragique, car Garcia Madero est persuadé de connaître la fin de leur aventure, pensant qu'ils vont se faire arrêter par la police. Il rapporte, le 9 février, les paroles de Lupe : « Un jour ou l'autre la police mettra la main sur Belano et sur Lima, mais nous elle ne nous trouvera jamais. Ah, Lupe, combien je t'aime, mais comme tu te trompes » (*lds*, p. 928-929). Or, le journal se clôt sur une énigme, figurée par un dessin (annexe 2), ou plutôt par trois dessins successifs, qui semblent être de plus en plus difficiles à interpréter. On ne sait pas ce qu'il advient des personnages, mais le journal du jeune homme semble opposer encore une fois à la fin inéluctable le geste vital du déchiffrement, à la fois angoissant et potentiellement salvateur. Ces dessins sont d'ailleurs accompagnés de la répétition d'une question : « qu'y a-t-il derrière la fenêtre ? », qui invite encore à l'interprétation, au moment où se ferme le roman.

On voit donc que, même lorsque le signe semble être pris uniquement comme prétexte au jeu ou au commentaire esthétique, il sert en fait d'autres buts. Dans *M&D*, il permet de prendre conscience du lien existant entre les faits et la représentation de ces faits, et dans *Les Détectives sauvages*, il demande à être déchiffré, autant de fois que l'on veut ; dans les deux cas, l'activité herméneutique permet d'opposer à la marche des choses un recul critique ou un élan vital.

1.3. Ré-orienter la lecture : usages et mésusages des noms propres

Au niveau intradiégétique, on constate donc un déplacement de la fonction de l'activité herméneutique. Or, ce dernier s'associe à un phénomène extradiégétique similaire, qui contribue à renouveler le pacte de lecture. Généralement, l'intertextualité peut avoir pour fonction de donner au lecteur des points de repère, ou de communiquer implicitement avec lui au moyen de références partagées. Une intertextualité avec des textes fondateurs pourrait ainsi donner l'impression que l'on cherche à rendre les références transparentes, comme pour faciliter l'interprétation. Or, l'intertextualité telle qu'elle se déploie dans les romans étudiés fonctionne d'une toute autre manière. Parmi d'autres, deux textes fondateurs nourrissent *Texaco*, *Le chant de Salomon* et *Vive le peuple brésilien* : l'*Odyssée* et La Bible. *Mason&Dixon*, pour sa part, regorge de références liées à

la constellation mythologique renvoyant à la fondation des États-Unis. Le roman convoque de nombreux personnages réels devenus mythiques – Charles Mason et Jeremiah Dixon bien sûr, mais aussi George Washington, Samuel Johnson, James Boswell, et bien d'autres – et de nombreux événements historiques célèbres – batailles, événements politiques marquants. Et si les noms propres convoquent alors des références communes – fictives ou réelles – c'est pour mieux les détourner et les interroger. Signalons que des constats similaires ont été faits par Julie Brugier, qui relève par exemple chez William Faulkner et Maryse Condé des stratégies onomastiques qui, en détournant des références bibliques et mythiques, cherchent également à complexifier les mécanismes d'interprétation²⁰. La présence de telles stratégies chez tous ces auteurs nous conduit à nous interroger sur la corrélation entre ces procédés et les aires culturelles auxquelles appartiennent les œuvres étudiées – les aires étant presque identiques dans cette thèse et dans celle de Julie Brugier. Le continent américain ayant entretenu pendant longtemps un rapport spécifique aux références textuelles venues d'Europe, et en particulier en contexte postcolonial, le réemploi et le détournement d'une onomastique canonique occidentale semble en effet participer à la fois aux stratégies de décentralisation que nous avons observées dans le chapitre 2, et aux reconfigurations herméneutiques que nous voulons à présent analyser.

1.3.1. L'onomastique biblique re-sémantisée

Dans *Toni Morrison's Song of Solomon*, Judith Fletcher cite Marylin Sanders Mobley qui met en garde le lecteur du roman contre « La tentation, tout au long du roman [...] d'établir une série de correspondances exactes entre le texte [de Morrison] et les textes classiques ». Car l'usage de ces mythes contrecarre une telle entreprise « et le lecteur est obligé de prendre en compte différentes manières d'interpréter les noms, de lire les signes, de comprendre les rituels²¹ ». Et de fait, dans une interview avec Thomas LeClair, Toni Morrison affirme à propos de ce roman qu'elle a « utilisé les noms bibliques pour montrer l'impact que la Bible avait sur la vie des Noirs, leur respect et leur admiration pour elle, doublés de leur capacité à la déformer pour servir leurs propres buts²² ». L'apparent paradoxe énoncé par l'autrice éclaire l'usage qu'elle fait des noms propres dans le roman. Si certains noms bibliques ont une valeur symbolique *a priori* partagée, il ne s'agit pas

20 Julie Brugier, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, op. cit., p. 370 et suivantes.

21 Marylin Sanders Mobley, *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison*, Baton Rouge, LSU Press, 1991, p. 119. Cité par Judith Fletcher, « Signifying Circe », in *The Classical World*, vol. 99, n° 4, 2006, p. 405-418, p. 407.

22 Toni Morrison, « The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison », propos recueillis par Thomas LeClaire, in Danille Taylor-Guthrie (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, Presses universitaires du Mississippi, 1994, p. 126.

d'utiliser cette valeur de manière transparente. Au contraire, le texte re-sémantise les symboles convoqués. Toni Morrison déclare mettre ainsi en évidence une pratique culturelle, mais nous ajoutons que cette relecture des symboles est un moyen de reconfigurer les rapports aux textes fondateurs. Le titre du *Le Chant de Salomon* évoque le *Cantique des Cantiques*, et l'on trouve en effet deux Solomon – Salomon dans la version française – dans le roman : le grand-père et l'arrière-grand-père du protagoniste. Le premier était admiré en son temps par les Noirs de sa ville notamment pour sa prospérité, car il avait réussi à acquérir une ferme florissante à l'aube de l'abolition de l'esclavage. La dimension légendaire du personnage se retrouve dans le nom que ses admirateurs avaient donné à sa ferme : « *Lincoln's Paradise* » – qui convoque ici encore un autre élément biblique ainsi qu'une référence historique. Dans le roman cependant, cette prospérité est fatale à Solomon puisqu'un groupe de Blancs finit par l'assassiner froidement, dans le but de récupérer ses terres. De plus, le prénom Solomon désigne également un ancêtre plus ancien, un esclave dont la légende dit qu'il a accompli la prouesse de s'envoler vers l'Afrique pour retrouver sa terre et fuir la plantation. Cet exploit fait donc également de lui un « *flying African* », figure que l'on retrouve dans les légendes afro-américaines et afro-caribéennes²³. Le nom biblique peut dans un premier temps rappeler la prospérité et la sagesse du roi Salomon, mais se retrouve finalement associé à la violence et à un destin tragique. Solomon passe de la figure attendue de roi prospère à celle, propre au roman, de victime innocente d'un racisme systémique.

De la même manière, on retrouve ce dédoublement de symboles bibliques dans *Texaco* où se déploient côte-à-côte pas moins de trois figures christiques : l'Urbaniste, Marie-Sophie Laborieux, et le Marqueur de paroles. En effet, l'Urbaniste est nommé explicitement « le Christ » ou « notre Christ » dès l'ouverture du roman. C'est un personnage important car sa venue dans le quartier doit décider du sort du lieu, et de celui de ses habitants. Au moment où Marie-Sophie raconte son arrivée, elle sait qu'il aura fait le choix d'aider Texaco à vivre aux côtés de l'En-ville. Mais lorsqu'il fait son entrée à Texaco, personne ne sait encore si sa visite signifie la survie ou la mort du quartier. C'est pourquoi Marie-Sophie l'appelle aussi le « Fléau » (*Tex*, p. 37). Il porte en lui à la fois une promesse de paix et une grande force destructrice, dont on ne sait pas encore contre qui elle va s'exprimer – les habitants du quartier, ou les projets de modernisation de la mairie de Fort-de-France. Mais lorsque Marie-Sophie parle de lui comme de « l'un des cavaliers de notre Apocalypse, l'ange destructeur de la mairie moderniste » (*Tex*, p. 36), on comprend grâce au pronom personnel qu'elle le considère comme un allié pour le quartier. Dans cet *incipit*, les références bibliques ne sont donc pas figées et l'Urbaniste est associé à la fois à une image d'amour et de paix et à une

23 Ce mythe est régulièrement réemployé dans des romans contemporains, voire par exemple Kei Miller, *By the Rivers of Babylon*, Zulma, Honfleur, 2017.

image destructrice. Mais la figure christique du sauveur est dédoublée dans le roman car Marie-Sophie fait aussi office de passeur entre Dieu et les hommes – le texte désigne son récit comme un « Sermon » –, et le Marqueur de paroles est celui qui, finalement, sauve symboliquement le quartier en sauvant son histoire, car il permet à la mémoire de se perpétuer²⁴. Ainsi des figures mythiques sont investies de plusieurs significations en s’incarnant dans des personnages différents. À l’inverse, certaines références, au lieu de se concentrer sur des personnages et de se dédoubler, se diffusent dans les textes de manière moins perceptible.

Nombre des personnages du *Chant de Salomon* portent des noms bibliques. Les noms des femmes de la famille de Milkman, surtout, viennent tous de l’Ancien ou du Nouveau Testament, parfois de manière totalement inattendue. Ainsi l’on retrouve Ruth, Reba, Magdalene mais aussi Pilate et Corinthians I. Le cas de Pilate est particulièrement révélateur des torsions que Toni Morrison impose aux références classiques. Dans un premier temps parce que ce nom est associé étonnamment à une femme, la tante de Milkman. Ensuite, parce qu’il évoque évidemment un passage négatif de la Bible pour des Chrétiens, et le texte ne manque pas de le rappeler dès le premier chapitre. Le récit de la naissance de Pilate rapporte le dialogue entre la sage-femme et le père de l’enfant :

“You can’t name the baby this. [...] It’s a man’s name. [...] Pilate, you wrote down Pilate.”
“Like a riverboat pilot?”
“No, Not like a riverboat pilot. Like a Christ-killing Pilate. You can’t get much worse than that for a name. And a baby girl at that.”
“That’s where my finger went down at.”
“Well, your brain ain’t got to follow it. You don’t want to give this motherless child the name of the man that killed Jesus, do you?” (SOS, p. 19)

« Vous ne pouvez pas appeler le bébé comme ça. [...] C’est un nom d’homme. [...] Pilate. Vous avez recopié Pilate.

- Comme un pilote de bateau.

- Non, pas comme un pilote de bateau. Comme Pilate tueur de Christ. Vous ne pouviez pas trouver pire comme nom. Et une fille en plus.

- C’est là-dessus que mon doigt s’est posé.

- Eh bien, votre cerveau n’était pas obligé de le suivre. Vous ne pouvez pas donner à cette orpheline le nom d’un homme qui a tué Jésus, n’est-ce pas ? » (cs, p. 33)

Analphabète, le père de Pilate a choisi dans la Bible un nom dont l’apparence lui plaisait, pour le donner à sa fille. En dépit de la réaction de la sage-femme, il refuse de le changer. Mais si l’interprétation biblique est explicitement convoquée dans ce passage, elle ne correspondra par la suite nullement au personnage de Pilate. Au contraire, alors que Ponce Pilate a sur les mains le sang

24 Les dernières pages du roman insistent sur la capacité du récit et de la mémoire collective à nourrir d’autres luttes similaires à celle de Texaco.

du Christ dans les Évangiles, Pilate joue un rôle de guide dans la diégèse du *Chant de Salomon*, et même de sauveuse pour le protagoniste – elle prend involontairement la balle qui aurait dû atteindre Milkman. La symbolique biblique laisse donc place à une interprétation centrée sur la sonorité du nom, faisant le rapprochement avec le nom commun « pilote » qui lui est proche dans la prononciation anglaise. Pilate joue véritablement un rôle de « pilote » auprès de Milkman, en le guidant dans l’accomplissement de sa quête. L’intertextualité biblique dans *Le Chant de Salomon* ne sert donc en aucun cas à rendre transparent le caractère ou le rôle d’un personnage. Au contraire, elle sert à tisser un réseau d’interprétations nouvelles qui indiquent au lecteur qu’il ne doit pas se fier dans le roman aux représentations attendues.

1.3.2. *Les mythes étasuniens dégradés*

Les reconfigurations symboliques peuvent également se faire à partir de figures réelles, souvent des figures historiques qui ont eu une fortune mythique. C’est le cas d’un certain nombre de personnages dans *M&D*. Il s’agit alors de mettre en question les représentations associées aux grands figures historiques. Même s’ils ne sont pas mythiques au même titre que des personnages bibliques ou homériques, certains personnages de *M&D* évoquent à eux-mêmes des moments charnières de l’histoire. C’est le cas bien sûr pour l’astronome Mason et le géomètre Dixon, mais aussi pour de grandes figures politiques comme George Washington, Benjamin Franklin, Samuel Johnson ou encore Patrick Henry. La différence est donc réelle, mais c’est le même procédé que l’on retrouve : il s’agit d’évoquer des figures devenues symboliques pour leur redonner chair d’une manière inattendue et souvent subversive. Une grande partie du travail de Pynchon sur l’histoire réside dans ce procédé. C’est de cette manière qu’il égratigne peu à peu les grands mythes étasuniens pour montrer leur fragilité ou leur mauvaise foi. Il n’y a pas de « Grands Hommes » dans *M&D*, du moins pas là où on les attend. Ainsi, alors que les noms de Mason et Dixon évoquent la Ligne géographique éponyme et que celui de George Washington évoque la fondation de la démocratie étasunienne, le texte travaille à incarner ces noms dans des personnages rendus à leur complexité. Le duo protagoniste, par exemple, doute fermement non seulement du but mais aussi du bien-fondé de la mission qui les a rendus célèbres. Leurs questionnements ponctuent le roman, comme à la fin du chapitre 71 où Dixon fait part à Mason de ses réflexions à propos des différents voyages qu’ils ont eu à effectuer pour la couronne d’Angleterre :

“Ev’rywhere they’ve sent us, – the Cape, St. Helena, America – ,what’s the Element common to all ? [...] Slaves. Ev’ry day at the Cape, we lived with Slavery in our faces –, more of it at St. Helena, – and now here we are again; in another Colony, this time having drawn them a Line between their Slave-Keepers, abd their Wage-Payers, as if doom’d to re-enconter thro’ the World this public Secret, this shameful Core... Pretending it to be ever somewhere else [...]. Christ, Mason. [...]

Didn't we take the King's money, as here we're taking it again? whilst Slaves waited upon us, and we neither one objected [...]? No matter where in it we go, shall we find all the World Tyrants and Slaves? America was the one place we should not have to found them. [...] I don't trust the King, Mason. I don't think anybody else does, either." (M&D, p. 692-693)

« Partout où ils nous ont envoyés, – au Cap, à Sainte-Hélène, en Amérique, – quel est le point commun ? [...] Des esclaves. Tous les jours au Cap, nous vivions avec l'Esclavage sous nos yeux, – même chose à Sainte-Hélène, – et maintenant voilà que ça recommence, dans une autre colonie, et cette fois nous leur avons tiré une Ligne entre leurs esclavagistes et leurs employeurs, comme si nous étions condamnés à toujours rencontrer de par le Monde ce Secret public, cette Honte centrale... Et feignant toujours qu'il n'existe qu'ailleurs [...]. Bon sang, Mason. [...] N'avons-nous pas accepté l'argent du Roi, comme ici nous l'acceptons de nouveau ? Tandis que les esclaves nous servaient, et qu'aucun de nous deux ne protestait [...] ? Peu importe où nous allons, rencontrerons-nous toujours les tyrans et les esclaves du Monde ? L'Amérique est le seul endroit où nous n'aurions pas dû les trouver. [...] Je ne fais pas confiance à ce Roi, Mason. Je ne pense pas que quiconque le fasse, d'ailleurs. » (m&d, p. 841-842)

Si les deux personnages peinent à comprendre le véritable but de leur mission tout au long du récit, ce moment a la particularité d'être marqué par une tonalité fortement critique. Comme souvent, c'est Dixon qui s'insurge et qui dénonce ici l'omniprésence du « Secret public » de l'esclavage dans le monde à cette époque, et en particulier aux États-Unis²⁵. Non seulement il dénonce l'hypocrisie des discours européens qui feignent de n'avoir rien à voir avec les pays esclavagistes, mais en plus il souligne le fait que l'Amérique « est le seul endroit où [ils n'auraient] pas dû [trouver des esclaves] ». Les discours de liberté et d'égalité défendus par les Treize Colonies vont bien entendu à l'encontre de telles pratiques. Mais surtout, Dixon remet en question sa propre éthique et celle de son compagnon, soulignant que la mission qu'ils effectuent en Amérique permet – de manière indirecte – de tracer une démarcation entre les colonies esclavagistes et les autres²⁶. Ainsi, en imaginant avec précision la trajectoire de Mason et Dixon, leurs dialogues et l'évolution de leurs pensées, la fiction donne une épaisseur et une complexité à ces deux personnages. Il ne s'agit pas, on le voit bien, d'établir une nouvelle vérité historique qui dévoilerait les doutes véritables des deux hommes. Cependant, cela permet de donner à voir le paradoxe entre le mythe de la démocratie étasunienne et l'esclavage, qui s'incarne explicitement dans la figure de George Washington.

Dans le chapitre 28, le futur père fondateur des États-Unis est représenté en esclavagiste assumé, recevant les protagonistes en parfait sudiste « dans la véranda aux colonnes blanches, un

25 Il a déjà été question de ce « Secret », présenté sous la forme d'un « Spectre » lors du passage des protagonistes en Afrique du Sud, au chapitre 7. Ce « Spectre » constitue une présence plus ou moins explicite dans tout le roman.

26 Initialement, il s'agissait simplement de rendre explicite une démarcation entre les terres du Maryland et celles de la Pennsylvanie et du Delaware, afin d'éviter des conflits de propriété.

gobelet en main²⁷ » (*m&d*, p. 341), dans sa maison en Virginie. Le duo qu'il forme avec son esclave Gershom représente toute l'ambiguïté de l'esclavagisme étasunien. La description plutôt grotesque du colonel mêle des éléments réels, comme sa grande taille ou le piteux état de ses dents (*ibid.*), à l'univers fictif. Aussi assiste-t-on là encore à une proposition fictionnelle d'incarnation d'un personnage historique devenu mythique. Le texte crée explicitement un écart entre les discours produits sur Washington et le personnage en lui-même : « [...] si le Colonel ne passe pas pour un parangon de sobriété, il n'est pas non plus le crétin incompetent décrit par la presse Londonienne [...] » (*ibid.*). La mention de la presse permet de marquer explicitement un décalage et de suggérer que le récit est plus proche de la vérité que les discours de l'époque. C'est aussi dans les mots de Washington que l'on entend que les mesures prises par le général Bouquet, notamment pour endiguer la colonisation à l'Est des Alleghany, n'a en réalité rien d'humanitaire envers les Indiens, et constitue en fait une manœuvre purement stratégique. Ainsi, Washington affirme que « [l]es Américains combattront les Indiens quand il leur plaira, c'est-à-dire dès qu'ils le pourront, – et les Brits chaque fois qu'ils le devront, car [ils] ne [se] laisseron[t] plus opprimer, et pas davantage taxer » (*M&D*, p. 343). Cette assertion dans la bouche d'un futur Père fondateur fait entrevoir la deuxième violence originelle de masse sur laquelle se fonde la démocratie étasunienne ; le massacre des populations autochtones. George Washington cristallise à lui seul l'incohérence qu'avait soulignée Tocqueville²⁸, et que souligne Nelly Wolf après lui dans *Le Roman de la démocratie* :

L'Amérique, comme l'a bien vu Tocqueville, donne l'exemple d'une démocratie accomplie d'emblée mais qui exclut radicalement de sa sphère contractuelle les Noirs et les Indiens, soumis à un régime de non-droit ou de droit particulier. [...] La démocratie américaine ne sécrète pas des exclusions, ni ne reconduit des inégalités : elle est fondée sur deux principes d'exclusion majeure. D'où le fait que les fictions portant sur le passé mais aussi sur le présent se partagent la tâche de montrer les failles de la démocratie²⁹.

L'incarnation ambiguë de personnages dont les noms sont passés à la postérité permet ainsi de déconstruire certains réseaux de signification sur lesquels s'échafaudent les récits fondateurs

27 « *Out on the white-column'd porch, tumbler in fist, the large Virginian wants to talk real-estate* » (*M&D*, p. 276).

28 Voir notamment Alexis de Tocqueville, Chapitre X « Quelques considérations sur l'état actuel et l'avenir probable des trois races qui habitent le territoire des États-Unis », in *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), tome 1, partie 2, Paris, Flammarion, « GF », 1999.

29 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 41. En réalité, s'il s'agit d'un paradoxe dans la pensée contemporaine, on peut se demander s'il cela est vraiment le cas dans une perspective diachronique. La démocratie étasunienne, née de l'esclavage, semble hériter là de l'Antiquité, comme le souligne Paulin Ismard dans son « Introduction » aux *Mondes de l'esclavage*, *op. cit.*, p. 19-20 : « Mais il faut aussi être sensible à la façon dont l'héritage esclavagiste antique ne cesse d'accompagner, à la manière d'un membre absent, certaines des réalisations les plus admirables (la démocratie, le droit, la philosophie) que ce monde nous aurait léguées et dont nous serions les dépositaires. Et cette interrogation en appelle inévitablement une autre : quel est ce *nous* ? Quels sont ses contours et ses frontières ? »

légitimants. La dimension parodique, qui par ailleurs a très largement été étudiée dans l'œuvre de Pynchon, est un des modes d'actualisation de cette reconfiguration. C'est ce que note Linda Hutcheon :

Les États-Unis (comme le reste de l'Amérique du Nord et du Sud), sont une terre d'immigration. [...] C'est une partie de ce sur quoi portent en général les métafictiones historiographiques américaines. Les critiques ont longuement discuté de l'intertextualité parodique dans l'œuvre de Thomas Pynchon, dont *Au Cœur des Ténèbres* de Conrad (McHale, 1978, 88), et l'usage proustien de la première personne du singulier dans *V*. [...] La parodie postmoderne fonctionne ici de la même manière que dans la littérature du XVII^{ème} siècle, et tant dans le roman de Pynchon que dans les pièces qu'il parodie [...] le « discours reçu » intertextuel est fermement ancré dans un commentaire social sur la perte de pertinence des valeurs traditionnelles dans la vie contemporaine³⁰.

Il est particulièrement intéressant que Linda Hutcheon fasse référence ici à la terre d'immigration qu'a été l'ensemble du continent américain. Le lien qu'elle tisse avec la dimension parodique des œuvres nous semble en effet fondamental, dans la mesure où les références européennes ont pu avoir une valeur ambiguë dans les œuvres littéraires du continent, notamment au moment où il était question de construire de nouveaux États-Nations au XIX^e siècle³¹. Or, elle souligne également que cette intertextualité sert *in fine* un « commentaire social ». Autrement dit, la parodie, c'est-à-dire le réemploi décalé de références communes, a pour effet de penser la société et ses crises contemporaines. Il s'agit donc, en défigurant des références communes *a priori* consensuelles, de produire un discours critique sur les réalités collectives contemporaines.

On constate donc que l'interprétation est un enjeu important et ambigu dans ces romans à deux niveaux. Sur le plan intradiégétique, d'abord, parce qu'elle est souvent thématifiée par le biais de personnages qui échouent à interpréter de manière valide, fiable, ou définitive. Sur le plan extradiégétique, ensuite, parce qu'elle refuse au lecteur l'usage de procédés familiers – onomastique trompeuse, références canoniques détournées. Ces procédés provoquent une sensation de défamiliarisation : les romans *signalent* qu'ils exigent un certain mode de lecture qui doit se méfier des mécanismes interprétatifs usuels. Mais en faisant cela, ils continuent à communiquer activement avec le lecteur ; l'idée n'est donc pas qu'ils n'ont pas de sens, ou que l'activité herméneutique ne peut plus fonctionner, mais que l'interprétation doit être une démarche consciente, et non un réflexe. Or, une telle conclusion concorde avec l'hypothèse de Pierre Ouellet³² selon laquelle l'énonciation esthétique reconfigure les échanges intersubjectifs : en demandant aux lecteurs de réévaluer les

30 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.* p. 130.

31 C'est aussi l'objet de l'article de Nelly Richard, « *Cultural Peripheries: Latin-America and postmodernist de-centering* », art. cit. Nelly Richard fait le lien entre le geste parodique, la fascination sud-américaine pour la copie, et l'histoire d'un continent qui a longtemps été considéré comme une périphérie de l'Europe.

32 Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », art. cit.

références usuelles, le texte lui demande de se repositionner par rapport à un savoir commun partagé. De ce point de vue, ces reconfigurations herméneutiques engagent aussi à des repositionnements éthiques.

2. De la poétique à l'« effort » des genres

L'usage détourné des références intertextuelles aboutit donc à une défamiliarisation, qui semble jouer contre d'éventuelles « communautés interprétatives » permettant de déchiffrer un texte presque sans y penser, à travers des mécanismes intériorisés. Les réactualisations poétiques brouillent les pistes tout en affirmant la place centrale de l'herméneutique qui doit rester une activité d'élaboration constante. Le roman creuse ainsi l'écart entre le lecteur individuel et une communauté de lecteurs : il contribue à remettre en question l'adéquation entre les signes et l'usage commun que l'on en fait.

Pour autant, il nous faut à présent distinguer les réactualisations poétiques des réactualisations génériques qui, elles, continuent de mobiliser des modes de lecture classiques, tout en les intégrant à un contexte étranger. En effet, on constate dans ces textes le déploiement de paradigmes herméneutiques apparemment conflictuels ; nous avons commencé à voir que les romans mobilisent à la fois des modes de signification liés à l'épique et au romanesque, et, plus particulièrement parfois, au picaresque. Or, ré-actualiser les genres, c'est aussi les altérer, les transformer pour les rendre signifiants et fonctionnels dans un contexte qui leur est *a priori* étranger. Lorsque nous décelons dans les romans postmodernes des éléments poétiques, esthétiques, et surtout « noétiques³³ » propres au genre épique, il ne s'agit évidemment pas de dire que le texte romanesque se transforme en épopée. En revanche, nous cherchons ici à mettre au jour la manière dont les romans communiquent parfois sur un mode épique, malgré des décalages poétiques évidents. Autrement dit, nous voulons observer la manière dont le roman indique au lecteur qu'il doit puiser dans un certain « répertoire³⁴ » de genre, sans pour autant établir de correspondances

33 Nous reprenons ici le terme au sens où le définit Pierre Vinclair : « Au sein de la philosophie scolastique médiévale, la 'noétique' est l'étude de la manière dont le sujet crée de la pensée. Nous proposons d'étendre ce terme à l'étude de la manière dont les textes (certes, à partir de ressources existantes) non seulement sont des configurations symboliques inédites, mais permettent aux récepteurs de produire des objets de pensée qu'ils n'auraient pas produits sans eux ». Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, *op. cit.*, p. 121. Cet aspect est particulièrement important car, affirme Pierre Vinclair, une œuvre qui reprendrait des traits propres à un genre sans mettre en œuvre sa noétique ne serait qu'un simulacre de ce genre, et ne reproduirait pas son « effort ». Il s'agirait, de fait, de reprendre un registre, plus qu'un genre à proprement parler.

34 Le terme ici est employé à la théorie des genres d'Alastair Fowler, que nous présenterons et analyserons plus loin. Il désigne l'éventail complet des points de ressemblance potentiels qu'un genre peut présenter. Chaque genre possède un répertoire unique, à partir duquel ses représentants sélectionnent des caractéristiques. Ces

aveugles et systématiques entre ce répertoire et ses fonctionnements usuels. Notre hypothèse est que, en mobilisant les paradigmes herméneutiques propres aux genres romanesque et épique, les romans mettent en tension une attention à la singularité *et* à la collectivité, ce qui leur permet de penser la communauté depuis la postmodernité. Ils questionnent alors les frontières des genres, moins pour discréditer leur pertinence que pour leur donner à jouer un rôle herméneutique d'ampleur. À ce titre, il nous faut d'abord expliciter l'angle par lequel nous choisissons ici nous intéresser à la notion de « genre ».

2.1. Genre littéraire et communication

2.1.1. Le genre comme « type »

Pour Fowler, penser en termes de « genre littéraire » revient à penser non pas selon une stratégie de classification, mais de communication. En considérant le genre comme un type (« *a kind* ») et non comme une classe, Fowler le pense comme un ensemble de traits définitoires qui n'ont pas vocation à être tous adoptés au sein de l'œuvre considérée. C'est à partir de cette définition qu'il fait du genre un outil non pas de classement, mais de *communication* et de *production de sens*. Selon lui, « [...] il ne fait aucun doute que le genre a d'abord à voir avec la communication. Il est un instrument non pas de classification ou de prescription, mais de signification³⁵ ». C'est dire que l'usage des traits définitoires des genres constitue un moyen d'indiquer au lecteur différents éléments nécessaires à l'interprétation de l'œuvre, en établissant notamment un horizon d'attente, et un cadre esthétique spécifique. Cependant, si un texte littéraire appartient toujours *au moins* à un genre, la relation qu'il entretient avec ce(s) genre(s) n'est en rien passive : elle en est une modulation active³⁶, et participe donc à faire évoluer ce(s) dernier(s) dans le temps. Cette relation participe donc de la métamorphose continue des genres – Fowler prend l'exemple du genre épique qui, selon lui, ne recouvre pas la même réalité après *Prince Arthur* et *Paradise Lost*. Cette évolution diachronique du genre est aussi due à un autre phénomène, synchronique celui-ci : la rencontre entre plusieurs genres au sein d'une œuvre les fait se métamorphoser entre eux³⁷. Non seulement, donc, le genre est par nature une notion qui évolue dans le temps, mais en plus, le mode de signification littéraire implique forcément des modulations ou des écarts par rapport aux codes génériques et, *in fine*, une altération de ces derniers. L'œuvre a donc besoin d'altérer les codes génériques pour signifier, ce qui contribue aux modifications

caractéristiques peuvent concerner la forme et le fond. Voir Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, *op. cit.*

35 Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, *op. cit.*, p. 22.

36 *Ibid.*, p. 20.

37 *Ibid.*, p. 11.

« naturelles » des codes génériques à travers le temps. Ces usages et ces altérations génériques deviennent alors des « signaux », permettant de communiquer avec le lecteur.

Le fait de considérer le genre comme un type et non une classe permet à Fowler d'associer à chaque genre un « répertoire », c'est-à-dire un ensemble de traits caractéristiques qui font signe vers un genre spécifique mais qui n'ont pas à être tous impliqués dans l'élaboration de l'œuvre qui se réclame de – ou qui est reliée à – ce genre. Un « répertoire générique » constitue ainsi l'éventail complet des points de ressemblance potentiels que les œuvres d'une même genre peuvent présenter. Chaque genre a un répertoire unique, à partir duquel ses représentants sélectionnent des traits caractéristiques. Ces derniers peuvent concerner aussi bien la forme, que le fond³⁸. Fowler propose seize types de traits présents dans les répertoires, qui sont pour lui les plus communs. Parmi eux, on trouve les modes de représentation – dramaturgie, narration, *etc.*, – la structure externe – par chapitres, par actes –, la taille, le sujet, la coloration émotionnelle, les personnages, les tâches demandées au lecteur, *etc.* Ce dernier aspect, défini initialement par Frank Kermode³⁹, est particulièrement intéressant car il soulève le fait que le genre est aussi ce qui définit le type d'activité mentale que devra faire le lecteur, ou plutôt, qu'il se plaira à faire plus ou moins consciemment afin de goûter pleinement au texte qu'il lit. C'est cela qui nous intéressera particulièrement ici.

2.1.2. La communication par les « signaux génériques »

Certains traits définitoires du genre sont particulièrement saillants, puisque leur but est précisément d'être très facilement reconnaissables. Alastair Fowler prend pour exemple les « allusions génériques » – c'est-à-dire des allusions plus ou moins explicites à d'autres auteurs ou œuvres au seuil du texte –, les titres, ou encore les sujets abordés dès l'ouverture du texte. Ces « marqueurs génériques regroupés au début d'une œuvre jouent un rôle stratégique pour guider le lecteur⁴⁰ ». Ils mettent en place un « cadre mental » (« *a mental set* ») qui permet de faire comprendre au lecteur la configuration dans laquelle il se trouve et de le guider dans son interprétation. Ces indices, ou « signaux génériques », peuvent être explicites ou implicites, et agir sur l'interprétation du lecteur sans même que celui-ci s'en aperçoive. Cette analyse rappelle la manière dont Claudio Guillén, que Fowler cite d'ailleurs, conçoit le genre picaresque dans *Toward a Definition of the Picaresque* (1970), entre un « sens large » et un « sens strict⁴¹ ». Les huit critères du picaresque « au sens large » pourraient être en effet rapprochés de ce que Fowler appelle un

38 *Ibid.*, p. 56.

39 Frank Kermode, *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Cambridge, Presses universitaires de Harvard, 1985.

40 Alastair Fowler, *Kinds of Literature, op. cit.*, p. 88.

41 Nous avons exposé ces sens au chapitre 7 de cette thèse.

« répertoire » générique. Dans cette optique, la dimension picaresque d'une œuvre n'est donc plus ce qui fait qu'elle peut être classée aux côtés du *Lazarillo de Tormes*, mais ce qui fait que le lecteur peut reconnaître en elle des éléments qui vont l'amener à lire le texte comme un texte picaresque.

Fowler ajoute à sa théorie que le « langage littéraire », ainsi constitué par ces différents signaux génériques, a deux particularités non négligeables. D'un part, il constitue une communication à sens unique, car le lecteur ne peut que recevoir le texte sans émettre de réponse autre que ses propres cheminements interprétatifs, et d'autre part, il doit pouvoir être compris même en-dehors de son contexte initial de création – contrairement à la manière dont le langage se déploie dans une conversation par exemple, en s'inscrivant toujours dans un contexte déterminé. Pour cette raison, il doit user de « redondances » (« *redundancies* ») qui renforcent son message, et qui forment une langue qui permet de communiquer en-dehors d'un contexte prédéterminé. Les signaux génériques doivent donc être particulièrement nombreux et efficaces, et réduire l'effort d'attention que l'œuvre nous demande de faire pour la déchiffrer, grâce à des conventions qui évoquent des figures familières : formules, personnages-types (« *stock characters* »), schémas rhétoriques de répétition, refrains, thématiques parallèles, etc. Or, dans le cadre d'un texte postmoderne qui se réapproprie de manière singulière de tels indices, l'efficacité de la communication avec le lecteur semble surtout reposer, paradoxalement, sur le brouillage des signaux envoyés par les « redondances ».

2.1.3. Efficacité des « signaux génériques » en contexte postmoderne ?

Fowler constate en effet que l'efficacité de ces signaux n'est pas stable dans le temps. Les traits observés et pris en compte varient bien sûr en fonction des époques, des auteurs et des critiques. De ce fait, les formes littéraires sont sujettes à de constantes re-catégorisations, et de nouvelles catégories apparaissent régulièrement. Surtout, les signaux ne fonctionnent pas toujours aussi bien selon les époques. Par exemple, la typologie des titres dans la littérature moderne est telle qu'elle ne permet plus de donner une indication précise sur le genre du texte ; Fowler remarque que l'on pouvait auparavant repérer les tragédies élisabéthaines, nommées d'après leurs héros, les comédies écrites dans la veine des pièces d'Aristophane, nommées d'après les groupes qu'ils visent, les romans d'analyse morale, caractérisés par la présence du mot « et » dans le titre – *Orgueil et préjugés*, *La Guerre et la paix*, etc. La très grande variété des titres dans la littérature moderne rend impossible un tel repérage. Le même phénomène se produit selon lui au niveau des *incipit*, qui établissent de manière toujours plus singulière les horizons d'attente des romans par exemple. Cependant, les répertoires génériques ne sont pas renouvelables indéfiniment, pour la raison que tout trait caractéristique, puisqu'il est un moyen de communication, *doit être reconnaissable*, sans

quoi la communication qu'il doit établir ne fonctionne pas. Le dysfonctionnement apparent des signaux génériques ne les rend donc pas obsolètes : parce qu'ils se donnent comme reconnaissables, ils continuent à signifier, bien que de manière oblique. C'est précisément cet aspect qui nous intéresse, et dont nous voulons approfondir l'examen. Est-il encore possible de considérer ces « redondances » comme des aides à la lecture dans le cadre de romans postmodernes qui réemploient les signaux génériques pour mieux les détourner de leur visée première ? Les signaux génériques que l'on trouve dans notre corpus semblent fonctionner explicitement comme de faux indices. Cela peut parfois amener à faire une lecture parodique. D'autre fois, les signaux semblent jouer les uns contre les autres dans la mesure où, en faisant signe vers un genre littéraire ou un autre, ils amènent le lecteur à penser selon des paradigmes apparemment contradictoires. Ils envisagent en effet tantôt des enjeux collectifs et l'élaboration de valeurs communes, tantôt une pensée critique visant à montrer l'inadéquation radicale entre les existences singulières et la formulation d'une collectivité. Si le texte emprunte à la fois à l'épique et au romanesque, parfois au picaresque, comment communique-t-il avec son lecteur à travers cette hybridité ? Quels effets produit-il sur lui ? Comment le fait-il penser ? Quel est son « effort » ? Par « effort » Pierre Vinclair n'entend

ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, *l'energeia* de *l'ergon*, c'est-à-dire la « propriété extrinsèque » (faire penser le lecteur), telle qu'elle est permise par l'organisation de ses propriétés « intrinsèques » (la forme du texte). C'est ce concept de *propriété extrinsèque permise par les propriétés intrinsèques*, autrement dit *l'effet permis par la structure du dispositif*, que nous appellerons « effort »⁴².

Cette notion nous intéresse parce qu'elle met l'accent sur la manière dont le genre peut « faire penser » le lecteur. Ainsi, pour Pierre Vinclair, le genre est

entendu comme la classe des textes partageant le même effort, et non pas comme la classe des textes partageant les propriétés qui sont l'objet de la poétique, un même effort pouvant être opéré par différents moyens⁴³.

Encore une fois, l'importance est donnée non pas à des traits formels, mais aux effets que produisent ces traits sur la lecture. Il s'agit donc de résister à la « tentation poétique », pour proposer une théorie « doublement utile » :

D'abord, métaphysiquement, elle nous renseigne sur la nature d'un texte, dès lors que l'on accepte que la nature d'une chose est son effort (comme pour le *conatus* spinozien, en somme). Ensuite, socialement, elle est utile aux récepteurs qui, connaissant l'effort d'un texte, peuvent adapter leur comportement, en le facilitant ou en l'empêchant, comme l'enfant qui, ayant compris ce à quoi sert

42 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, op. cit., p. 15.

43 Pierre Vinclair, « Penser l'effort des textes, et déraciner les études littéraires avec Platon », in *Le Philosophoire*, vol. 55 n°1, 2021, p. 48-68.

la berceuse, peut décider de s'y abandonner ou de résister au sommeil – alternative qui n'a pas de sens face à une chanson d'effort indéterminé⁴⁴.

Le fonctionnement sémiotique de l'« effort » du texte est donc en partie rhétorique, « c'est-à-dire qu'[il] a pour fonction de définir la place du lecteur, de contraindre le mode de sa réception⁴⁵ ». Mais qu'en est-il lorsque le texte conjugue plusieurs efforts apparemment contradictoires ? Dans *De l'épopée et du roman*, Pierre Vinclair met en œuvre sa théorie à propos de ces deux genres spécifiques. Notons d'emblée qu'il insiste sur la séparation fondamentalement indépassable qui existe entre l'« effort » de l'épopée et celui du roman – qu'il ne s'agit pas de remettre en question ici.

Nous nous intéressons à la manière dont ces deux « efforts », certes, distincts, peuvent tout de même interagir au sein d'une même œuvre. Si l'objet de notre corpus est le genre romanesque, ce dernier ne peut-il pas contenir en son sein des éléments qui lui confèrent ponctuellement l'*energeia* de l'épopée ? Comment les efforts du roman et de l'épopée peuvent-ils se croiser dans ces textes, et surtout, quel(s) effet(s) peut avoir cette conjugaison sur le mode de lecture et la manière dont l'œuvre fait penser le lecteur, en particulier en ce qui concerne la notion de communauté ? Avant d'analyser en détails les textes en ce sens, il s'agira de déterminer la capacité de cette littérature à penser sur un mode politique, c'est-à-dire, selon Jacques Rancière, à « configurer une forme spécifique de communauté ». Nous pourrions alors voir ensuite que, en mêlant efforts romanesque et épique, le roman peut *faire penser* politiquement.

2.2. Des reconfigurations esthétiques aux reconfigurations politiques

Pierre Vinclair affirme qu'

en disant ce qu'ils disent, roman et épopée font quelque chose : ce sont des actes illocutoires. En mettant la reconnaissance au cœur de son récit politique, l'épopée structure la communauté ; par le fait de mettre le malentendu au cœur de son récit éthique, le roman émancipe son lecteur⁴⁶.

Selon lui, donc, contrairement à l'épopée qui a une fonction politique, le roman a une fonction éthique dans la mesure où sa visée n'est pas structurante, mais singularisante et émancipatrice ; même lorsqu'il parle de politique, le roman est avant tout éthique parce qu'il met l'accent sur ce qui désunit l'individu et le collectif. Pierre Vinclair affirme également avec raison que, généralement, « le roman détricote l'alliance et la filiation ». C'est que, selon lui, le fonctionnement de la réception romanesque repose sur un double malentendu :

44 *Ibid.*

45 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, *op. cit.*, p. 27.

46 *Ibid.*, p. 232.

en éventrant les signes pour les vider de la boursoufflure des rêves du commun, le romancier cherche à donner à voir les choses du réel dans leur singularité. Le malentendu est donc à la fois éthique et épistémologique⁴⁷.

L'image des « signes éventrés » correspond bien en effet aux procédés observés dans la première partie de ce chapitre, qui consistent à déconstruire les consensus herméneutiques et donc à introduire un décalage entre les consensus interprétatifs et la manière dont le texte produit du sens. Cependant, le « malentendu » qu'il diagnostique ainsi entre le signe et les « rêves du commun » ne nous semble pas empêcher le roman d'être politique dans une certaine mesure. Au contraire même, entendu au sens de Jacques Rancière, le « malentendu littéraire » serait justement ce qui fait de la littérature un objet politique.

2.2.1. *Dissensus et reconfigurations*

En effet, le philosophe aborde le « malentendu littéraire » alors qu'il cherche justement à définir ce que serait une « politique de la littérature », au cours d'une réflexion qui l'amène à penser le lien entre une certaine forme de littérature – le roman du XIX^e siècle – et une certaine forme de pensée de la communauté politique – la démocratie. S'il peut rattacher d'une certaine manière le roman à une dimension politique, c'est peut-être parce que sa vision du « politique » est particulière :

On la confond souvent [la politique] avec la pratique du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. Mais il ne suffit pas qu'il y ait du pouvoir pour qu'il y ait de la politique. Il ne suffit même pas qu'il y ait des lois réglant la vie collective. Il faut qu'il y ait la *configuration d'une forme spécifique de communauté*⁴⁸.

Jacques Rancière cherche dès lors à savoir dans quelle mesure la littérature participe à cette configuration de la communauté. Il constate qu'elle le fait sur le mode du « malentendu », qui correspond selon lui au mode littéraire de la « mésentente » politique. « Mésentente politique » et « malentendu littéraire » fonctionnent tous deux comme des moyens différents de questionner et de reconfigurer l'organisation communautaire. Là où la littérature peut faire de la politique, au sens large où il l'entend, c'est qu'elle reconfigure le rapport entre les « corps » et les mots. Et là où le roman est lié à la démocratie, c'est qu'il invente « des mots par lesquels ceux qui ne comptent pas se font compter et brouillent ainsi le partage ordonné de la parole et du mutisme qui faisait de la communauté politique un “bel animal”, une totalité organique⁴⁹ ». Le roman flaubertien, que Sartre qualifiait de bourgeois et d'élitiste, est alors au contraire pour Rancière le roman de la démocratie

47 *Ibid.*, p. 314.

48 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 11, je souligne.

49 *Ibid.*, p. 51.

dans la mesure où, par le biais du style, il traite de la même manière tous les individus – et même, les individus et les objets – au lieu de ne représenter les « petites gens » que par la « porte des carrosses⁵⁰ », comme c'est le cas par exemple dans la *Princesse de Clèves*. Un autre élément permet à la littérature de refuser la logique du « bel animal » ; c'est sa capacité à faire entrer dans le texte du « surplus », c'est-à-dire des éléments qui apparaissent sans nécessairement apporter des significations spécifiques et nécessaires à la diégèse. Autrement dit, le roman déploie pour Rancière une pensée politique démocratique, dans la mesure où il fait entrer du « malentendu », en refusant de faire de la communauté, comme de l'œuvre, un « bel animal ». Dès lors, le « malentendu » serait ce qui, dans le littéraire, et en particulier dans le roman, permet de mettre en œuvre une certaine pensée politique. Le modèle du « bel animal » est « un paradigme de proportion entre les corps et les significations ». Sans « mésentente » ou « malentendu », c'est ce modèle qui est suivi à la fois dans une certaine pensée de la communauté et dans une certaine pensée de l'œuvre. Selon ce paradigme

il ne doit pas y avoir, dans la communauté, de noms-de-corps qui circulent en surplus des corps réels, pas de nom flottants et surnuméraires, susceptibles de constituer des fictions nouvelles, divisant le tout, défaisant sa forme et sa fonctionnalité. Et il ne doit pas y avoir, dans le poème, de corps surnuméraires par rapport à ce que nécessite l'agencement des significations [...].

La *mésentente politique* et le *malentendu littéraire* s'en prennent donc chacun à un aspect de ce paradigme consensuel de proportion entre les mots et les choses. La mésentente invente des noms, des énonciations, argumentations et démonstrations qui instituent des collectifs nouveaux où n'importe qui peut se faire compter au compte des incompétents. Le malentendu travaille le rapport et le compte [...] en suspendant les formes d'individualité par lesquelles la logique consensuelle noue les corps aux significations [...]. [L]a forme propre de dissensualité [de la littérature] consiste à créer des formes d'individualité nouvelles qui défont les correspondances établies entre états de corps et significations [...]⁵¹.

Le philosophe décrit ici deux formes de dissensus aboutissant à des reconfigurations collectives, c'est-à-dire, selon sa terminologie, deux manières de faire de la politique au sens large. La mésentente politique permet d'agrandir la sphère du collectif, ou de proposer la désignation de collectifs nouveaux. Au contraire, le malentendu littéraire met l'accent sur les singularités, pour repenser les liens établis entre « états des corps et signification », c'est-à-dire entre ce qui existe et la manière dont on le désigne, ou entre ce qui existe et la manière dont on l'interprète. Jacques Rancière affirme donc que ces deux mouvements sont similaires en ce qu'ils sont des dissensus, qui interrogent le commun et amènent à des reconfigurations de celui-ci, mais qu'ils agissent de manières différentes. Le dissensus littéraire – le malentendu – cherche à déconstruire les rapports entre états de choses et significations. Le dissensus politique – la mésentente –, met en relief un

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 51-52, je souligne.

collectif qui prend conscience de lui-même, qui crée un « nous », et qui cherche alors à reconfigurer le champ des objets et des acteurs politiques. Les deux dissensus fonctionnent donc de manière totalement différente, mais agissent tous deux sur la reconfiguration du commun. Si le point de vue de Rancière l'amène à considérer que le littéraire *fait* du politique, autrement dit, qu'il reconfigure la communauté, c'est que le philosophe considère que le réagencement des significations est indissociable du réagencement de nos manières de penser le monde commun car « les interprétations sont elles-mêmes des changements réels, quand elles transforment les formes de visibilité d'un monde commun ». En transformant en effet ces « formes de visibilité » du monde, elles modifient également « les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer⁵² ».

Vue sous cet aspect, l'opposition entre épopée et roman dessinée par Pierre Vinclair serait à reconsidérer quelque peu. Si l'effort de l'épopée est de penser le monde commun par le consensus, et que celui du roman est de penser par le malentendu, ce qui semble effectivement incontestable, cela ne nous semble pas systématiquement conduire à l'opposition entre un effort épique « politique » et un effort romanesque « éthique ». Les reconfigurations opérées dans le roman œuvrent tout autant à transformer « les formes de visibilité d'un monde commun » que les processus internes au genre épique.

2.2.2. Du « consensus » épique au « dissensus » romanesque : mutations de l'« effort » politique

Pour Pierre Vinclair, l'épopée pense sur le monde du consensus, qui repose essentiellement sur deux points : le texte use de mécanismes reconnaissables pour être facilement interprété par tous – elle repose donc sur l'existence de « communautés interprétatives » –, et il pense avant tout la structure collective, et non la divergence entre l'individu et le collectif.

Alors que tout se passe comme si l'épopée travaillait à penser [...] et à faire advenir [...], en commun, de nouvelles valeurs politiques, tout se passe comme si le roman cherchait à penser [...] et à faire advenir [...], en solitaire, de nouvelles formes de salut⁵³.

Autrement dit, l'épopée ferait ce que Jacques Rancière attribue à la politique entendue au sens strict, c'est-à-dire qu'elle penserait de nouvelles « subjectivations⁵⁴ ». Elle désignerait et définirait un élargissement du collectif, ou de nouvelles réalités collectives. Au contraire, le roman penserait uniquement sur un mode individuel, « en solitaire ». Pourtant, l'on a commencé à montrer que la littérature prend encore aujourd'hui sans aucun doute en charge une pensée du collectif, de ses

52 *Ibid.*, p. 39.

53 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, *op. cit.*, p. 348.

54 « Le dissensus politique s'opère sous la forme d'un processus de subjectivation qui identifie la déclaration d'un collectif des anonymes, d'un *nous*, à la reconfiguration du champ des objets et des acteurs politiques ». Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 54.

modalités d'existence et de son avenir, alors même que l'épopée dont parle Pierre Vinclair est réputée « ancienne ».

Si la littérature ne peut plus chanter un passé commun harmonieux, elle peut chercher à penser un futur commun enviable, et le fait le plus souvent sur le mode du roman dans le monde contemporain⁵⁵. Dès lors, il s'agit bien de penser le commun, mais tout en refusant de le faire sur le mode du « bel animal », qui rappellerait la « communauté organique » critiquée par Jean-Luc Nancy. Cette apparente contradiction politique nous semble liée à l'apparente contradiction esthétique que nous décelons dans chacun des romans du corpus. Ces deniers, en effet, conjuguent « efforts » épique et romanesque, et en particulier picaresque, comme nous avons commencé à le montrer dans le chapitre 7. Le modèle du « bel animal » est refusé à la fois à l'œuvre et à notion de communauté, ce qui permet de proposer des œuvres hybrides qui pensent la communauté tout en restant attachées aux singularités.

Ainsi, nos romans pensent politiquement selon les termes de Jacques Rancière dans la mesure où ils proposent des reconfigurations du monde commun, mais ils le font sur des modes parfois contradictoires, qui leur permettent de penser le collectif tout en maintenant une dynamique de dissensus.

3. Combiner les « efforts »

3.1. Des dynamiques contradictoires

3.1.1. *La « politique modeste et farouche » du roman contemporain*

Pour Benedict Anderson, l'essor de la conscience nationale est étroitement lié au développement de l'imprimerie et de la diffusion des ouvrages en langue vernaculaire. La diffusion de la littérature dans la langue nationale tient donc une place importante au sein des « symboles » qui permettent aux membres d'une « communauté nationale » de se sentir reliés les uns aux autres, alors même qu'ils ne pourront jamais tous se connaître personnellement⁵⁶. Mais alors si, comme le souligne Toni Morrison, le canon littéraire ne reflète que l'expérience d'une partie toujours partielle de la population, la communauté nationale qui se dessine à travers lui (re)produit des phénomènes d'exclusion, puisque seuls certains membres de la communauté sont représentés. Ainsi, la

55 C'est particulièrement le cas, on l'a vu, pour les littératures postcoloniales.

56 Pour Benedict Anderson, en effet, l'un des facteurs majeurs de l'essor de la conscience nationale vient de la combinaison entre le développement de l'imprimerie et la diffusion des ouvrages en langues vernaculaires au XVI^e siècle. Benedict Anderson, Chapitre 2, « Les Origines de la conscience nationale », in *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, op. cit., p. 49-58.

dimension idéologique du canon littéraire réside dans le fait que l'on cherche à faire passer pour naturels des processus de sélection qui sont en réalité des mécanismes politiques. Toni Morrison observe l'absence des populations noires dans la littérature, ou la présence ambiguë qu'elles occupent dans le canon étasunien, et affirme que cette réalité résulte de choix faits consciemment par ceux qui œuvrent à instituer le canon littéraire – auteurs, critiques, enseignants. Celui-ci donne alors une vision unifiée mais aussi biaisée de la nation, et il reproduit ou instaure des phénomènes d'exclusion :

De même que la formation d'une nation a exigé un langage codé et des restrictions préméditées pour s'accommoder de la mauvaise foi raciale et de la fragilité morale qui en sont le cœur, la littérature, dont les caractéristiques fondatrices perdurent au vingtième siècle, reproduit la nécessité de ces codes et de ces restrictions. Grâce à des omissions significatives et redoublées, des contradictions stupéfiantes, des conflits lourdement accentués, grâce à la façon dont les écrivains ont peuplé leurs œuvres avec les signes et les corps de cette présence – on peut voir qu'une présence africaniste réelle ou fabriquée a été cruciale quant à leur idée de l'américanité. Et ça se voit⁵⁷.

Aussi, alors que la culture afro-américaine a reconquis sa place sur la scène littéraire et culturelle, il est inconcevable de laisser « les autres » « nous imaginer [les afro-américains] et imaginer pour nous⁵⁸ ». Toni Morrison appelle alors à déconstruire le regard porté sur les populations noires dans la littérature, et à en forger un autre, qui prenne en compte des trajectoires individuelles et collectives volontairement ignorées jusque-là :

Nous ne sommes pas les « éléments de la nature » d'Isak Dinesen, ni les sans-voix de Conrad. Nous sommes les sujets de notre propre récit, les témoins et les participants de notre propre expérience, et, ce n'est pas un hasard, de l'expérience de ceux avec qui nous sommes entrés en contact. Nous ne sommes pas, en fait, « autres ». Nous sommes des choix⁵⁹.

Toni Morrison emploie la première personne du pluriel pour désigner de manière très générale un groupe de personnes identifiées par leur couleur de peau – sans distinction de nationalité puisqu'elle convoque ici des œuvres qui se déroulent dans différents pays africains. En faisant cela, elle se situe très explicitement dans la société étasunienne *en tant que* femme noire, appartenant à un groupe particulier. Or, cet emploi du « nous » est étroitement lié ici à la question du récit d'expérience. Lorsque Toni Morrison dit « nous sommes les sujets de notre propre récit », elle formule clairement la subjectivation d'une minorité, et accomplit alors un geste par définition politique : elle appelle à repenser le partage du monde commun en élargissant ce monde pour rendre visibles des découpages collectifs historiquement ignorés. De ce fait, l'un des rôles de la littérature pour Toni Morrison, et en

57 Toni Morrison, *Jouer dans le noir. Blancher et imagination littéraire* (1992), traduit de l'anglais par Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 26.

58 « *imagine us and imagine for us* ». Toni Morrison, *Unspeakable things unspoken*, op. cit., p. 133.

59 *Ibid.*

particulier du roman qui est son genre de prédilection, est de reconfigurer le commun sur l'un des modes politiques pensés par Jacques Rancière. Pour ce dernier, la politique travaille en effet soit à formuler de nouvelles communautés, soit à élargir les communautés déjà existantes pour y faire entrer plus de membres. En tant qu'écrivaine, Toni Morrison se donne notamment pour tâche de participer à la subjectivation d'une partie minorisée de la population, ; œuvrer à un travail politique en *formulant* de communautés longtemps invisibilisées. Sa littérature cherche donc bien à « penser [...] et à faire advenir [...], en commun, de nouvelles valeurs politiques⁶⁰ », ce qui, selon Pierre Vinclair ressort avant tout de l'épopée. Les romans de Toni Morrison fourniraient-ils alors un « effort » similaire à celui de l'épopée ? Cette visée politique, défendue en dehors des textes littéraires, induit-elle réellement une transformation de l' « effort » des romans produits ?

Si le travail de l'écrivaine étasunienne semble plutôt conduire à la formulation de collectivités nouvelles, c'est sur un autre mode que *Mason&Dixon* de Pynchon fait de la « politique » au sens que Rancière donne au terme. En récrivant les aventures de ceux qui ont tracé la fameuse ligne Mason-Dixon, le roman contribue à élargir le « nous » de la société étasunienne. Le contexte temporel dans lequel s'inscrit le récit-cadre est particulièrement significatif à ce titre. En effet, entre le moment où ont lieu les aventures de Mason et Dixon, et le moment où Cherrycoke les raconte à sa famille, l'Indépendance des États-Unis a été proclamée, mais la Constitution n'a pas encore été adoptée : elle le sera un an plus tard. Le pays en est donc encore à ses balbutiements, et le fameux « *We, the people* », ouvrant la Constitution n'a pas encore été proclamé⁶¹. Le roman se situe alors dans une sorte d'interstice, au sein duquel il est encore possible de penser les futurs potentiels pour cette nation naissante, qui n'a pas encore adopté le texte fondateur devant définir à la fois son identité et ses principes collectifs fondamentaux. Il est encore temps, donc, de penser le « nous » (« *we* ») par lequel le « peuple » va s'exprimer et se donner des lois. Or, c'est justement cela que fait le récit de Cherrycoke : il fait entrer dans le roman, et par lui, dans le « nous » étasunien, une multitude d'identités collectives minorisées, et en particulier celles qui ont en fait été exclues historiquement de ce « nous ». La fin du roman, dans laquelle les exclus de l'histoire étasunienne se retrouvent dans le salon familial⁶² répond en fait à ces quelques lignes, qui se situent dans l'ouverture du roman :

60 Pour reprendre la citation présentée plus haut.

61 La Déclaration d'Indépendance a eu lieu en 1776, et la Constitution sera adoptée en 1787. Le récit-cadre a lieu à la fin de l'année 1786.

62 Il s'agit de la foule de fantômes qui vient se regrouper dans la maison après que tous ses habitants, exceptés Cherrycoke et un de ses beaux-frères, se sont endormis. Pour la citation précise, voir chapitre 5 de cette thèse.

This Christmastide of 1786, with the War settl'd and the Nation bickering itself into Fragments, wounds bodily and ghostly, great and small, go aching on, not ev'ry commemorated,— nor, too often, even recounted. (M&D, p. 6)

En cette année 1786 finissante, alors que la Paix a été conclue et que le Pays n'a de cesse de se quereller et de se démembrer, les blessures, soit du Corps, soit de l'Esprit, grandes comme petites, sont encore sensibles, point toutes solennisées, et même trop peu relatées. (*m&d*, p. 12)

Le texte parle ensuite de la « bouillante marmite de la Politique – car, en cet Avent, l'Avenir est aussi impossible à déterminer que la distance qui nous sépare d'un Astre » (*ibid.*). Le cadre temporel est celui d'un double « Avent », car nous sommes à la fois quelques mois avant l'adoption de la Constitution, et quelques jours avant Noël. Le récit cadre se situe explicitement ainsi dans un moment de suspension, caractérisé par la querelle et le « démembrement⁶³ » du pays – de la « nation », dit la version originale –, qui suggère une difficulté à « faire corps », à « faire communauté » au moment de la naissance de la nation étasunienne. Ce moment est caractérisé par l'attente et la potentialité ; le récit ouvre ainsi une brèche temporelle pour y glisser une vision du « nous » américain, qui veut prêter attention aux singularités et laisser la voix aux exclus convoqués et fin de texte. Le roman joue alors sur la temporalité pour proposer, dans cet intervalle permis par la fiction, une version du « nous » étasunien, dans lequel « les serviteurs noirs, les Indiens démunis, les fugitifs Irlandais, les matelots chinois, le trop-plein de l'asile d'aliénés, toute la lie de Philadelphie » (*m&d*, p. 920), viennent revendiquer une place.

Lorsque Jacques Rancière analyse la fonction politique du roman à travers la figure de Benjy dans *Le Bruit et la fureur*, il affirme justement que c'est parce qu'elle se situe hors du temps que la littérature peut « retarde[r] le temps linéaire de l'histoire ». Dans l'analyse du philosophe, la parole de l'idiot de Faulkner symbolise la parole des « sans-voix », et donne à la littérature le pouvoir de pratiquer le dissensus lui permettant de proposer une reconfiguration du commun :

La politique pratique le dissensus sous la forme de la parole collectivement prise par ceux qui entendent donner la preuve qu'ils parlent. La littérature, elle, donne une parole singulière à ceux qui ne peuvent pas faire cette preuve, à ceux qui ne peuvent absolument pas parler⁶⁴.

Dès lors, « l'écriture de l'idiot » ou, plus généralement, des exclus, n'amène pas simplement à la compassion ; elle met en évidence « l'existence de ce temps commun et de ce monde commun qu'Auerbach voyait annoncés dans le moment quelconque de Virginia Woolf. ». C'est ainsi que

63 La version française anticipe ici en fait le « *bodily* » qui suit en anglais, qui insiste sur la dimension organique de la Nation. Il est d'ailleurs étonnant que la traduction ait fait le choix d'employer le terme « Pays » plutôt que « Nation », qui semble en effet plus adéquat ici pour désigner l'incarnation du pays, l'ensemble formé par ses habitants.

64 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2017, p. 171-172.

« [L]e temps éclaté de l'écriture retarde le temps linéaire de l'histoire, le temps qui appartient aux Rodolphe, aux Homais et aux Jason [...]. C'est là que s'exerce la politique modeste et farouche de la fiction nouvelle ». Si l'écriture littéraire ne corrige pas le cours du temps, et ne guérit pas les victimes, elle retient au moins ces dernières présentes dans l'esprit du lecteur, et leur ouvre un espace d'existence illimité. Dès lors :

Le « moment quelconque » n'est pas seulement ce moment de condensation unique aux résonances infinies [...]. Il est aussi cette puissance d'éclatement, cette puissance de multiplication qui fait exploser ce temps dominant – le temps des vainqueurs – au point même de sa « victoire » la plus assurée : sur ce bord du rien où il relègue ceux qui sont hors parole et hors temps⁶⁵.

On constate en effet que, au sein du moment interstitiel ménagé par la fiction de *Mason&Dixon*, le roman fait entrer les « sans-voix » dans le grand récit qui vient d'être donné et qui a tenté de dessiner les balbutiements de la nation américaine. Le roman retarde la marche de l'histoire, fait « exploser ce temps dominant », pour laisser monter sur scènes les « sans voix », tout en signifiant bien qu'il s'agit des laissés pour compte de cette histoire. En faisant cela, il envisage un élargissement de la communauté nationale étasunienne, tout en continuant à exhiber les marginalisations qu'elle a historiquement produites. Deux choses sont à noter ici. Premièrement, contrairement à l'idiote de Faulkner, il s'agit ici non pas d'écrire la voix d'un muet, mais d'une *multitude* d'individus relayés aux marges de la société étasunienne. C'est donc une collectivité qui se dessine ici. De plus, ces individus qui apparaissent à la fin du roman reprennent justement en chœur la fameuse – et fictive – épopée écrite par Timothy Tox, la *Pennsylvaniade*, présente dans tout le roman par fragments, et montrant « leur fière appartenance à une populace à venir, dont personne dans cette maison ne connaît la forme » (*ibid.*). Ainsi, en redéfinissant ce « nous » étasunien dans un cadre spatio-temporel explicitement ambigu, Pynchon envisage une communauté à venir, en pensant de manière « interstitielle » pour « mieux revenir [...] aux conditions politiques du présent⁶⁶ ». Tout comme l'épopée met en scène des guerres passées pour mieux penser les crises du présent⁶⁷, le roman ici met en scène les aventures de Mason et Dixon d'une part pour penser le pays en train de naître au moment de la diégèse – on nous dit que « le Pays n'a de cesse de se

65 *Ibid.*

66 Notre analyse s'appuie ici sur les travaux de Homi K. Bhabha. Ce dernier affirme que « poser les questions de solidarité et de communauté du point de vue interstitiel permet une montée en puissance politique et l'élargissement de la cause multiculturelle. Les différences sociales ne sont pas simplement données à vivre dans le cadre d'une tradition culturelle déjà authentifiée ; elles sont le signe de l'émergence d'une communauté envisagée comme un projet – vision et construction à la fois – qui nous emmène “au-delà” pour mieux revenir, dans un esprit de révision et de reconstruction, aux conditions politiques du présent ». Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 34-35.

67 Florence Goyet, *Penser sans concepts*, op. cit.

quereller » – et, d’autre part, pour questionner les conséquences, dans l’époque contemporaine, de la manière dont s’est écrite l’histoire de cette nation.

On constate donc qu’une partie de l’« effort » de ces romans consiste à tenter de définir ou de redéfinir un « nous », une communauté nationale, même si celle-ci passe par la fiction et se formule sur le mode du projet, de l’hypothèse. Pour autant, cet effort est contrecarré, ou dévié, au sein des œuvres, par une dynamique qui souligne sans cesse l’impossibilité de forger une adéquation entre les singularités du réel et une vision collective d’ensemble. Cette esthétique de l’excès est incarnée poétiquement non seulement par un « effort romanesque », mais encore plus par ce que nous analysons comme une dynamique – peut-être un « effort » – picaresque, qui empêche de penser la communauté comme un tout organique sur un mode consensuel. C’est parce que de telles dynamiques génériques se conjuguent que le roman peut prétendre penser des enjeux collectifs dans un contexte postmoderne, et proposer peut-être une « communauté des singularités » telle qu’elle a été présentée par Jean-Luc Nancy.

3.1.2. Des « dynamiques » picaresques ?

Il nous faut d’abord tenter de définir ce que serait une « dynamique » picaresque⁶⁸, ou un « effort » picaresque. Nous avons déjà vu que Claudio Guillén⁶⁹ proposait une définition du picaresque au sens large, qui s’appuie sur un certain nombre de critères fonctionnant à la manière des « répertoires » d’Alastair Fowler. En effet, le regain d’intérêt pour le roman picaresque à partir des années 1960 a modifié la manière dont on envisageait le genre, tout comme le regain d’intérêt pour l’épopée a modifié la manière dont la critique pensait le genre épique. Lorsqu’elle observe, dans *Postérité du picaresque au XX^e siècle*, la survivance du genre picaresque, Tonia Haan prête moins attention aux traits poétiques du genre qu’à la manière dont les romans qu’elle étudie font penser le lecteur. Or, cette noétique s’appuie justement sur un rapport complexe à l’herméneutique, qui rappelle ce que nous avons vu en début de chapitre :

[...] on comprend que le genre ait tenté ceux qui ne croient plus au roman réaliste, le trouvant à notre époque inauthentique. À la lumière de l’irrationalisme contemporain [...], est authentique le roman qui fait ressortir qu’une connaissance objective de l’homme et de la vie est illusoire, qu’une prise sur la vie est impossible, et qu’il est difficile de donner forme à l’expérience vécue puisque les mots ne couvrent pas la réalité. Le roman picaresque remplit ces conditions. Sa structure [...] offre l’avantage qu’elle ne suggère pas l’existence [...] d’une causalité logique, d’une finalité. Son personnage se présente comme le jouet du destin, ne tire pas de conclusions de ses mésaventures et, s’il est écrivain, arrange la vérité et son texte, au vu et au su du lecteur : il est le plus sincère des

68 L’expression doit permettre de penser un « travail picaresque » sur le mode du « travail » épique.

69 Claudio Guillén, « Toward a Definition of the Picaresque », in *Literature as a system: Essays Toward the Theory of Literary History*, op. cit.

menteurs. *Il plaît aux auteurs qui refusent de rassurer le lecteur sur un monde peu rassurant et accordent la priorité à l'imagination*⁷⁰.

Nous ajoutons à ces éléments que le regard critique du *picaro* est également un point important, et que le roman picaresque accompagne un changement de contexte historique. Réapparaissant en temps de crise, le genre picaresque bat en brèche tout discours idéologique ou consolant en opposant toujours une vision critique, voire cynique, de la réalité et en particulier de l'organisation sociale. Si nous devions ébaucher, selon le modèle de Pierre Vinclair, ce que serait un « effort picaresque », nous dirions donc qu'il s'agit d'un genre qui fait penser sur le mode du cynisme, de la désillusion, et de la critique du monde social. Il est en effet, selon une logique opposée à une vision classique de l'épopée, un genre qui ne cherche absolument pas à rassurer ou à consoler ; il inquiète, met en doute, critique.

À contre-courant d'une approche historique du picaresque, qui cantonne ce type de roman au Siècle d'Or espagnol, le picaresque peut donc être vu ou bien comme un genre, ou bien comme un mode. Il est possible de distinguer dans nos œuvres une dimension picaresque, qui joue en faveur d'une déstabilisation de la collectivité et des consensus. Dans « The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach », Ulrich Wicks définit la permanence du picaresque dans les romans contemporains à partir de sept critères, repris par Clizia Cevasco dans sa thèse de doctorat⁷¹ : la prédominance de la « modalité picaresque⁷² » de la fiction narrative ; une forme fictive toujours discontinuë ; la coexistence d'un niveau de la narration et d'un niveau de l'action (normalement due au fait qu'il s'agit d'un récit de vie) ; la centralité d'un *picaro* ; le passage de la relation du *picaro* avec son milieu de l'exclusion à l'inclusion et de nouveau à l'exclusion dans la société ; la galerie des types humains ; la parodie d'autres modalités narratives et même du picaresque.

La dimension critique et fragmentée du picaresque, ainsi que l'accent mis sur la marginalité – le *picaro* n'est jamais vraiment intégré à la société –, nous amène à penser qu'un « effort picaresque », viendrait *a priori* contrecarrer un « effort épique ». Cela n'annule pas la visée « politique⁷³ » des romans, mais empêche constamment ces derniers de prendre la forme d'un

70 Tonia Haan, *Postérité du picaresque au XX^e siècle, sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens* *op. cit.*, p. 13.

71 Clizia Cevasco, *La Permanence du picaresque dans la littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 18.

72 « Je suggérerais (puisque Scholes va dans une direction différente et ne poursuit pas ces définitions) que la véritable situation picaresque – le monde fictif posé par le mode picaresque – est celle d'un protagoniste non héroïque, pire que nous, évoluant dans un monde chaotique, pire que le nôtre, au sein duquel les rencontres qu'il fait au cours de son voyage perpétuel lui permettent d'être alternativement la victime de ce monde et son exploiteur ». Ulrich Wicks, « The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach », *in PMLA*, vol. 89, n° 2, 1974, p. 240-249, p. 242. Cité p. 17 de la thèse de Clizia Cevasco.

73 Au sens de Rancière de « reconfiguration d'un monde commun ».

discours idéologique, ou de proposer une vision univoque et totalisante d'une communauté. Dès lors, on constate que l'herméneutique des romans joue en fait avec les « signaux génériques » et les « efforts » des genres canoniques pour penser de manière complexe la communauté dans la postmodernité.

3.2. Confronter les « signaux génériques »

Nous avons déjà vu que l'usage de l'épique dans les romans ne conduit pas à produire de nouvelles « épopées pétrifiées⁷⁴ », même s'il s'agit de repenser un passé commun, en réemployant des références communes. Linda Hutcheon a démontré que l'intertextualité, fondamentale dans la postmodernité, a très souvent une portée politique⁷⁵. Si, selon elle, les métafictions historiographiques se réfèrent d'abord à d'autres textes, c'est qu'elles ont une grande conscience d'arriver après ce qui a déjà été dit. Dès lors, les « signaux génériques » épiques ne peuvent être utilisés comme références univoques et transparentes ; ils sont contrés par d'autres signaux, qui œuvrent à établir une communication complexe avec le lecteur. Pour autant, ce qui peut apparaître comme une réactualisation parodique ne détruit pas totalement l'« effort » épique suggéré par ces signaux génériques.

3.2.1. La bataille de Tuyutí entre réactualisations et parodies épiques

Dans la littérature du continent américain, la question de l'intertexte est régulièrement reliée à des enjeux nationaux. La question de la pertinence du réemploi, facilité par la langue, des références européennes dans les contextes américains, a longtemps accompagné les débats sur l'affiliation ou la démarcation vis-à-vis du vieux continent. Le geste parodique est donc particulièrement signifiant dans cette optique, et fonctionne de manière remarquable dans le traitement de la célèbre bataille de Tuyutí par João Ubaldo Ribeiro dans *Vive le peuple brésilien*. Dans ce passage, de multiples sources intertextuelles se mêlent et se concurrencent les unes les autres. Surtout, avec elles, le texte convoque des héritages génériques différents à travers différents « signaux », et notamment des traits qui semblent définir les « tâches demandées au lecteur » dont parle Fowler. L'affrontement décrit, qui a eu lieu le 24 mai 1866, est celui qui a déclenché la guerre

74 Inès Cazalas oppose les « épopées pétrifiées » et les « épopées de la complexité ». Inès Cazalas, dans *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, op. cit.

75 « Les métafictions historiographiques utilisent la parodie non seulement pour restaurer l'histoire et la mémoire face aux distorsions de l'« histoire de l'oubli » (Thiher 1984, 202), mais aussi, en même temps, pour remettre en question l'autorité de tout acte d'écriture en situant les discours de l'histoire et de la fiction dans un réseau intertextuel toujours plus étendu qui se moque de toute notion d'origine unique ou de causalité simple. » Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 129 .

entre le Paraguay et la Triple Alliance constituée du Brésil, de l'Uruguay et de l'Argentine⁷⁶. Elle est considérée aujourd'hui comme la bataille la plus sanglante de l'histoire de l'Amérique du Sud. Surtout, comme le rappelle Rita Olivieri Godet⁷⁷, elle est un moment fondamental de la construction de l'État-nation brésilien, qui souhaite asseoir son identité et son autorité par la conquête du territoire. Rares sont les passages de *Vive le peuple brésilien* qui se déroulent en dehors du territoire brésilien. Pour cette raison, le chapitre est particulièrement important puisqu'il met en scène la conquête du territoire. Dans le chapitre 14, Ribeiro la traite en convoquant de manière très visible l'intertexte homérique de l'*Iliade* – la narration change radicalement de ton et emprunte toutes les apparences rhétoriques du registre épique classique – et de manière un peu plus implicite l'intertexte tolstoïen de *La Guerre et la Paix*. Cette double intertextualité, qui peut sembler utiliser des « redondances » (Fowler) paradoxales, symbolise en fait la contradiction entre les efforts épique et romanesque dans ce roman.

Il faut noter que ce passage s'inscrit dans un réseau plus large de points de vue exprimés sur la guerre du Paraguay dans l'œuvre, mais qu'il en est justement un point central puisqu'il relate véritablement – bien que partiellement – l'action proprement dite⁷⁸. Ce qui est intéressant ici, c'est que la référence homérique mobilisée pour décrire la bataille historique de Tuyutí n'a absolument pas pour but de légitimer la naissance de la nation brésilienne par le récit d'une victoire militaire, contrairement à un autre intertexte sous-jacent, *Les Lusitades*⁷⁹ de Camões. Dans ce dernier, le célèbre poète épique de langue portugaise associait notamment le Concile des dieux Antiques à la légitimation de la nation portugaise. Au contraire, si Ribeiro met en scène des divinités brésiliennes intervenant sur le champ de bataille à la manière des dieux de l'*Iliade*, il dialogue également dans ce passage avec l'intertextualité tolstoïenne en mettant en scène le point de vue d'un soldat dépassé par les événements, et une bataille extrêmement désordonnée. Le chapitre ne s'attarde pas sur la

76 On observe que João Ubaldo Ribeiro, tout comme Pynchon avec le récit de la Guerre de l'oreille de Jenkins précédemment étudié (chapitre 1), choisit ici d'aborder un événement qui a réellement eu lieu, qui passe même pour être l'élément déclencheur d'une guerre, et y mêle des données fictives. Dans les deux cas la référence à la mythologie antique est convoquée, et dans les deux cas on retrouve une dimension parodique.

77 Rita Olivieri Godet, « En terre étrangère, l'autre, l'ennemi », in *João Ubaldo Ribeiro, Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 88 et suivantes.

78 On peut notamment le mettre en lien avec deux moments précis : le fragment suivant avec Patricio Macario qui, ivre, raconte à nouveau la bataille au serveur du bar argentin dans lequel il se trouve plusieurs mois après, et le premier fragment du chapitre 18, lorsque Patricio Macario écrit ses mémoires plusieurs années plus tard. Il y a donc au moins trois passages qui décrivent cette guerre en général, et deux qui décrivent cette bataille en particulier. Par ailleurs, plusieurs points de vue sur la guerre sont exprimés avant qu'elle commence, comme par exemple au chapitre 13, troisième fragment, dans lequel les Miliciens du Peuple ont distribué des pamphlets dénonçant une guerre menée pour les riches et les propriétaires d'esclaves.

79 Voir par exemple ce qu'en dit Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 97.

victoire brésilienne – qui a pourtant historiquement eu lieu –, mais sur le chaos de la guerre et l'incompétence des gradés de l'armée. Le point de vue adopté est celui de Zé Popotin, enrôlé dans l'armée en tant que soldat volontaire. Parallèlement à cette focalisation, on note l'intervention des divinités qui agissent pour sauver leurs protégés sur le champ de bataille par des artifices merveilleux, ou encore les différentes interactions entre les dieux, qui ont aussi leurs querelles intestines et qui cherchent à satisfaire leurs propres intérêts. On relève également des formules imitant le langage épique homérique, ainsi qu'une parole hyperbolique et des accumulations de comparaisons. Les noms des divinités sont toujours allongés par quantité d'épithètes, et les dieux utilisent systématiquement des formules reconnaissables, au début de leurs interventions. On trouve des comparaisons hyperboliques et les appositions (« Ayant dit ces mots, il se leva, sa stature comparable à celle d'une tour et son regard brûlant comme cent brasiers⁸⁰ », *vpb*, p. 380-381), ou encore des répétitions de formules, comme « nos fils les plus valeureux⁸¹ » (*ibid.*). Dans la littérature de langue portugaise, le poème épique de Luís de Camões, *Les Lusíades*, est une référence canonique. La référence à l'épopée Antique – Camões s'inspire avant tout de l'*Énéide* – est donc difficilement détachable de cette référence intermédiaire. Cependant, Camões cherchait en 1572 à doter la nation portugaise d'un poème épique à la hauteur des mythes fondateurs antiques. Il s'agissait alors de glorifier l'histoire du peuple portugais, et de légitimer la construction de sa nation. À l'inverse, *Vive le peuple brésilien* non seulement cherche à problématiser les récits de fondation, mais en plus dessine une identité brésilienne, se détachant donc de l'identité portugaise en mettant à distance le processus de réappropriation des textes antiques. Les divinités, qui se comportent comme celles de l'*Illiade*, appartiennent au panthéon *Candomblé*. La divinité qui œuvre le plus à la victoire brésilienne est Ochossi : « [...] un Oricha⁸² très brésilien, bien plus brésilien qu'africain, car là-bas en Afrique il était perdu au milieu de plus de trois cents autres et bien des gens ne se souvenaient plus de lui⁸³ » (*vpb*, p. 376-377). La reprise de la référence culturelle, transposée dans un autre contexte, prend ici une tournure parodique et non légitimante. Il s'agit en effet de réemployer la référence en lui imposant des transformations qui permettent de la subvertir pour lui donner une fonction inhabituelle dans la narration. Si la référence à la mythologie antique a pu jouer un rôle légitimant avec les *Lusíades* de Camões, son détournement n'en est que plus subversif et semble permettre de renouveler le regard porté sur l'histoire brésilienne et la

80 « *Falou assim e levantou-se, sua estatura se comparando à de uma torre e seu olhar quente como cem fogueiras* », (*VPB*, p. 419).

81 « *Nossos filhos mais valorosos* », *Ibid.*

82 Divinité, dans le *Candomblé*.

83 « *Oxóssi era um orixá muito brasileiro, bem mais brasileiro do que africano, pois lá na África se perdida no meio de mais de trezentos outros e muita gente nem se lembrava dele* » (*VPB*, p. 416).

constitution d'une Nation après la colonisation. Rita Olivieri Godet souligne le renversement opéré par cet usage :

Dans l'optique de la confrontation des discours adoptée par le roman, l'intérêt du chapitre est de présenter une version de la victoire de l'armée brésilienne basée sur les croyances populaires. Ce faisant, le discours littéraire corrode la version officielle de l'histoire, en mettant en valeur, par le biais d'un syncrétisme inusité entre les mythologies grecque et africaine, les éléments de la culture populaire brésilienne habituellement marginalisés⁸⁴.

On constate donc que la référence homérique ici n'a pas pour effet de légitimer une vision officielle de la victoire, qui serait celle des élites. Si Rita Olivieri-Godet souligne la victoire des Brésiliens, nous voudrions nuancer cette idée en disant que cette bataille est surtout relatée comme un moment extrêmement sanglant et négatif, notamment parce que l'intertexte tolstoïen détourne l'intertexte mythologique. La focalisation interne qui se concentre sur la trajectoire de Zé Popotin permet de remettre en question le fonctionnement de l'armée, dont la critique se poursuivra plus virulente dans le fragment suivant. Il est fait mention plusieurs fois de l'absence ou de l'inefficacité des cadres de l'armée, là où les soldats inexpérimentés comme Zé Popotin ou tous ceux qui meurent sous nos yeux sont sans cesse exposés au danger :

[...] e grandes generais que raramente vistos, em seus uniformes esplêndidos e seu brio lendário, cujos nomes eram sussurrados como os de deuses, pelos soldados conversando à roda das fogueiras, nas noites frias do lugar. (VPB, p. 416)

[...] et de grands généraux qu'on voyait rarement, avec leurs uniformes splendides et leur vaillance légendaire, et dont les soldats murmuraient le nom comme si c'était celui de dieux quand ils parlaient autour des feux de camp, par les nuits froides de la région. (*vpb*, p. 378)

Les uniformes « splendides » et la « vaillance légendaire » sont discrédités par le fait qu'on ne voit jamais ces personnages. Par ailleurs, si leurs uniformes sont « splendides » c'est sûrement qu'ils se tiennent éloignés des champs de bataille, et si leur vaillance est « légendaire » c'est que l'on en parle sans pouvoir l'attester. Cette critique, en sourdine dans les paroles rapportées au discours indirect libre, se vérifie d'autant plus que dans la section qui suit, Patricio Macario accuse le capitaine Vieira d'être un lâche qui ne se rend jamais sur les champs de bataille et qui préfère laisser mourir les autres à sa place. Ici donc, l'intertexte antique, inséparable de l'intertexte camonien dans le contexte d'une littérature lusophone, est mis au service d'une dimension parodique et critique. En effet, le récit de la bataille n'est pas glorifiant, et les références antiques sont re-sémantisées au profit d'une vision centrée sur la culture populaire au lieu de la culture des élites.

84 Rita Olivieri Godet, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, op. cit., p. 87.

Cependant, l'usage de l'épique dans ce texte n'est pas uniquement parodique. Si les gradés sont critiqués, et si la glorification de la nation par la référence antique est parodiée, les soldats, qui représentent le peuple, bénéficient d'une vision très élogieuse. La mort de plusieurs d'entre eux offre l'occasion d'esquisser de courts éloges funèbres qui, mis bout à bout, dessinent une héroïsation du peuple brésilien et de sa diversité. On trouve par exemple :

Ogum desceu sobre o campo de batalha [...]. Na sua frente, sobre um morrote verde, um grupo de soldados combatia em torno do estandarte da Segunda Companhia de Zuavos dos Voluntários da Pátria, da Ilha de Itaparica, estandarte mantido no ar pelo sargento Matias Melo Bonfim, feito de Ogum desde os sete anos, um de seus filhos mais valorosos. Vinha de Amoreiras, onde florescem os mimos-do-céu e os passarinhos cantam mais. Deixara seus dois filhinhos, Matilde e Baltazar, sua Mulher Maricota e sua roça de milho e feijão, deixara sua mãe viúva e sua criação, prometendo voltar assim que ganhasse a guerra. Beijara a filhinha Matilde e o filhinho Baltazar na beira do atracadouro, antes de embarcar com seu vistoso uniforme para lutar pelo Brasil, abraçara sua mulher Maricota [...]. Ogum se preparou para animá-lo e dar-lhe conforto, mas o chumbo fervente de uma bala inimiga mordeu o pescoço tenro do rapaz de Amoreiras, apagou seu sorriso e lhe toldou os olhos com o véu pardo da Morte, a qual lhe aspirou a alma pela boca, boca que nunca mais beijaria Matilde e Baltazar, nem nunca mais falaria para contar das belezas de Amoreiras, onde os mimos-do-céu florescem e cantam mais os passarinhos.(VPB, p. 428)

Ogoum descendit sur le champ de bataille [...]. Devant lui, sur un mamelon verdoyant, un groupe de soldats se battaient autour de l'étendard de la Deuxième Compagnie des Zouaves des Volontaires de la Patrie, de l'île d'Itaparica, étendard brandi par le sergent Matias Melo Bonfim, voué à Ogoum depuis l'âge de sept ans, un de ses fils les plus valeureux. Il était originaire d'Amoreiras où fleurissent les hibiscus et où les oiseaux chantent plus qu'ailleurs. Il avait laissé ses deux jeunes enfants, Matilde et Baltazar, sa femme Maricota et son champ de maïs et de haricots, il avait laissé sa mère veuve avec ses autres enfants, promettant de revenir dès qu'il aurait gagné la guerre. Il avait embrassé sa petite Matilde et son petit Baltazar sur le bord du quai, avant d'embarquer avec son bel uniforme pour lutter pour le Brésil, il avait serré contre son cœur sa femme Maricota et sa mère [...]. Ogoum se prépara à lui donner courage et réconfort, mais le plomb bouillant d'une balle ennemie déchira la gorge tendue du jeune homme d'Amoreiras, éteignit son sourire et couvrit ses yeux du voile noir de la Mort, laquelle aspire son âme par la bouche, cette bouche qui n'embrasserait plus jamais Matilde et Baltazar, ne parlerait plus jamais pour raconter les beautés d'Amoreiras, là où fleurissent les hibiscus et où les oiseaux chantent plus qu'ailleurs. (vpb, p. 388)

ou encore :

mas cabo Libio, ao erguer-se, teve a cabeça fendida pela cutilada de um sabre e caiu morrendo, a lembrança de sua linda Gamboa, terra onde os mariscos são fartos e as tardes frescas, esvoaçando ao ar de seus miolos partidos. (ibid.)

[...] mais le capitaine Libio, en se redressant, eut la tête fendue par un coup de sabre, il tomba mort et le souvenir de sa belle Gamboa, terre où abondent les fruits de mer et où les après-midis sont frais, s'éparpilla dans l'air avec les débris de sa cervelle. (ibid.)

Ces deux passages se réfèrent très explicitement au texte de l'*Illiade*, dans lequel les héros morts au combat font l'objet de tels éloges funèbres. Que les personnages soient d'éminents héros ou non, le

texte leur donne une place de choix au moment de leur mort, en revenant sur leur vie et notamment sur leurs terres d'origines. Ici, le roman reprend ce procédé, mais cette fois-ci sans le mettre à distance : il s'agit bien ici aussi de mettre en avant l'humanité et l'importance des soldats volontaires, que ces derniers soient connus du lecteur ou non. On observe donc que deux efforts jouent bien l'un contre l'autre dans ce passage. D'un côté, le roman refuse une héroïsation globale des troupes brésiliennes et de la victoire : il mobilise un intertexte romanesque classique qui donne la part belle à la focalisation interne et qui permet de donner à voir le chaos du champ de bataille et les inégalités de traitement entre les gradés et les soldats. D'un autre côté, même si la référence homérique est en partie parodique et permet de discréditer les mécanismes de mythification d'une nation brésilienne qui se serait unie dans une victoire militaire glorieuse, elle est aussi par moments mobilisée au premier degré. Contrairement aux gradés, qui font l'objet de critiques, les soldats sont célébrés au moment de leur mort : leur décès donne lieu à l'évocation de leurs terres d'origine, ce qui a pour effet à la fois de produire un moment de lyrisme en leur faveur, et à la fois de dessiner à travers eux un Brésil divers dont les différents territoires sont presque mythifiés par l'évocation poétiques d'images idylliques stéréotypées – champs nourriciers, chant des oiseaux, *etc.* Ce procédé contribue à faire fléchir les récits historiques nationaux afin de focaliser l'attention non sur la victoire du Brésil mais sur la mobilisation d'un peuple pluriel. Plus qu'une mobilisation, il serait même possible de parler de sacrifice d'une partie du peuple, puisque la Guerre du Paraguay a fait de très nombreux morts dans la population noire brésilienne⁸⁵. Faire apparaître ainsi ces tombeaux littéraires furtifs revient à contrer les discours visant à homogénéiser l'identité brésilienne diffusés au moment de l'Indépendance car, d'une part, le personnage focal est noir, et d'autre part la population noire remplissait les rangs des soldats, tandis que les gradés étaient majoritairement blancs.

La référence épique est donc complexe, car les « redondances » observées parfois la mettent à distance, et parfois lui font référence au premier degré. Le traitement narratif romanesque, ainsi que la référence à Tolstoï, ont une valeur critique qui ne touche en fait qu'une partie des personnages représentés. Si la représentation officielle d'une bataille glorieuse soudant la nation brésilienne naissante grâce à l'expansion du territoire est remise en question, le passage n'en dessine pas moins une autre vision de l'émergence de l'unité nationale, plus complexe : celle de la diversité d'un pays dans laquelle l'importance est donnée au peuple hétérogène, représenté par les soldats, en opposition aux gradés.

85 Zilá Bernd affirme que la part de la population afro-brésilienne est passée de 70 % à 50 % avec la guerre. Zilá Bernd, « A Invisível memória do povo brasileiro », in Zilá Bernd et Francis Utéza (dir.) *O Caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*, *op. cit.*, p. 102.

3.2.2. Des signaux picaresques contre l'élaboration collective

Si la critique a caractérisé *Mason&Dixon* tour à tour de roman picaresque et d'épopée⁸⁶, c'est en partie que l'usage de ces termes est galvaudé dans le langage courant, mais aussi parce que l'on discerne l'empreinte de ces deux genres dans le roman. Nous l'avons vu, le roman de Pynchon cherche à configurer un « nous » étasunien, à penser une communauté nationale la plus large possible, intégrant les minorités marginalisées. À travers la construction de la Ligne, il relate l'aventure collective de l'expédition, et propose en même temps une réflexion sur les origines de la nation étasunienne. Or, le « cadre mental » construit par les « signaux génériques » dans l'œuvre fait signe à la fois vers l'épopée *et* vers le picaresque. De cette manière, les « signaux génériques » agissent de manière contradictoire sur le lecteur.

La volonté de maintenir un « nous » inclusif dans l'interstice temporelle analysée précédemment se heurte en effet à la tonalité picaresque du roman. On retrouve en effet tout d'abord une structure ouverte, qui fait avancer l'action selon le rythme du voyage, et qui joue contre un enchaînement causal linéaire. Le roman est ainsi construit sur une succession d'épisodes, qui s'enchaînent sans lien apparent. Beaucoup d'entre eux, par exemple, se terminent sur l'irrésolution d'une dispute entre les deux personnages principaux. La narration passe d'un épisode à l'autre sans prendre le temps de justifier la liaison entre les deux ni de clore l'épisode précédent. Cet élément est également présent dans des passages de *Texaco* et des *Détectives sauvages* dans la partie qui concerne Auxilio Lacouture. On retrouve aussi dans ces textes la « coexistence d'un niveau de la narration et d'un niveau de l'action », qui élabore un discours sur ce qui est raconté, et qui suggère également parfois un décalage entre les faits objectifs et leur mise en récit. Ensuite, les personnages de ces romans oscillent très clairement entre inclusion et exclusion sociale : c'est le cas de Mason et Dixon qui sont tour à tour perçus comme d'éminents représentants de la Couronne, comme des Britanniques colonisateurs qu'il faudrait expulser du territoire américain, ou comme des étrangers incongrus parmi les autochtones de l'Ouest. C'est aussi le cas de tous les personnages centraux des *Détectives sauvages*, comme Arturo et Ulises, mais aussi Cesárea Tinajero et, dans une moindre mesure, Auxilio Lacouture, à la fois fédérateurs de mouvements littéraires, et marginaux au sein de la société mexicaine. Ces personnages oscillent entre inclusion et exclusion au sein de la société, mais aussi au sein de leur propre groupe.

Tous ces traits, qui ne font pas de ces romans des *Lazarillo de Tormes* contemporains, se conjuguent en revanche pour permettre aux romans d'adopter un discours critique sur les

⁸⁶ La couverture de l'édition Vintage du roman qualifie ce dernier de « *rollicking picaresque tale* [...] », tandis que les éditions du Seuil, pour la traduction française, indiquent que « Thomas Pynchon signe là une véritable épopée drôlatique ».

constructions collectives passées et contemporaines. Ils rejoignent ainsi l'idée que Gonzalo Sobejano développe dans « *Sobre la novela picaresca contemporánea*⁸⁷ », selon laquelle la permanence du picaresque n'est pas juste une reprise de la figure du picaire, mais une réactivation du récit picaresque en fonction de la société actuelle. Pour lui, un texte est picaresque avant tout lorsque les péripéties du personnage dans son milieu social permettent à la fois de porter un regard critique sur société dans un contexte historique précis, mais aussi de procéder à une réflexion sur la nature des rapports entre l'Homme et sa société. C'est ce que l'on observe dans ces romans, dans lesquels le milieu social toujours ambigu des personnages est en effet prétexte à de telles réflexions ; la marginalité bohémienne des protagonistes des *Détectives sauvages* – et en particulier le jeune Garcia Madero qui s'intègre aux « réalistes-viscéraux » et procède dans le même temps à sa « marginalisation » – leur permet d'adopter un regard critique sur la société, le statut de descendante de « nèg-terre » de Marie-Sophie lui donne l'occasion d'explorer la société de Fort-de-France, le statut social de Milkman et la confrontation avec les habitants de Danville est ce qui provoque son dessillement partiel, tandis que le roman picaresque miniature de Pilate offre une réflexion sur la manière dont les hommes se comportent en société, et la position ambivalente de Mason et Dixon leur donne également l'occasion d'observer, à travers leurs voyages et dans les divers pubs où ils s'arrêtent, les différentes facettes de la société étasunienne naissante. Dans *Vive le peuple brésilien*, c'est la position sociale ambiguë de plusieurs personnages qui permet cette réflexion, avec notamment Patricio Macario, à la fois bourgeois haut gradé et soutien de la « Milice du peuple », Nego Leuleu, esclave affranchi individualiste, ou encore Perilo Ambrosio, métis travaillant pour un propriétaire d'esclave.

De tels signaux se confrontent pourtant à des « allusions génériques » apparemment contradictoires. En particulier, dans *Mason&Dixon*, l'aventure des protagonistes est racontée par le Rev^d qui intègre à son récit des fragments d'une épopée – fictive – retraçant elle aussi ces aventures, sur un autre mode. Le poète Timothy Tox est connu de tous les personnages tant il est célèbre, et ses poèmes apparaissent parce qu'ils sont cités soit par les personnages, soit par Cherrycoke commentant son propre récit, ou bien encore parce qu'il sont placés en exergue d'un chapitre. Or, l'un de ces poèmes, justement intitulé *La Ligne* et prenant pour objet les aventures de Mason et Dixon, est cité dans des endroits stratégiques. Par exemple, il ouvre la deuxième partie du roman, pour annoncer les travaux que vont mener Mason et Dixon :

For fourscore years, the Boundary Dispute
Had lain in Chancery, irresolute,

87 Gonzalo Sobejano, « Sobre la novela picaresca contemporánea », in *Boletín del Seminario de Derecho Político*, Université de Salamanque, n° 31, 1964, p. 213-225.

*As Penns and Baltimores were born, and pass 'd,
 And nothing ever seem'd to move too fast.
 Tho' Maryland's case be stronger on the Merits,
 Yet Penn's the Friend at Court of certain Ferrets,
 Who'll worry ev'ry dimly doubtful Acre
 (The betting in the Clubs is with the Quaker).
 Let Judges judge, and Lawyers have their Day,
 Yet soon or late, the Line will find its Way,
 For Skies grow thick with aviating Swine,
 Ere men pass up the chance to draw a Line.
 So, one day, into Delaware's great Basin,
 With strange Machinery sail Mr. Mason,
 And Mr. Dixon, by the Falmouth Packet,
 Connected, as with some invis'ble Bracket,—
 Sharing a Fate, directed by the Stars,
 To mark the Earth with geometrick Scars. (M&D, p. 257)*

La Dispute de Frontières durant huit décennies
 Est restée irrésolue en Chancellerie,
 Penn et Baltimore naissaient et trépassaient,
 Mais jamais rien apparemment ne se passait.
 Le dossier du Maryland a davantage de Mérites,
 Mais Penn est l'ami de certains légaux Termites
 Qui le moindre arpent revendiqueront sans cœur
 (Les paris dans les clubs allant au Quaker.)
 Que Juges tranchent et Avocats cessent enfin,
 Mais tôt ou tard la Ligne fera son chemin,
 Car les poules auront molaires et canines,
 Avant que les hommes renoncent à tracer une Ligne.
 Ainsi dans le grand Bassin de la Delaware,
 Arrivent M. Mason avec une machine très-bizarre
 Et M. Dixon, par le Paquet-bot de Falmouth,
 Reliés, comme par un invisible Bout, —
 Partageant un Destin d'influence stellaire,
 Pour de géométriques Cicatrices marquer la terre. (M&D p. 319)

On le retrouve également au moment où deux bûcherons meurent sur l'expédition, et que Mason et Dixon s'interrogent sur la possibilité du sens de cette mort :

*Geminity hath found a fleshless Face,—
 No second Chance, 'tis Death that's won the Race
 Between the Line in all its Purity,
 And what lay, mass'd, within the mortal Tree... (M&D, p. 673)*

La gémellité s'est trouvé un Visage décharné, —
 On ne saurait l'empêcher, la Mort l'a emporté
 Entre la Ligne dans toute sa Pureté,
 Et ce qui gît dans l'Arbre mortel amassé... (M&D, p. 818)

On peut s'interroger sur l'intérêt d'insérer dans le roman, au sein de différents niveaux diégétiques, les fragments d'une épopée qui double le récit en le reformulant. D'un côté, il s'agit pour le roman de se démarquer d'un tel mode d'expression, puisque le citer, c'est aussi le mettre à distance. D'un autre côté, on remarque aussi la dimension ambiguë de l'épopée qui parle de la Ligne comme d'une « cicatrice ». Elle permet aussi d'insérer le récit des protagonistes au sein d'un réseau de récits plus large, car le poème le plus cité de Timothy Tox est la *Pennsylvaniade*, dont le suffixe est un clin d'œil évident aux épopées Antiques et à ses reprises, comme nous avons pu le voir avec les *Lusiades*. Enfin, on remarque que ces poèmes sont repris par différents personnages, et semblent réellement avoir pour effet de commémorer des moments de l'aventure collective étasunienne, comme lorsqu'il est question de l'invention du télégraphe (*M&D*, p. 728).

Ainsi, tout en tentant d'élaborer la possibilité d'une vie en communauté, les romans n'ont de cesse de questionner les mécanismes de légitimation et de mise en récit collectifs, afin de souligner l'impossibilité d'un nouveau chant collectif consolateur. C'est la conjugaison d'efforts contradictoires qui permet de complexifier la pensée de la communauté, dans un contexte postmoderne où l'autorité des récits légitimants se trouve affaiblie. Les reconfigurations esthétiques relevées engendrent des reconfigurations herméneutiques, dans la mesure où la communication avec le lecteur se fait d'une manière singulière ; le déplacement de l'enjeu de l'interprétation refonde en partie le pacte de lecture. Or, l'usage de différents paradigmes herméneutiques permet le développement de « noétiques » mixtes, refusant à l'œuvre comme à la pensée de la communauté la forme achevée du « bel animal ». On retrouve donc au niveau herméneutique, après l'avoir observé dans l'usage des personnages, l'idée selon laquelle ces romans repensent la nature des liens communautaires selon un modèle qui se rapproche de la « communauté désœuvrée ». Les analyses menées dans ce chapitre nous amènent à rapprocher le fonctionnement des textes des potentialités de l'énonciation esthétique soulignées par Pierre Ouellet dans l'article mentionné dans l'introduction de cette partie. En effet, la communication des œuvres avec le lecteur semble se faire avant tout sur le plan de l'énonciation et de la reformulation ; c'est en manipulant singulièrement des références et des codes littéraires partagés que le roman « fait signe » au lecteur et l'amène à repenser un certain « partage du sensible », dans un contexte postmoderne. On voit donc ici que la mise en avant de l'artificialité du texte littéraire ne joue pas en défaveur d'une pensée du monde commun : au contraire, en se donnant à lire comme le lieu de reformulations esthétiques, le roman se donne *d'autant plus* à lire comme le lieu de reconfigurations politiques. Mais il nous reste encore à savoir s'il peut mettre en place une certaine *pratique* de la communauté.

Chapitre 9.

La fiction romanesque comme lieu de mémoire

“Pull not such faces, young Ethelmer,— one day, should you keep clear of Fate for that long, you may find yourself recalling some Injustice, shared with lads and lasses of your own Day, just as uncalmable, and even yet, unredeem’d.”

M&D, p. 555¹

Le futur n’a pas d’ancrage plus solide que le passé car le passé est le seul avenir avéré que nous connaissions ; le passé est la seule preuve que nous ayons que le futur a, en effet, existé. [...] [Nous ne pouvons donc] séparer ce que nous sommes capables d’imaginer de ce que nous sommes capables de nous remémorer.

Carlos Fuentes, « La Mémoire du futur² »

Revenant sur les hypothèses qui guidaient sa démarche dans les années 1980, Pierre Nora conclut ainsi le troisième tome des *Lieux de mémoire* :

c’est [...] le modèle mémoriel qui l’a emporté sur le modèle historique, et avec lui, un tout autre usage du passé, imprévisible et capricieux. Un passé qui a perdu son caractère organique, péremptoire et contraignant. Ce n’est pas ce qu’il nous impose qui compte mais ce que l’on y met. D’où le brouillage du message, quel qu’il soit. C’est le présent qui crée ses instruments de commémoration, qui court après les dates et les figures à commémorer, qui les ignore ou qui les multiplie [...]. L’histoire propose, mais le présent dispose, et ce qui se passe est régulièrement différent de ce que l’on voulait³.

- 1 « Ne faites pas ces grimaces, jeune Ethelmer, – un jour, si le Destin vous est assez longtemps favorable, vous en viendrez à vous remémorer quelque Injustice, partagée avec des jeunes hommes et des jeunes filles de votre Époque, elle aussi encore vivace, et, pis encore, irrédimée » (*m&d*, p. 674).
- 2 Carlos Fuentes, « La mémoire du futur », traduit de l’espagnol (Mexique) par Céline Zins, in *L’Écrit du temps*, « Documents de la mémoire », n° 10, 1985, p. 93-105, p. 95.
- 3 Pierre Nora, « L’ère de la commémoration », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 988. Pierre Nora ouvrait le premier tome par un chapitre intitulé « La fin de l’histoire-mémoire », dans lequel il constatait l’avènement de la rupture entre passé et présent. Cette rupture se traduisait selon lui par « [l]’arrachement de ce qui restait encore de vécu dans la chaleur de la tradition, dans le mutisme de la coutume, dans la répétition de l’ancestral, sous la poussée d’un sentiment historique de fond. L’accession à la conscience de soi sous le signe du révolu, l’achèvement de quelque chose depuis toujours commencé. On ne parle tant de mémoire que parce qu’il n’y en a plus ». Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. I., Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires » 1984, p. xvii (je souligne).

L'évolution du « régime d'historicité » décrit par François Hartog en 2003⁴ corrobore la « victoire » de la mémoire sur l'histoire, à laquelle conclut finalement Pierre Nora. Celle-ci a pour corollaire un « renversement » de nos rapports au passé, qui confère au présent une puissance nouvelle et extraordinaire, mais aussi démesurée et problématique ; celle de « disposer » du passé. Autrement dit, en se déplaçant du paradigme historique au paradigme mémoriel, notre rapport au passé aurait remis en question la verticalité d'une écriture unifiée de l'histoire, qui rejetait à la périphérie des trajectoires historiques minorisées ou marginalisées⁵. À la place, la mémoire supposerait aujourd'hui des réactualisations constantes et des revendications souvent conflictuelles. Dans le cadre des mémoires collectives, dont Pierre Nora étudie l'actualisation nationale, ce rapport au passé induit

une exigence de reconnaissance qui fait de la mémoire nationale non pas un acquis définitif, un répertoire fermé, mais – la mémoire des uns étant devenue la mémoire de tous – un champ de forces en perpétuelle élaboration et en constant remaniement⁶.

Nos analyses sur les représentations de l'histoire dans le roman contemporain, en contextes postmodernes et postcoloniaux, nous ont en effet permis de constater ce qui pourrait être appelé une démocratisation de la mémoire collective, dans le sens où des trajectoires auparavant marginalisées sont mises en exergue dans les œuvres, contestant ou complétant ainsi les récits historiquement admis. Si cette multiplication des revendications mémorielles à travers le littéraire n'aboutit pas forcément à la dissolution de l'État-nation⁷, il est vrai qu'elle suscite une vision plurielle de l'histoire, dans laquelle des récits propres à des communautés minorisées se distinguent de ceux de communautés majoritaires, comme la communauté nationale. Nous avons constaté également que le passé est moins dans ces textes une vérité à mettre au jour, qu'un objet à questionner à partir d'indices et d'incertitudes perceptibles dans le présent. De Walter Benjamin⁸ à François Hartog, en passant par Pierre Nora, l'idée d'une interruption de la marche linéaire du temps dans le monde contemporain est devenue un constat partagé. À l'avancée implacable du progrès s'oppose alors l'idée que les héritages du passé ne cessent de se prolonger dans le présent.

4 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, op. cit.

5 Le paradigme actuel s'oppose en effet, selon Nora, au « modèle classique » qui « supposait [...] l'unité d'une histoire qui, parce que épique, combative, orientée, avait ses élus, surtout politiques et militaires, et ses exclus, réduits au silence ou au culte privé de la mémoire ». Pierre Nora, « L'Ère de la commémoration », in Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. III, op. cit., p. 984.

6 *Ibid.*, p. 1011.

7 Pour Pierre Nora, « de toute évidence, une autre logique est à l'œuvre. L'effacement du cadre unitaire de l'État-nation a fait sauter le système traditionnel qui en était l'expression symbolique et concentrée. Il n'y a plus de surmoi commémoratif, le canon a disparu. ». *Ibid.*, p. 984.

8 Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1942), traduit de l'allemand (Allemagne) par Olivier Mannoni, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2013.

S'il est possible d'entrevoir, dans la production littéraire, un certain travail de mémoire qui accompagne apparemment ces changements, il convient d'analyser ce phénomène afin d'observer son fonctionnement et ses effets. Contrairement à l'élaboration « spectaculaire » de la commémoration que constate Pierre Nora, des œuvres telles que celles de notre corpus semblent se rapporter au(x) passé(s) commun(s) sur un mode que l'on pourrait qualifier de mineur, parce qu'il se distingue d'un processus de monumentalisation et d'une logique patrimoniale. En faisant de l'ère contemporaine celle de la « commémoration », Pierre Nora associe en effet celle-ci à la primauté du spectacle et de la patrimonialisation⁹. Autrement dit, cette « conscience de soi de type patrimonial », qui serait celle des communautés contemporaines, se construirait majoritairement sur la mise en scène spectaculaire de l'histoire, c'est-à-dire une représentation du passé transmise sur le mode de l'émotion et de la simplification. De plus, parce qu'une vision historique verticale et unitaire n'est plus possible, il y aurait une dislocation entre l'héritage collectif – rendu pluriel et conflictuel – et le projet d'un avenir commun.

Pourtant, s'il ne fait pas de doute que les romans contemporains en contextes postcoloniaux et postmodernes travaillent d'une certaine manière à questionner, voire à reconstruire les mémoires collectives en même temps qu'ils les transmettent, c'est justement à l'encontre d'une logique de patrimonialisation, qui consacrerait les reliques du passé. Peut-être alors est-ce parce que ces œuvres ne se font pas monuments – ou bien, qu'elle le font sur un mode mineur – que, contrairement à la dislocation prédite par Pierre Nora, elles semblent plutôt contribuer à penser ensemble héritages et avenir communs. Nous montrerons, dans cette dernière étape de notre parcours, que les renouvellements de la pensée de la communauté passent donc aussi par la capacité des textes à faire œuvre de mémoire sur un mode spécifique. Tandis que le monument commémoratif décrit par Nora consacre le passé, le conjure, et le « simplifie » pour lui donner une portée émotionnelle, les romans peuvent faire de la mémoire un enjeu de réflexion mais aussi de liaison, à même de repenser les partages communautaires dans le présent. Ils deviennent alors des lieux de jonction entre des individus parfois très éloignés dans le temps et dans l'espace.

Alors que les dernières décennies ont vu se développer les genres factuels, les « écritures du réel » ou les recueils de voix¹⁰, qui se rapprochent d'une littérature de témoignage elle aussi de plus

9 Il prend ainsi l'exemple du Puy du Fou pour illustrer une « logique [commémorative] des intérêts particuliers, régionaux, corporatifs ou institutionnels, qui ont transformé en industrie l'artisanat commémoratif ». *Ibid.*, p. 987.

10 En France notamment la critique s'est beaucoup intéressée à cette littérature, à travers les genres de l'enquête (Laurent Demanze, *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019), les « écritures de terrain » (Alison James et Dominique Viart (dir.), *Revue Critique de Fxixion française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », 2019), les « factographies » (Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à*

en plus présente¹¹ en particulier lorsqu'il s'agit d'écrire la mémoire d'événements passés, il nous faudra nous interroger sur le choix de la fiction qui est fait par les auteurs du corpus. Si certains de nos textes peuvent se rapprocher du « roman de l'historien¹² », ils ne s'écrivent pas systématiquement sur ce mode. Ils ne font pas non plus nécessairement partie de la période très récente qui a vu le retour d'une certaine forme de fiction dans les littératures postcoloniales aux prises avec l'histoire immédiate¹³. D'ailleurs, l'histoire à laquelle ils se rapportent lorsqu'ils s'inscrivent dans le cadre postcolonial est généralement déjà éloignée dans le temps, puisqu'il s'agit surtout de celle de l'esclavage.

Quels sont donc, alors, le rôle et les modalités de la fiction dans ces élaborations mémorielles ? À propos de deux œuvres de W.G. Sebald et I. Kertész, Lucie Campos s'interroge sur l'intérêt propre à l'usage de la fiction dans le processus de transmission de l'histoire, alors même que cette fiction opacifie les signes et à complexifie l'interprétation. Ses conclusions l'amènent à dégager une évolution du rôle attribué au lecteur dans ces textes. Celui-ci est en effet invité à partager, avec le narrateur fictif, la tâche d'interprétation. Ainsi,

en-deçà de la vérité, [le narrateur fictif] se fait l'intermédiaire d'un sens qu'il transmet sous la forme d'une énigme, d'un rébus à déchiffrer, et reporte ainsi en partie la responsabilité de l'interprétation sur le lecteur. [...] La lecture de ces œuvres fait apparaître sous un jour particulier, celui des « après » du XX^e siècle [...], les enjeux propres à la revendication d'une écriture fictionnelle dans la transcription de l'histoire : l'affirmation d'une valeur à la fois *réflexive et cognitive de la fiction* face à un réel difficile à saisir, et sa mise au service d'une *pensée de la transmission*¹⁴.

Dans un cadre différent de celui de Lucie Campos, qui s'attache à des textes écrits dans ce qu'elle appelle des contextes de « post-totalitarisme » et de « post-Shoah », c'est précisément ces « enjeux

l'époque contemporaine, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014), ou encore les « livres de voix » (Alexandre Gefen, Frédérique Leichter-Flack (dir.) *Livres de voix. Narration pluraliste et démocratie*, op. cit). Par ailleurs, le Prix Nobel décerné en 2015 à Svetlana Alexievitch témoigne aussi de cette importance grandissante des littératures désireuses d'inscrire directement des éléments non-fictionnels à l'intérieur de l'écriture littéraire.

11 Voir par exemple le volume de la revue *Europe* consacré à ces questions : Frédéric Detue et Charlotte Lacoste (dir.), *Europe*, n°1041-1042, « Témoigner en Littérature », 2016.

12 Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », in *Écrire l'histoire*, n° 11, 2013, p. 51-60.

13 Voir les « *World Fictions* », dont parle notamment Jean-Marc Moura dans « La Littérature postcoloniale, "nouveau roman" de l'âge global », in *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Collection Littératures européennes », 1998, p. 173-195. Pour une approche plus récente, voir Yolaine Parisot, « Au-delà de l'événement postcolonial... Récits de (l'éternel) retour, retours à la fable », in Charline Pluvinet et Yolaine Parisot (dir.), *Pour un récit transnational*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015, p. 83-99.

14 Lucie Campos, « La saturation de l'effroi. Fiction et interprétation dans les œuvres de W.G Sebald et I. Kertész », in Nicolas Correard, Vincent Ferré, Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée*, op. cit., p. 269-278, p. 277. Je souligne.

propres à la revendication d'une écriture fictionnelle dans la transcription de l'histoire » que nous cherchons à mettre au jour. Cette écriture fictionnelle peut en effet se caractériser par son opacité, mais nous analyserons comment ce que Lucie Campos appelle sa « valeur réflexive et cogniti[v]e » peut donner à l'œuvre une dimension mémorielle, par laquelle le(s) lecteur(s) peuvent effectivement repenser les partages communautaires dans le monde contemporain.

De toute évidence, le terme de « fiction » est problématique car il peut recouvrir des réalités diverses. Alors qu'une certaine approche, héritée d'Aristote, l'envisage plutôt comme un mode de composition – elle fait alors intervenir les notions de vraisemblable et de chaîne causale –, on a pu la définir parfois comme un univers indépendant de toute référence au « monde réel ». Dans cette optique elle est, pour Gérard Genette, une manière de sortir du régime de vérité pour entrer dans le champ du plaisir désintéressé¹⁵. Mais depuis Genette, l'abondance des phénomènes d'hybridité et « les assauts [...] du postmodernisme contre les binarismes », ont conduit Françoise Lavocat à vouloir réaffirmer les frontières entre faits et fiction¹⁶. Cette distinction nous semble en effet être un préalable essentiel dès lors qu'il s'agit, comme nous souhaitons le faire, d'analyser les effets que peut avoir la fiction sur les lecteurs. Par exemple, lorsqu'elle est perçue sous un angle anthropologique et cognitif, la fiction est parfois décrite comme une *modalité de connaissance du monde*¹⁷. Cette approche nous intéressera particulièrement, dans la mesure où la fiction apparaît dans les romans comme une modalité de représentation qui met en jeu des questions se prolongeant en-dehors de l'univers diégétique. Mais nous nous intéresserons également à l'usage de la fiction en ce qu'il s'oppose aux « genres factuels ». Nous observerons le rôle que peut jouer la distance entre représentation et référent « réel », ainsi que l'importance de la création poétique dans l'élaboration mémorielle opérée et transmise par ces romans.

Pour Patrick Chamoiseau, par exemple, c'est précisément parce qu'elle laisse place à l'imagination que la fiction peut agir sur le monde. Dans *Écrire en pays dominé*, l'auteur se définit

15 « En vers ou en prose, en mode narratif ou dramatique, la fiction a pour trait typique et manifeste de proposer à son public ce plaisir désintéressé qui porte, comme on le sait mieux depuis Kant, la marque du jugement esthétique. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité et de persuasion qui commandent les règles de la communication et de la déontologie du discours », Gérard Genette *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 19.

16 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016, p. 11. Sa position est la suivante : « Nous ne croyons quant à nous ni à l'utopie du réel, ni à l'autotélisme de la littérature, ni à l'indifférence générale pour la différenciation entre le factuel et le fictionnel, mais bien plutôt à une relation entre les artefacts fictionnels et le monde qui tient certes du jeu, mais aussi de la négociation et très souvent du conflit ». *Ibid.*, p. 15.

17 La part grandissante d'études croisées entre analyses littéraires et sciences cognitives dans les recherches sur la fiction témoigne d'un certain engouement pour cette définition de la fiction. Voir par exemple Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

en « guerrier de l’imaginaire » et s’oppose à ceux qui lui ont reproché de s’éloigner du militantisme en se consacrant à l’écriture :

[...] chaque ouvrage publié représentait pour moi un acte véritable. Chaque livre constituait l’étape inachevée d’utiles explorations. Les thèmes s’imposaient, générés l’un de l’autre, chaque manuscrit déblayant d’autres traces, cascades de mûrissements. Autour de moi, les livres endormis s’éveillaient, s’endormaient, se réveillaient encore, au tournis des questions et des doutes. J’en étais conscient : la déflagration de l’œuvre d’art dispose d’un impact direct sur ceux qui la reçoivent – impact d’autant plus faste que l’œuvre prête son orbite à différents imaginaires. Cet impact lui confère un pouvoir potentiel – dont peut s’emparer une force aliénante, mais qui peut aussi bien soutenir un chant de liberté. L’Écrire peut ainsi désagréger une domination, aiguillonner de l’énergie courante dans un sursaut. Cela fondait un jeu d’alliance entre mon Écrire et ma résistance. Et ma place était là¹⁸.

L’imagination serait donc à la fois ce qui donne naissance à l’œuvre, et ce qui se transmet au lecteur. Plus encore, ce dernier est lui-même amené à exercer son imagination à travers l’œuvre qui « prête son orbite à différents imaginaires ». Patrick Chamoiseau a souvent affirmé que l’œuvre ne pouvait s’écrire que lorsqu’elle parvenait à se détacher de la référence réelle. Mais il est intéressant de noter la différence, soulignée par Jacques Rancière, entre imagination et invention. L’imagination, dit le philosophe, se distingue de l’invention en ce qu’elle advient *à partir* de ce que le créateur a repéré dans le réel¹⁹. Et c’est bien ce travail de création effectué *depuis* des traces – ou des absences – laissées dans le réel qui nous intéressera, car c’est par lui que la mémoire s’élabore dans ces œuvres.

Il peut le faire d’abord parce que, en renonçant à donner à entendre la voix de témoins authentiques, il permet d’inscrire les absents dans la représentation. De cette manière, la fiction dit en creux à la fois l’impossibilité de dire ce qui a été, *et* la nécessité de lutter contre l’oubli. Elle propose une sorte de commémoration littéraire, fondée sur l’absence des disparus et sur les lacunes de la mémoire. Ensuite, la fiction se présente dans ces romans comme une puissance créatrice de liens, entre les époques, d’abord, puis entre les individus. Ces liens se prolongent en-dehors de l’œuvre, parce que la fiction du roman contemporain n’atteint son aboutissement que dans une « ré-entrée²⁰ », c’est-à-dire qu’elle est un détour qui n’a de sens que parce qu’elle donne lieu à des réactualisations au-delà du texte. Les romans peuvent alors fonctionner comme des lieux de mémoire, non pas parce qu’ils consacrent un passé collectif univoque, mais parce qu’ils se donnent comme des points de passage, des objets de médiation entre les époques, les mondes, et les individus.

18 Patrick Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 272

19 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 108.

20 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, p. 63 pour la première apparition du terme.

1. L'absence, matière de la représentation

1.1. Lacune et élaboration mémorielle

Les personnages de *Mason&Dixon*, des *Détectives sauvages*, de *Texaco* et du *Chant de Salomon* observent le passé depuis une période qui lui succède ; soit qu'ils enquêtent sur lui – dans *Texaco*, *Les Détectives sauvages* et *Le Chant de Salomon* –, soit qu'ils cherchent explicitement à le faire connaître à d'autres – dans *Mason&Dixon* et *Texaco* en particulier. La transmission apparaît alors comme un élément clef dans ces œuvres, qui remplissent à travers elle une fonction mémorielle. Cependant, il s'agit d'une transmission problématique, qui doit composer non seulement avec les questionnements postmodernes mis en exergue dans la première partie de cette thèse, mais encore avec le vide laissé par ceux qui ne sont plus là pour témoigner de la période dont il est question.

Dans *Mémoires de l'oubli*, Raphaëlle Guidée développe l'idée selon laquelle rendre justice aux disparus, c'est renoncer à leur représentation. Ce renoncement, dit-elle, ne revient pas à refuser de parler des morts, mais à les inscrire en creux dans la représentation, en mettant en avant le manque qu'ils suscitent. Une telle démarche engendrerait, selon elle, à « un travail de deuil qui ne peut prendre fin²¹ ». Elle pose ainsi la question :

Comment forger dès lors une économie de la représentation qui ne restaure pas la présence perdue, qui ne comble pas la béance généalogique, mais réponde malgré tout à l'appel qui s'élève du passé ?
Comment rendre justice au nombre infini des êtres dont l'oubli même a été oublié²² ?

Cette question hante les narrateurs de *Texaco* qui, chacun à leur niveau, observent leur propre incapacité à rendre compte des vies de ceux qu'ils ont connus. On la trouve également dans *Le Chant de Salomon*, où la polyphonie renvoie à un passé qui se révèle de manière toujours partielle, et partielle, au protagoniste qui doit manœuvrer à travers la perte de mémoire des uns, le point de vue biaisé des autres, les fantasmes collectifs, ou encore ses propres désirs et projections. Ce qui est exposé, ce sont donc les représentations que les « jeunes » générations ont des précédentes, et la fragilité d'un rapport au passé qui ne peut que *se souvenir des souvenirs des autres*, selon un processus fatalement toujours plus lacunaire. Et cette fragilité ne serait pas si problématique, si elle ne concernait pas des passés collectifs à la fois traumatisants et marginalisés, dont l'oubli mènerait à la reconduction des violences historiques dans le monde contemporain.

21 Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2017, p. 17.

22 *Ibid.*

Mêlant le travail d'enquête – toujours intradiégétique et fictionnel²³ – et sa transmission, les dispositifs narratifs de ces romans élaborent des « économies de la représentation » qui semblent en partie répondre à l'interrogation formulée par Raphaëlle Guidée. En tout cas, les œuvres cherchent moins à conserver ou à restaurer les vestiges du passé, qu'à maintenir vivante la conscience de ceux qui ne sont plus là pour témoigner. Ce geste est en fait le corollaire d'un refus de la monumentalisation, et s'inscrit dans une dynamique qui n'est pas sans rappeler la récente série de déboulonnages de statues à travers le monde²⁴. En plus de contester des *versions* de l'histoire, ces gestes ont contribué à mettre en débat nos *manières d'exposer l'histoire dans l'espace public*. C'est que dans les contextes postcoloniaux et postmodernes, la « spectacularisation » du patrimoine observée par Pierre Nora semble ne plus être à même de médiatiser nos rapports collectifs au passé.

Si le travail de mémoire tel qu'il se présente dans les romans peut relever du « présentisme » pour les raisons déjà évoquées, il ne correspond pas à la « commémoration » ni à la « patrimonialisation » auxquelles François Hartog, après Pierre Nora, relie le régime d'historicité contemporain. Or, cet écart est dû en partie à la dimension fictionnelle des œuvres, qui exclut nécessairement l'usage et la consécration du témoignage, alors que ce dernier apparaît comme central dans le « présentisme ».

1.2. Témoignages fictifs : exposer l'absence et lutter contre l'oubli

François Hartog associe en effet l'ère de la mémoire à l'« ère du témoin », affirmant que « dans le duel entre la mémoire et l'histoire, on a rapidement donné l'avantage à la première, portée par ce personnage, devenu central dans notre espace public : le témoin²⁵ ». Alors que le témoignage, et, avec lui, la littérature de témoignage, acquièrent dans la deuxième moitié du XX^e siècle une légitimité de plus en plus importante²⁶, les romans du corpus ne s'écrivent pas de cette manière. À dire vrai, ils le font de façon biaisée, en revendiquant l'artificialité de récits de témoins inventés, parfois à la manière de l'« istorien ». Ce dernier est une « fiction du témoin oculaire », une

23 Encore une fois, il ne s'agit pas d'écritures qui retraceraient des enquêtes réellement menées par les auteurs.

24 Après le déboulonnage de la statue de Cecil Rhodes en 2015 à Cape Town en Afrique du Sud, on a assisté aux États-Unis au déboulonnage ou à la décapitation de statues à l'effigie de Christophe Colomb ou de *leaders* Confédérés, à Boston ou à Miami. Ce type d'événement s'est multiplié ces dernières décennies, et s'est propagé aussi bien sur le continent européen (Royaume-Uni en particulier), que sur le continent américain.

25 François Hartog, « Ordres du temps, régime d'historicité », in *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 17.

26 Voir Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Fayard/Pluriel, 2013 ; Frédéric Detue et Charlotte Lacoste (dir.) *Témoigner en littérature*, *Revue Europe*, op. cit. Annette Wieviorka montre notamment comment le témoignage est devenu, à partir du Procès Eichmann, un outil de reconnaissance collective.

incarnation imaginaire du témoin, fiction d'énonciation biographique ou autobiographique qui actualise radicalement le temps historique – tout en affichant avec son objet, par l'ostentation du dispositif narratif, une distance plus ou moins ironique²⁷.

Autrement dit, ils font parfois *semblant* de témoigner, mais ils laissent toujours entendre qu'ils feignent grâce à l'« ostentation » du dispositif narratif. Cette distance vis-à-vis du témoignage peut d'abord s'expliquer par le fait que, à l'exception des *Détectives sauvages*, les périodes historiques dont il est question sont trop éloignées dans le temps pour que des témoignages authentiques de « première main » puissent être aisément mobilisés. Lorsqu'ils signalent leur appartenance à une communauté victime d'un traumatisme historique, les auteurs – et leurs narrateurs – le font bien *en tant que descendants*, en tant que membres d'une génération qui n'a pas vécu la période concernée. C'est le cas, en particulier, des mémoires de l'esclavage élaborées dans *Le Chant de Salomon*, *Texaco* et *Vive le peuple brésilien*. Par ailleurs, l'ampleur temporelle des périodes historiques envisagées chez Pynchon et Ribeiro peut également expliquer cette absence du recours au témoignage. Peut-être aussi peut-on postuler que, s'il est incontestable qu'un changement de paradigme mondial affecte nos rapports au passé²⁸, ce changement se manifeste localement sous des formes différentes. L'« ère du témoin » définie par Annette Wiewiorka en 1998 serait alors un phénomène plus européen qu'américain, lié en particulier à la mémoire de la Seconde Guerre Mondiale²⁹. C'est ce que peut donner à conclure une approche comparatiste telle que celle du numéro *Fiction et cultures* de la Revue de la SFLGC, dans lequel Annick Louis analyse la singularité des liens qui unissent histoire et fiction en Amérique Latine³⁰.

Pour autant, le modèle du témoin n'est pas congédié dans ces romans. Au contraire, même, il est très présent dans *Mason&Dixon* en la personne de Cherrycoke, à travers l'imbrication des narrations, dans *Texaco* – le Marqueur de paroles témoignant des propos de Marie-Sophie, elle-même témoignant de la mémoire de son père –, ou encore par l'entremise des deux dispositifs des *Détectives sauvages* qui reposent, dans les parties initiale et finale, sur un journal intime, et dans la partie centrale, sur une succession de rapports oraux supposés rendre compte d'une réalité passée. Si tous ces témoins sont inventés, ils prennent place dans des dispositifs qui s'attaquent parfois à

27 Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme “istorique”. Notes sur l'actualité du roman », in Charline Pluvinet et Yolaine Parisot, *Pour un récit transnational*, op. cit, p 325-333, p. 329.

28 Voir par exemple l'article de Henry Rouso, « Vers une mondialisation de la mémoire », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 94, n° 2, 2007, p. 3-10.

29 À cet égard, on pourrait même peut-être dire que ces romans étaient déjà entrés, dans les années 1980-1990, dans l'« ère des non-témoins » dont parle Aurélie Barjonet dans son ouvrage paru en 2022 à propos des écritures récentes de la Shoah. Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des petits-enfants de la Shoah*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2022.

30 Annick Louis, « États de fiction, fictions d'État », in Anne Duprat, Françoise Lavocat (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, Éditions de la SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2010, p. 213-227.

brouiller les frontières entre la fiction et le réel. Émilie Etemad analyse ainsi avec précision la manière dont « une certaine ambiguïté » se dessine entre « imaginaire poétique et mémoire historique [dans *Les Détectives sauvages*], qu’il s’agisse de témoigner du réel mouvement stridentiste³¹ ou du massacre de Tlatelolco³² ». En effet, de nombreux processus induiront facilement en erreur celles et ceux qui ne connaissent pas l’histoire des mouvements d’avant-garde mexicains – c’est-à-dire une grande majorité de lecteurs. Le texte construit une certaine mémoire du mouvement stridentiste – réel –, présenté dans le roman comme étant celui de Cesárea Tinajero – personnage fictif – et du mouvement infra-réaliste³³ – dont l’avatar fictif dans le roman est le mouvement réaliste-viscéral. En mêlant personnages fictifs et historiques – par exemple, Manuel Maples Arce, chef de file du stridentisme, apparaît dans le roman mais il est effacé par la présence de Cesárea –, et en réaménageant des faits qui ont effectivement eu lieu – dans le roman, Arturo Belano, le double de Roberto Bolaño, rencontre Manuel Maples Arce, ce qu’avait effectivement fait Roberto Bolaño³⁴ – le roman mêle étroitement histoire et fiction, jusqu’à, potentiellement, induire en erreur son lecteur. Un tel brouillage cependant ne pose pas les mêmes problèmes éthiques lorsqu’il s’agit d’un mouvement littéraire, que lorsqu’il s’agit d’aborder un événement historique meurtrier, dont la mémoire appelle une condamnation. Bolaño utilise des procédés similaires pour aborder les mémoires de mouvements littéraires d’avant-garde et pour traiter du massacre de Tlatelolco. Pour cette raison, on peut considérer comme Juan Antonio Sánchez Fernández, que le monologue d’*Amuleto*³⁵ est un « témoignage » qui « joue dangereusement avec les exigences de crédibilité qui sont les conditions de la littérature de témoignage du type *La nuit de Tlatelolco* de Poniatowska ». Cependant, ajoute-t-il : « [d]ans le cas de Bolaño, la crédibilité est d’abord sapée par la forme même du récit, trop absurde et humoristique pour pouvoir être pris sérieusement comme un témoignage³⁶ ». Ainsi, s’il n’est pas toujours évident de démêler le fictionnel du factuel, il ne s’agit pas de « faire croire » que le témoignage est vrai, car des indices certains indiquent aux lecteurs l’artificialité du processus.

31 Mouvement d’avant-garde mexicain fondé en 1921 par Manuel Maples Arce.

32 Émilie Etemad, *Roberto Bolaño. Un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres et de l’histoire du vingtième siècle*, op. cit., p. 280.

33 Mouvement d’avant garde mexicain fondé en 1975 par Roberto Bolaño et Mario Santiago Papasquiaro.

34 Pour plus de détails, je renvoie au premier chapitre de la thèse d’Émilie Etemad, qui m’a permis de clarifier les références présentes dans le roman de Bolaño.

35 Comme nous l’avons déjà signalé, le monologue d’*Amuleto* est une version augmentée de la section d’Auxilio Lacouture dans *Les Détectives sauvages*.

36 Juan Antonio Sánchez Fernández, « Bolaño y Tlatelolco », in *Études romanes de Brno*, vol. 2, n° 33, 2012, p. 133-143, cité plus longuement et traduit par Émilie Etemad, *Roberto Bolaño. Un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres et de l’histoire du vingtième siècle*, op. cit., p. 280. Pour la référence à *La Nuit de Tlatelolco*, voir Elena Poniatowska, *La Nuit de Tlatelolco*, traduit de l’espagnol (Mexique) par Marion Gary et Joani Hocquenghem, Toulouse, CMDE Éditions, 2014.

Parfois donc, comme pour le narrateur de *M&D*, ces « témoins » se rapprochent de la figure de l'« istorien », usant de l'autorité d'un statut que tous – lecteur, et personnages – savent usurpé, et comblant les « blancs » du passé par leur imagination. D'autres fois, comme on a pu le voir avec Chamoiseau ou Morrison, la figure du témoin fictif permet au contraire de souligner la fragilité de la connaissance du passé, et les problèmes éthiques qui se posent lorsqu'il s'agit de combler les manques de la mémoire collective. Les hésitations du Marqueur de paroles ne l'empêchent pas d'avouer qu'il discerne les « mensonges » discrets de Marie-Sophie, et qu'il en produit lui-même quelques-uns pour introduire de la cohérence dans la mémoire transmise. Ainsi, qu'ils aient recours à la fiction de manière décomplexée – l'istor – ou hésitante – le témoin secondaire en quête de légitimité –, ces témoignages artificiels n'ont de cesse de signaler l'absence de témoins authentiques et fiables. Dès lors, la création de témoins fictifs devient aussi l'un des moyens d'inscrire, dans la représentation, l'irréversibilité de l'absence de celles et ceux qui ne sont plus là pour se souvenir. Si la fiction ne cherche donc pas à conserver ni à restituer une vérité historique authentique et incontestable, elle peut tout au moins essayer de rendre son oubli inoubliable, par le biais du travail de création poétique. C'est à cette conclusion que Florence Olivier aboutit lorsqu'elle analyse *Amuleto* de Bolaño et *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya. Pour elle, la « valeur mémorielle » de ces textes réside dans leur « intensité poétique³⁷ » :

l'un et l'autre roman confrontent ironiquement divers régimes de discours selon des stratégies proprement romanesques afin de mettre en crise la question du récit littéraire à valeur mémorielle des crimes d'État tout en réussissant à en proposer un, testimonial parce qu'éloquent de la parole née du traumatisme, mémorable parce que littéraire³⁸.

Dans le cadre d'un roman qui souligne l'irréversibilité des lacunes de la mémoire, le témoignage fictif d'Auxilio Lacouture semble ainsi avoir deux effets : inscrire dans le texte le manque de la parole des témoins directs et authentiques, et rendre ce manque paradoxalement éloquent en lui donnant une dimension littéraire et « mémorable ».

Ainsi, le texte devient un « lieu de mémoire », sans suivre la logique usuelle du monument commémoratif. Il fait œuvre de mémoire moins à partir des vestiges du passé qu'à partir de leur absence. Plus spécifiquement, s'il peut se faire monument à sa façon singulière et mineure, la manière dont il invoque les disparus semble s'opposer au « tombeau », qui consacre les morts tout en les mettant à distance du présent. En inscrivant au sein même du récit l'impossibilité de rendre compte de la voix des témoins directs et authentiques, ils ne tentent pas de combler le vide laissé par eux, de l'effacer ou de le transformer en souvenir, mais de travailler à *partir* de lui. Il s'agit

37 Florence Olivier, « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma », art. cit.

38 *Ibid.*, p. 78.

donc de mettre en œuvre une représentation « inachevée », c'est-à-dire une représentation qui vaut avant tout pour ce qu'elle ne représente pas. Ainsi,

contre le modèle du tombeau qui représente les morts pour mieux conjurer leur présence, la représentation inachevée des disparus se donne paradoxalement comme la condition d'une mémoire vivante, prise dans le mouvement d'une œuvre toujours à venir³⁹.

Pour les mêmes raisons, ces œuvres ne sont pas non plus ce qu'Oana Panaïté appelle des « tombeaux littéraires contemporains⁴⁰ ». D'abord parce que, si elles convoquent les morts, ce n'est pas tant pour les enterrer dignement ou pour faire leur « hagiographie » – ce que Patrick Chamoiseau fait dans d'autres œuvres, comme dans *Biblrique des derniers gestes* –, que pour restituer la force agissante de leur absence. Ensuite, parce qu'elles ne remplissent pas le rôle pragmatique des monuments patrimoniaux, contrairement à ce que montrent les analyses d'Oana Panaïté à propos de *Ségou* de Maryse Condé notamment. La chercheuse montre en effet que la corrélation entre la parution du livre et une conjoncture intellectuelle et historique a fait de ce texte, par ailleurs monumental dans ses dimensions, une sorte de lieu de commémoration patrimoniale :

La monumentalité structurelle et sémantique de *Ségou* se trouve renforcée par le contexte de sa publication et de sa réception. La parution des deux premiers tomes encadre les dates du colloque international sur la traite négrière qui se déroule en juillet 1985 à Nantes. Tandis que la critique francophone salue l'art de la romancière, celle-ci connaît également un succès public et médiatique, se voyant inviter sur les plateaux de la télévision française et décerner plusieurs prix littéraires. Cette convergence des deux dimensions, autotélique et hétéronomique, confirme et élargit la « vocation énonciative » de l'écrivaine antillaise⁴¹.

Si l'on peut dire sans aucun doute que la majeure partie des romans du corpus a une dimension monumentale par sa taille, et si certains des auteurs, comme Toni Morrison et Roberto Bolaño ont une envergure internationale qui dépasse largement celle de Maryse Condé, on ne peut pas dire que les romans sélectionnés émergent dans une conjonction d'événements académiques et médiatiques qui auraient fait jouer aux œuvres un rôle de monument patrimonial commémoratif. Pourtant, s'ils n'enterrent ni ne célèbrent les morts, ils les convoquent indéniablement. Que deviennent alors les morts sans tombeaux, dans ces textes de fiction qui dit à la fois leur absence et leur puissance ? Ces romans peuvent-ils faire office de monuments « non-monumentaux », de « lieux de mémoire » élaborés au sein de l'opacité et de la complexité ?

39 Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli*, op. cit., p. 252.

40 Oana Panaïté, « Tombeaux littéraires contemporains », in Charline Pluvinet et Yolaine Parisot, *Pour un récit transnational*, op. cit., p. 101-119.

41 Oana Panaïté, « Tombeaux littéraires contemporains », chap. cit., [37].

2. Commémorer par le fiction

Si les romans cherchent à « combler les blancs », c'est donc moins dans le but de révéler une vérité qui ne serait atteignable que par la fiction⁴², que dans celui de faire œuvre de mémoire *malgré* l'absence des disparus et des témoignages. Plus que cela, c'est à *partir* de cette absence qu'ils s'écrivent.

2.1. Du monument spectaculaire au monument fabulateur

Lorsque, dans sa conclusion des *Lieux de mémoire*, Pierre Nora constate que l'ère de la commémoration induit un remplacement de la cérémonie par le spectacle, ce dernier terme est employé en référence à la « société du spectacle⁴³ », qui serait à associer à l'inflation du patrimoine, c'est-à-dire à la massification de la sacralisation de biens, matériels et immatériels, ayant une valeur d'ancienneté. Cependant, la « patrimonialisation » conservatrice et spectaculaire n'est pas la modalité de commémoration qui émerge dans nos romans. Cette dernière se rapproche davantage de l'« acte » du monument tel qu'il est défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Pour ces derniers, « l'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation⁴⁴ ». Autrement dit, le monument conserve moins un souvenir qu'il ne crée des fables, c'est-à-dire qu'il s'écarte de ce à quoi il se rapporte initialement, avant d'y revenir. Vinciane Despret glose cette affirmation :

l'acte du monument n'est pas le relai d'un passé à préserver, mais *écart* au départ de ce dont il s'agit de faire mémoire [...]. Il s'agit de reprendre ce passé, [...], et de le reprendre dans des formes fabulatives qui lui donnent une chance de modifier le futur du présent qui commémore ce passé – et le terme « reprise » désigne à la fois, par ces heureuses coïncidences sémantiques, l'art de la couture et du ravaudage, l'art de combler ce qui manque, l'art de guérir les tissus, et l'art d'assurer un relais⁴⁵.

Cette interprétation très enthousiaste, qui donne au monument le pouvoir de « modifier le futur », s'explique par les résultats de l'enquête que la philosophe et psychologue a menée auprès des Nouveaux Commanditaires⁴⁶. Elle affirme en effet que son travail a mis au jour une certaine

42 En ce sens, c'est bien une fonction provocatrice que sert l'exergue de *Vive le peuple brésilien*, qui par ailleurs ne fait apparaître aucune source : « Voici le secret de la Vérité : les faits n'existent pas, seules existent les histoires. »

43 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

44 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, cité par Vinciane Despret, *Les Morts à l'œuvre*, La Découverte, « Les Empêcheurs de tourner en rond », 2023, p. 15.

45 Vinciane Despret, *Les Morts à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 15.

46 Le programme des Nouveaux Commanditaires permet à toute personne de participer – en tant qu'acteur et non en tant que simple spectateur – à l'élaboration d'une œuvre d'art. Les œuvres d'arts créées dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires se font ainsi collectivement, par l'intermédiaire d'un artiste, d'un médiateur, et d'une ou plusieurs personnes qui sont à l'origine de la commande l'œuvre. L'ambition du protocole est, entre autres, de mettre en place des projets communs et démocratiques. Voir la présentation plus

« pragmatique de la commémoration comme fabrique d'une mémoire qui "fait commun"⁴⁷ ». Cette pragmatique s'opposerait au mécanisme du deuil qui, dans les théories psychologiques classiques, se manifesterait par un impératif d'oubli. S'appuyant sur l'analyse de cinq projets artistiques mis en œuvre par les Nouveaux Commanditaires en mémoire de personnes défuntés, Vinciane Despret montre dans *Les Morts à l'œuvre* que les monuments érigés parviennent en fait à « prolonger » l'existence des morts dans le présent et, *in fine*, à transformer les vivants. Dans ces cinq histoires, l'héritage des morts n'est pas reçu, il est construit :

Les morts en commun sont donc des morts qui créent, grâce au protocole [des Nouveaux Commanditaires], des communautés, non pas sous la forme traditionnelle, voire réactionnaire, de la descendance et de la filiation, ou celle du territoire cadastral, de la terre des ancres ou du legs, mais sur le mode de l'invention et de la fabulation.

Il est vrai que le récit intitulé « Un pont sans fin⁴⁸ » illustre particulièrement bien une telle idée, puisque, en reliant à la fois des périodes et des lieux, l'œuvre dont il est question crée des filiations inattendues qui aboutissent au tissage de liens communautaires dans le présent, entre des lieux et des personnes éloignées dans le temps et dans l'espace. C'est que le « travail » des disparus s'est poursuivi après eux, a pris des chemins inattendus, et a permis la création de nouveaux réseaux collectifs d'appartenance. S'il est possible d'observer cela dans le cadre de projets artistiques collectifs, il semble moins certain de le trouver dans le cadre de la production d'œuvres littéraires, qui n'ont été « commandées » par personne, et qui, si elles correspondent probablement à un besoin de faire mémoire, ne répondent pas à une demande explicitement formulée par une communauté.

Pourtant, il est possible de discerner dans les romans, au niveau intradiégétique dans un premier temps, des mouvements similaires qui laissent entrevoir ce prolongement du « travail » des morts au-delà de leur disparition. C'est, dans *Texaco*, l'inlassable combat mené pour la construction du quartier. La filiation entre Esternome et Marie-Sophie symbolise la persistance d'un mouvement collectif : luttés pour l'émancipation sous l'esclavage après son abolition, accumulation du savoir permettant de construire des habitations de plus en plus solides, affirmation d'une identité collective spécifique. D'une certaine façon, la lutte des habitants de Texaco poursuit la trajectoire des anciens esclaves. Cependant, cette poursuite porte des fruits inattendus, pour plusieurs raisons. D'abord, parce que l'aboutissement du combat n'est pas l'émancipation totale, au sens où les habitants se sépareraient de l'En-ville et de ce qu'il symbolise. Au contraire, il amène à une fragile harmonie entre deux communautés, qu'il s'agit d'alimenter et de pérenniser. Ensuite, parce que c'est en partie

détaillée sur la page dédiée : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/home/accueil>, dernière consultation le 6 septembre 2023 ;

47 *Ibid.*

48 Vinciane Despret, *Les Morts à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 62-93.

grâce à l'intervention d'un individu extérieur à la communauté que cette dernière connaît la victoire. C'est parce que l'Urbaniste a entendu le récit de Marie-Sophie – mélange entre faits « avérés » dans le récit et inventions de la part de la narratrice –, qu'il a pu s'opposer à la destruction prévue par la mairie. Le quartier de Texaco semble fonctionner de la même manière que les monuments décrits par Vinciane Despret : en tant que carrefour entre les époques, il est à la fois lieu de mémoire et ouverture inopinée vers l'avenir. S'il témoigne d'un travail de continuité, il est aussi source de liens inattendus, et d'élaboration de nouveaux imaginaires. C'est ce que montrent les dernières lignes du roman, qui dessinent, à travers un « je » devenu « nous », la potentielle destinée de l'histoire racontée :

Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer – en nous-mêmes et pour nous-mêmes – jusqu'à notre pleine autorité. (*Tex*, p. 427)

Le Marqueur de paroles, en employant la première personne du singulier et en déplaçant par une épanorthose l'objet de la conquête, élabore un discours qui se réapproprie l'imaginaire collectif pour le transmettre aux « générations à venir ». La visée du « chant », matérialisé ici dans le roman, est donc de travailler avec l'imaginaire collectif pour relier les récits du passé et l'élaboration d'une identité collective future. Nous verrons que ce fonctionnement peut être également observé à l'échelle de l'œuvre elle-même.

2.2. Gestes postmémoriaux : tisser des liens

Dans le cadre des mémoires de l'esclavage, le roman contemporain fonctionne alors parfois sur le mode de la « postmémoire », c'est-à-dire à partir de la relation que les « générations d'après », entretiennent avec des événements historiques traumatisants :

Le terme de postmémoire décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles *semblent* constituer sa propre mémoire⁴⁹.

La « postmémoire » désigne l'appropriation et l'actualisation d'une mémoire n'appartenant pas en propre à l'artiste qui s'en saisit. Dans le cadre de la « postmémoire familiale », c'est la famille de l'artiste qui lui a transmis le « souvenir » du traumatisme. Dans celui de la « postmémoire

49 Marianne Hirsch, « Postmémoire », in *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, « Témoigner. Entre histoire et mémoire », Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz, n° 118, 2014, p. 205-206.

affiliative », il s'agit d'une transmission plus diffuse. Le « souvenir » du traumatisme est transmis par un ensemble de représentations circulant dans l'espace public, qui influencent la mémoire d'une génération même si les individus ne sont pas reliés directement à l'événement traumatique par leurs liens familiaux. Entendu dans ce dernier sens, la postmémoire constitue alors un phénomène horizontal, forgé dans l'espace public à travers des représentations partagées :

Et j'ai compris alors que ces expériences n'étaient pas du tout uniques. Non seulement je les partageais avec d'autres descendants des survivants de la Shoah, mais elles décrivaient un phénomène culturel largement partagé dans ma génération – une génération dominée par des histoires que nous n'avons pas vécues nous-mêmes. Les souvenirs ne sont pas seulement personnels ou familiaux. Ils sont plus largement affiliatifs – entre eux et nous s'interposent des images collectives et des histoires qui nous sont transmises à propos d'événements historiques écrasants comme la Shoah⁵⁰.

Si c'est à partir de la Shoah que Marianne Hirsch développe sa théorie, elle appelle elle-même à observer des phénomènes de « postmémoire » dans le cadre d'autres traumatismes historiques collectifs d'ampleur, et en particulier ceux de la colonisation et l'esclavage⁵¹. Il semble intéressant en effet d'analyser des romans tels que *Texaco* et *Le chant de Salomon*, et même plus largement les écritures de Chamoiseau et de Morrison, à la lumière de la « postmémoire ». Dans ces œuvres qui soulignent la difficulté à accéder à des sources matérielles, dont l'existence faciliterait peut-être un travail de deuil, est mise en avant la nécessité d'investir, par l'imaginaire, les « souvenirs » transmis aux deuxième et troisième générations. Cet investissement créatif est précisément ce qui caractérise l'entreprise postmémorielle, qui « n'est pas médiatisée par des souvenirs spécifiques, mais par l'investissement imaginaire, la projection, et la création⁵² ». Dans le cadre d'un événement traumatique, qui « continue à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension⁵³ », cette approche constitue un moyen de pratiquer une mémoire collective à partir des multiples

50 Marianne Hirsch, « Postmémoire/Postmemory », traduit de l'anglais (États-Unis) par Karen Grimwade et Pierre Bayard, entretien réalisé par (*art absolument*) : *l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° spécial, « Création et postmémoire », colloque et exposition réalisés à l'Université de Columbia, avril-mai 2013, édition bilingue, p. 6-11, disponible en ligne sur : <https://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/ArtAbsPostmemoire-72dpi-copie.pdf>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

51 « Le processus et la structure de la transmission intergénérationnelle que j'entends par post-mémoire sont devenus un mode d'explication important et un objet d'étude dans de nombreux contextes allant de l'esclavage américain à la décolonisation, en passant par la guerre du Vietnam, les dictatures d'Amérique latine et d'Europe de l'Est, les camps d'internement japonais aux États-Unis, la génération volée en Australie, et d'autres encore [...]. Je pense qu'il est urgent de réfléchir à ces dimensions comparatives et connectives de la mémorisation », Marianne Hirsch, *Ibid.*, p. 9-10.

52 « Comme je la conçois, la connexion avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création ». *Ibid.*, p. 6.

53 « C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui continuent à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension ». *Ibid.*

répercussions de l'événement. Elle permet ainsi de construire une mémoire en accord avec les reconfigurations herméneutiques que nous avons mises au jour dans le chapitre 2. L'approche postmémorielle permettrait en effet de se saisir individuellement et collectivement des répercussions longues d'un événement historique d'ampleur, pour penser les reconfigurations des communautés dans le monde contemporain.

La coexistence des actualisations familiale et affiliative de la postmémoire suppose un réseau de liens à la fois verticaux et horizontaux, qui se tissent *a posteriori* par le biais de la circulation et du réinvestissement imaginaire des représentations collectives. Dès lors, ce n'est pas une « dissémination⁵⁴ » de la collectivité que ces mémoires plurielles et minoritaires opèrent, même s'il est certain qu'elles remettent en cause l'unité nationale auparavant consacrée par des lieux de mémoire impliquant l'univocité d'un récit collectif. En faisant du « souvenir » le lieu d'un réinvestissement imaginaire, elles participent plutôt à densifier les relations inter et intra-générationnelles autour d'un événement traumatique, et de ses conséquences.

Texaco fonctionne comme une véritable allégorie de ce mécanisme. On pourrait se poser en effet la question de la nécessité pour le roman de mettre en scène deux interlocuteurs de Marie-Sophie : l'Urbaniste, et le Marqueur de paroles. Après tout, ils ont tous deux entendu le même témoignage, et il aurait été envisageable de fondre ces deux personnages en un seul, si l'enjeu n'avait été que celui de la transmission. Cependant, le roman ne veut pas seulement raconter la bataille et la victoire du quartier. Même si elle se fait bien plus discrète, la transformation de l'Urbaniste est l'autre point central du récit, car c'est par elle que la coexistence du quartier et de l'En-ville peut se faire. Or, cette figure apparaît comme un double du lecteur, en particulier du lecteur que Chamoiseau qualifie d'« européen ». Il n'est d'ailleurs jamais représenté dans le roman, à l'exception d'un passage rapide dans l'*incipit*, et sa parole n'est donnée qu'à travers les extraits de ses « Cahiers ». Dans un entretien, Patrick Chamoiseau dit qu'« [il] croi[t] qu'il arrive un peu à l'urbaniste ce qui arrive au lecteur de *Texaco* », avant d'affirmer que

Le lecteur et l'urbaniste sont dans la même galère. L'urbaniste arrive avec une conception occidentale. J'ai même voulu montrer son langage, lequel est un langage bien rationnel. [...] [Puis], il devient poète. L'homme froid, scientifique, méthodique doit progressivement emprunter à la poésie s'il veut définir ce qu'il voit et ce qu'il pressent. Il lui faut entrer dans un processus poétique et je dis que l'urbaniste doit se faire poète à la fois dans son écriture et certainement dans sa conception des choses. Et son rôle – je crois que c'en est la meilleure définition –, c'est d'être, à côté du marqueur de paroles, le marqueur d'espaces⁵⁵.

54 Selon l'expression de Pierre Nora, présentée *supra*.

55 Patrick Chamoiseau, in « Patrick Chamoiseau, imaginaire de la diversité », entretien réalisé par Michel Peterson pour *Nuit Blanche*, art. cit., p. 47.

Si l'Urbaniste apparaît comme une métaphore du « lecteur occidental », le prolongement de cette image suggère que la lecture du roman devrait faire changer le point de vue du lecteur sur une partie de l'histoire de la France et des Antilles, mais aussi sur une réalité contemporaine. Se tenant « à côté du Marqueur de paroles », l'Urbaniste semble bien incarner le lecteur qui ancrerait, dans la réalité, la possibilité d'une coexistence harmonieuse, parce qu'il s'est lui-même laissé transformer par des récits collectifs qui n'étaient, *a priori*, pas les siens. La dichotomie, peut-être un peu simplifiante, dessinée par Patrick Chamoiseau entre l'« homme froid, scientifique, méthodique » et « le poète », suggère de plus que la transformation passe nécessairement par un acte de création qui fait évoluer à la fois le langage de l'Urbaniste et sa conception du monde. Transformations du langage et des représentations sont donc pensées comme indissociables, et l'imagination occupe une place de choix dans la capacité de l'Urbaniste/lecteur à prendre en compte une altérité, ainsi qu'à œuvrer à l'évolution des liens communautaires. Ce processus fait écho à l'imbrication des traits verticaux et horizontaux qui caractérisent les phénomènes de postmémoire. Le personnage de l'Urbaniste permet au roman de se faire lieu de rencontre entre une « postmémoire familiale » et une « postmémoire affiliative » : l'usage de la fiction doit permettre de transmettre une mémoire qui ne soit pas seulement héritage, mais aussi lieu de croisements toujours réactualisés entre différentes expériences collectives, et lieu d'ouverture vers de nouvelles modalités d'être-en-commun.

Dès lors, l'investissement de la mémoire par l'imagination apparaît dans ces romans comme un moyen de se réappropriier collectivement un passé devenu lointain, afin de poursuivre le travail de mémoire tout en lui donnant la capacité de créer ou resserrer des liens dans le présent. Pour bien comprendre cela, il nous faut observer en détails un phénomène récurrent dans nos œuvres : la mise en scène de « revenants », dont les figures se déclinent selon les textes sous la forme de fantômes, ou de spectres divers. Contrairement aux témoins fictifs, ces figures spectrales constituent un deuxième moyen d'inscrire le manque dans la représentation – moyen presque diamétralement opposé au premier –, en faisant exister les disparus dans la diégèse, sans les incarner véritablement. Or l'étude de ces spectres nous amène à constater qu'ils servent à opposer deux visions différentes de la mémoire. La première, qui s'accorde avec ce que nous avons décrit jusqu'ici, tend à créer des ponts entre les époques, et à estomper les frontières entre les vivants et les morts. La seconde, plus classique, maintient une rupture avec le passé et tente de faire un travail de deuil. Si la première prend le dessus comme nous avons commencé à le percevoir, elle n'est donc pas considérée comme une voie reconnue et partagée par tous. Mais c'est précisément cette opposition qui permet de confirmer la logique mémorielle à l'œuvre dans ces textes littéraires.

2.3. Spectres, revenants : relier les temps et les communautés

Les figures spectrales permettent en effet de signifier le prolongement du passé dans le présent, et induisent par là un travail de mémoire spécifique. Pour Jean-François Hamel, la présence des fantômes, des spectres et des revenants dans la fiction moderne va de pair avec le retour d'une conception cyclique du temps, et avec une poétique de la répétition qui accompagne le refus de la téléologie l'histoire⁵⁶. Il met au jour l'usage narratif de deux paradigmes de la répétition, qui mettraient en œuvre « une conception du récit qui se donne à lire comme un travail du deuil à l'égard d'une tradition narrative rendue obsolète par l'expérience moderne de l'histoire⁵⁷ ».

Là où la « répétition inauthentique⁵⁸ », celle de l'éternel retour, signifie un déterminisme historique, c'est-à-dire la « reproduction aveugle d'un passé sans avenir [et qui] asservi[rai]t les vivants à la lettre du legs des morts⁵⁹ », la « répétition authentique », qui est une mémoire du présent, « n'est ni une restitution du “passé”, ni une liaison après-coup du “présent” par le “passé”⁶⁰ ». Cette dernière est alors le « [r]etour de potentialités enfouies et oubliées, [...] [la] réactualisation du passé qui relie les vivants aux morts et se saisit de ce qui a été pour en reconnaître les possibles non exploités et circonscrire l'ouverture de l'avenir ⁶¹ ». Ce retour prendrait alors en compte l'héritage du passé afin d'avoir la possibilité d'en différer pour l'avenir. Éternel retour, mémoire du présent ; ces deux paradigmes se dessinent et s'opposent dans nos œuvres, qui toutes disent le prolongement du passé dans le présent, et la superposition des temporalités. La fiction fait alors apparaître des figures spectrales qui questionnent nos capacités à faire mémoire sans sacraliser le passé, ni s'y assujettir par des mécanismes de déterminisme.

Qu'il se rapporte spécifiquement à l'esclavage – comme, chez Toni Morrison, lorsqu'il prend la forme du fantôme de l'enfant tué par sa mère dans *Beloved* –, à la colonisation – les figures de revenants peuplent nombre d'œuvres appartenant à la littérature postcoloniale⁶² –, ou plus largement au traumatisme né de la violence historique, le spectre peut en effet ouvrir des

56 Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, et en particulier l'introduction, « Revenances de la modernité », Paris, Minuit, 2006, p. 7-24.

57 *Ibid.*, p. 23.

58 Jean-François Hamel emprunte l'expression à Heidegger.

59 Ce qu'il appelle, à la suite de Heidegger, un retour « inauthentique ». *Ibid.*, p. 14.

60 Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, § 74, p. 265, cité par Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 14.

61 *Ibid.*

62 Ce sujet a fait l'objet de plusieurs études, parmi lesquelles, pour le domaine anglophone, on trouve l'ouvrage de Mélanie Joseph-Vilain, Judith Misrahi-Barak (dir.), *Postcolonial Ghosts - Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009, ou encore Dennis Walder, *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory*, New York, 2012.

perspectives d'avenir, en garantissant que le passé ne sera pas oublié et que ses conséquences longues ouvriront la voie à de nouveaux modes d'être en commun. Cependant, la présence de spectres ne correspond que rarement à un seul des deux paradigmes de la répétition dégagés par Jean-François Hamel. Il y a dans les textes comme une hésitation, qui laisse entrevoir que le retour du passé comme hantise, ou comme « répétition inauthentique », n'est jamais loin.

C'est dans *Mason&Dixon* que des spectres reviennent hanter la fiction sous leur forme la plus classique. Plusieurs fantômes apparaissent en effet dans le roman, qui peuvent avoir des enjeux contradictoires. Rebekah, par exemple, est le fantôme romantique par excellence : celui de la défunte femme aimée qui revient hanter et tourmenter son époux, ce dernier étant en proie à la culpabilité et à la nostalgie⁶³. Elle symbolise une fracture temporelle ; elle est, pour Mason, ce qui est perdu à jamais. Son retour impose un dilemme à l'astronome : ignorer, « abandonner » le fantôme de sa défunte épouse pour « vivre dans l'Éternel Présent », ou « refuse[r] de la laisser au temps qu'il fait et à l'Oubli » et « gaspiller son temps à faire la paix avec elle⁶⁴ » (*m&d*, p. 207). Le retour de Rebekah constitue alors une injonction à choisir entre un deuil synonyme d'oubli et d'abandon, qui condamnerait Mason à vivre dans l'Éternel présent, et l'espoir vain de réparer ses fautes envers elle, qui le condamnerait à se détourner du royaume des vivants pour se consacrer à celui des morts. Même si elle-même la transgresse temporairement, c'est donc une fracture entre deux mondes que Rebekah matérialise. Mais ce fantôme individuel, qui ne concerne que le couple formé par Mason et Rebekah et qui n'apparaît qu'aux yeux du veuf, est concurrencé notamment par le groupe de revenants qui apparaît à la fin du roman. Nous avons montré précédemment que ces fantômes signifient moins la hantise et l'injonction à la réparation, que la possibilité d'un avenir désirable. Ainsi, si le fantôme de Rebekah permet au texte d'explorer la vision romantique du spectre – donnant à lire de très belles pages qui confinent au gothique – il est concurrencé, à l'échelle collective, par d'autres figures de revenants qui, non seulement ont le dernier mot, mais, de plus, apparaissent à plusieurs personnages à la fois – Cherrycoke et Lomax LeSpark. Notre interprétation est que le fantôme de Rebekah sert à la fois une dimension esthétique – une intertextualité gothique dans un roman postmoderne qui joue sur la superposition entre l'époque contemporaine et le XVIII^e siècle – et la formulation d'un danger : celui d'une relation paralysante avec le passé. Mason semble se dégager de ce dilemme en se remariant – nous l'apprenons lorsqu'il

63 « *Is this her redress for the many times he failed to attend her whilst she lived, – now must he go through it and not miss a word? That these furloughs from death are short does not console him* » (*M&D*, p. 164).
« S'agit-il de sa Réparation pour toutes les négligences qu'il a eues envers elle de son vivant, – doit-il maintenant l'endurer sans en manquer un seul mot ? Et la brièveté de ses congés loin de la mort ne le console point » (*m&d*, p. 204).

64 « *You expect me to live in the eternal Present [...]? [...] What if I won't just leave her to the Weather, and Forgetfulness ? What if I want to spend [...] my precious time trying to make it up to her?* » (*M&D*, p. 166).

le raconte à Dixon, avec qui il reste ami longtemps après leur aventure américaine⁶⁵. Dans ce roman aux prises avec les contradictions et les violences de l'histoire étasunienne, il ne s'agit pas de faire le deuil du passé pour le révoquer, l'oublier, et encore moins pour le répéter. Il s'agit de poursuivre le dialogue avec la mémoire des morts, afin de se tourner vers le futur, symbolisé par la « populace à venir, dont personne dans [la] maison ne connaît la forme » (*M&D* p. 920). Il s'agit donc d'associer cette foule de morts exclus à la possibilité de l'avènement d'une communauté nationale étasunienne véritablement démocratique et plurielle.

Mais si les spectres sont des *revenants* dans *Mason&Dixon*, ils *persistent* plus qu'ils ne font retour dans *Vive le peuple brésilien* et dans *Le Chant de Salomon*. Le personnage de Circe dans *Le Chant de Salomon* et les « petites âmes » dans *Vive le peuple brésilien* mettent en œuvre une continuité temporelle par le biais du merveilleux. La vieille femme sans âge chez Morrison, et les âmes chez Ribeiro, peuvent en effet faire le lien entre différentes époques, et infléchir alors le cours du présent. Circe apparaît dans *Le Chant de Salomon* au sein un chapitre qui emprunte à la fois à l'univers du mythe et celui du conte⁶⁶. Les âmes de *Vive le peuple brésilien* sont représentées comme des entités merveilleuses invisibles, qui, quand elles ne sont pas incarnées, circulent parmi les vivants dans certaines régions, ou attendent de rejoindre leur nouveau corps sur le « perchoir des âmes ». Ces âmes sont étroitement liées à la mémoire ; vivre avec elles, c'est « vivre en compagnie d'une mémoire infinie et en présence de tout ce qui [a] déjà existé⁶⁷ » (*vpb*, p. 19). Elles transcendent en effet la mortalité des êtres, puisqu'elles se réincarnent apparemment indéfiniment. D'ailleurs, les « mères de saint » – *mães do santo*⁶⁸ – comme Dadinha et ses filles, qui sont des sortes de « passeurs » entre les défunts et les vivants, et qui sont capables de sentir et comprendre les mouvements des âmes, sont des figures fondamentales pour la mémoire des adeptes du Candomblé, et pour la mémoire populaire en général⁶⁹. Dadinha est perçue par ceux qui l'entourent comme « la grand-mère du monde à jamais enchantée », comme « une vieille montagne témoin de tout ce qui était jamais arrivé sur la Terre⁷⁰ » (*vpb*, p. 66). Sa mort, qui intervient au début du roman,

65 Ce qui contribue à décrédibiliser le personnage de Rebekah, qui lui avait prédit que son ami le laisserait tomber.

66 Le chapitre 11 rompt avec le ton des chapitres précédents, et signale des références hétéroclites comme l'*Odyssée* avec le nom du personnage, Circée en français, ou l'imaginaire des frères Grimm avec la mention d'*Hansel et Gretel*.

67 « *na companhia de uma memória infinita e na presença de tudo o que já existiu* » (*VPB*, p. 15).

68 La Mère de Saint ou Père de Saint est, dans le *Candomblé*, le ou la responsable du *terreiro*, celui ou celle qui préside les cérémonies et révèle notamment aux individus quel est son *orixá*.

69 Alors qu'il n'y a déjà plus d'Autochtones sur l'Île d'Itaparica depuis longtemps, les cérémonies des « mères de saint » accordent une place à des mânes autochtones, comme celle du *caboco* Capiroba.

70 « *a sempre encantada grande gangana do mudno* » ; « *a montanha testemunhada de toda a história desde que o mundo existe* » (*VPB*, p. 66).

est la première occasion qui permet au texte de montrer que les opprimés de la *Senzala* forment une communauté. Mais il convient de noter que, si Dadinha est un « témoin », elle n'est pas simplement la dépositaire d'une mémoire ; elle réactive, pendant les cérémonies dédiées, les liens entre les mondes des vivants et des non-vivants, et elle transmet ses capacités merveilleuses à sa fille.

Cependant, si elles sont synonymes de mémoire, les âmes ne sont pas toujours synonymes de sagesse, puisque qu'une âme peut être jeune et naïve. Elle peut être « victime d'inexpérience » et se laisser aspirer par exemple dans le « ventre d'une bique ou d'une bourrique ou encore dans un œuf de poule⁷¹ » (*vpb*, p. 19). Aussi « l'âme n'apprend rien tant qu'elle n'est qu'une âme, elle a besoin de l'incarnation pour apprendre » (*ibid.*). Ainsi, l'âme qui s'était incarnée au XVI^e siècle dans le *caboco* Sinique, se réincarnera plus tard dans le lieutenant Brandão Galvão, dont la mort ouvre le roman. Lors d'un rituel effectué clandestinement par les esclaves de la Pêcherie du Bon Jésus (*VPB*, p. 139-140), l'âme du *caboco* Capiroba – ce dernier ayant été le père du *caboco* Sinique –, choisit de se transposer dans le fœtus d'une femme enceinte présente dans la clairière. L'enfant à naître, fille d'esclave, deviendra par la suite une libératrice du peuple brésilien. L'âme ayant un temps vécu dans le corps de Vu, qui s'était unie avec Sinique à l'époque des Hollandais, se réincarnera pour sa part dans le corps de Patricio Macario, membre de l'élite brésilienne qui apprendra à comprendre les dérives de sa classe et qui deviendra défenseur du peuple après avoir été l'amant de Maria da Fé (*VPB*, p. 428).

Ces figures, qui traversent le temps et les mondes, jouent un rôle majeur dans les romans. Parce que le registre merveilleux leur donne la possibilité de relier les époques, elles symbolisent dans la diégèse la mémoire du passé, mais aussi l'« effort » de cette mémoire, qui doit servir de guide et de « garde-fou ». Pour ce qui concerne le Brésil, cette mémoire agissante rappelle en particulier que l'histoire de la nation brésilienne ne commence pas avec la colonisation. Elle participe à lutter contre les récits historiques construits de toutes pièces par les colons puis par l'État-nation brésilien naissant au XIX^e siècle⁷².

71 « *na barriga de uma cabra ou jega ou num ovo de galinha* » (*VPB*, p. 15).

72 Sur ce sujet, voir notamment Michel Faure, chapitre 7, « L'Invention du Brésil », et surtout chapitre 18 « La Construction de la modernité », in *Une histoire du Brésil*, Paris, Perrin, « Synthèses historiques », 2016, p. 63-74. Voir aussi Lilia Moritz Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019. Lilia Moritz Schwarcz relate notamment dans son introduction comment l'histoire du Brésil s'est écrite en 1822 d'après les propositions d'un naturaliste bavarois, Karl von Martius (vainqueur du concours qui avait pour sujet : « Comment doit-on écrire l'histoire du Brésil ? »), mettant en avant le « mythe des trois races » et la « métaphore du fleuve », qui lisaient le métissage comme un processus pacifique, aboutissant naturellement à la disparition des peuples autochtones et noirs amenés à se fondre dans le « fleuve » le plus abondant, représentant la population blanche. *Ibid.*, p. 16.

Se ré-incarner, plutôt que hanter : cette différence fondamentale illustre parfaitement le geste que le roman effectue à travers ces éléments merveilleux. Parce qu'elles cheminent de corps en corps à l'infini, ces âmes sont des puissances agissantes ; elles finissent toujours par revenir dans le monde des « vivants », et surtout, elles évoluent au fur et à mesure de leurs incarnations. Contrairement à une poétique de la hantise, qui dit la fatalité de la répétition des violences à travers les fantômes comme dans *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), il s'agit donc non pas de signifier le retour du même, mais de cumuler les expériences pour évoluer sans oublier le passé. En effet, par le biais de l'âme du *caboco* Sinique, Maria da Fé portera en elle l'histoire du Brésil depuis l'arrivée des premiers colons, des premiers métissages. C'est forte de cette histoire qu'elle deviendra une figure héroïque populaire. L'âme qui se réincarne dans Maria da Fé a connu une trajectoire particulière, qui fait qu'elle peut symboliser la mémoire du peuple brésilien dans toute sa complexité. On apprend au début de l'œuvre que cette âme

nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. Sem nada entender, mal saía do corpo da menina e iniciava nova subida ao Poleiro das Almas, quando outra barriga de gente a chupou como um torvelinho e eis que a almazinha nasce índio outra vez e outra e outra, não se pode saber exatamente quantas, até o dia em que, depois de ter vivido como caboclo no tempo dos holandeses, enfurnado nos matagais a apicuns com três o quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, [...] e, 18 anos, dois meses e vinte dias antes do 10 de junho de 1822, achou-se por dentro das vísceras da mulher franzina que logo a iria parir, no corpo do futuro alferes Brandão Galvão, herói da Independência. (VPB, p. 18-19)

était née femelle indienne lors de l'arrivée des premiers Blancs, puis avait été violente et assassinée par huit d'entre eux dans sa douzième année. Sans rien n'y comprendre, à peine était-elle sortie du corps de la fillette et avait-elle amorcé une nouvelle montée au Perchoir des Âmes qu'un autre ventre de personne l'aspire comme un tourbillon et voilà comment la petite âme s'incarne en Indien une deuxième, une troisième, une quatrième fois, on ne peut savoir au juste combien de fois, jusqu'au jour où, après avoir vécu caboco du temps des Hollandais, terré dans les fourrés et les mangroves avec trois ou quatre femmes et une ribambelle de filles, mangeant de la chair humaine assez souvent⁷³, [...] [puis] dix-huit ans, deux mois et vingt jours avant le 10 juin 1822, elle se retrouva à l'intérieur des entrailles de la femme frêle toute prête à accoucher, dans le corps du futur sous-lieutenant Brandão Galvão, héros de l'Indépendance. (*vpb*, p. 22)

Au moment de la réincarnation dans la Pêcherie, le lecteur doit faire appel à ce qu'il a appris au début de l'œuvre à propos de la petite âme dont il est ici question, imitant ainsi le mouvement de va-et-vient suggéré entre passé et présent. Ici, la « revenance » du passé n'est donc pas exactement un retour : elle représente une force, une mémoire permettant d'ouvrir vers un avenir collectif enviable à partir d'un passé collectif violent. Cependant, il reste incertain que cette force parvienne à cette fin, car le retour du passé sous sa forme déterministe et répétitive pourrait défaire ce travail.

73 On reconnaît là le personnage du *caboco* Sinique qui apparaîtra plus tard, ce qui permet de faire le lien avec la cérémonie de la Pêcherie du Bon Jésus.

Le roman se termine, au moins un siècle après, sur l'image d'un coffre⁷⁴, révélant aux trois voleurs qui viennent de l'ouvrir les violences commises par l'humanité dans le passé et dans l'avenir – nous sommes en 1939, et le coffre révèle le désastre de la bombe nucléaire. Ces images sanglantes envahissent le ciel et les petites âmes se précipitent en foule sur la terre pour tenter de « lutter » contre cette histoire à venir, qui ne cesse de répéter les violences commises par l'humain sur l'humain à travers les âges. Le roman se clôt alors sur cette opposition entre deux visions de la mémoire historique collective : celle, conservée dans un coffre, qui menace de répéter indéfiniment les mêmes horreurs, et celle des petites âmes, mouvante, transcendant les époques, qui pourrait permettre au présent de différer de son héritage.

Cette opposition se lit également dans *Le Chant de Salomon*, à travers le sac contenant les ossements du père de Pilate et Macon, et la figure de Circe, sorte de sorcière âgée d'au moins un siècle⁷⁵, qui fait office de passeur entre trois générations – elle a été la sage-femme de la mère de Macon Dead, et elle rencontre Milkman adulte dans la deuxième partie du roman. Les ossements, sortis de la fosse où ils avaient été enfouis, représentent un passé qui se fait fardeau, et qui demande à être enterré à nouveau. En revanche, c'est par l'intermédiaire de Circe que le jeune homme passe d'une quête de richesse individuelle à une quête visant à retrouver les traces de ses ancêtres esclaves. La mémoire que Circe transmet à Milkman réoriente la trajectoire du personnage principal. Mais au-delà de cet aspect déjà fondamental, Circe représente aussi un témoignage aux yeux de Milkman : celui de l'époque de l'esclavage. Elle symbolise la permanence de la souffrance des victimes de l'esclavage dans la société contemporaine ; sa persistance dans ce lieu est une forme de vengeance envers ses anciens propriétaires. Lorsque Milkman lui reproche de rester dans la maison par amour pour ces derniers, elle lui rétorque qu'il n'a rien compris :

They loved this place. Loved it. [...] But I'm the one left. Me and the dogs. And I will never clean again. Never. Nothing. Not a speck of dust, not a grain of dirt, will I move. Everything in this world they lived for will crumble and rot. [...] Ha! And I want to see it all go, make sure it does go, and that nobody fixes it up. (SOS, p. 247)

Ils aimaient cet endroit. Ils l'aimaient vraiment. [...] Mais c'est moi qui suis restée. Moi et les chiens. Et je ne nettoierai plus jamais. Jamais. Rien. Je n'enlèverai pas un grain de poussière ou de boue. Tout ce pour quoi ils ont vécu dans ce monde s'écroulera et pourrira [...] Ha ! Et je veux tout voir s'effondrer, je veux être sûre que ça s'effondrera, et que personne ne le réparera. (cs, p. 351)

74 Il s'agit du coffre de la Fraternité, dont il a été question au chapitre 6 de cette thèse.

75 Lorsqu'il la rencontre, Milkman « [fait] un effort pour avoir une pensée claire, si difficile à faire naître dans un rêve : cette femme est peut-être Circé. Mais Circé est morte. Cette femme est vivante. Il ne put aller plus loin, parce que bien que la femme lui parlât, elle *devait* être morte. Pas à cause des rides du visage si vieux qu'il ne pouvait être vivant, mais parce que de sa bouche édentée sortit la voix forte et melliflue d'une fille de vingt ans » (cs, p. 341-342).

Si elle veille sur la dégradation de l'héritage des Blancs, dans une logique de conservation paradoxale qui tend plutôt à voir le passé sur le mode de la hantise, Circe est aussi celle qui fait prendre conscience à Milkman que son existence est indissociable d'une histoire collective qui continue à avoir des conséquences dans le temps présent. Ce faisant, elle n'enferme pas Milkman dans un désir de vengeance ou dans une souffrance sans fin en lui transmettant le poids de ses racines : Circe agit sur Milkman comme un guide, lui permettant de comprendre une part importante de son identité, et de prendre en main son propre destin.

La mémoire qui se transmet ainsi, non pas par des cérémonies ou des monuments, mais par des procédés de représentation qui travaillent sur le mode de la désincarnation, est alors présentée dans ces romans comme une force agissante. Cette transmission de la mémoire se passe d'ailleurs même parfois de personnages, comme en témoigne la fameuse Chanson de Salomon dans le roman de Toni Morrison. Dès le début du roman, la musique est associée à la mémoire, notamment lorsque l'inflexible Macon Dead, écoutant de loin Pilate, Reba et Hagar chanter « s'attendri[t] sous le poids des souvenirs et de la musique⁷⁶ » (*CS*, p. 49). La Chanson de Salomon, précisément, n'est pas un chant funèbre. Si l'interprétation peut nous amener à comprendre qu'il relate la mort de Solomon, qui s'est « envolé vers l'Afrique » en sautant d'une falaise, ce n'est justement pas ce que dit la comptine qui fait la part belle à l'interprétation merveilleuse, celle qui veut que le récit soit celui d'un esclave qui brise ses chaînes et rentre chez lui. Et, si l'on ne sait pas ce qu'il est réellement advenu de Solomon, l'on voit que la persistance de cette chanson à travers les générations permet à Milkman de faire avancer son enquête, de prendre conscience de son passé familial et ainsi de se libérer de certaines des chaînes symboliques qui étaient encore les siennes, plusieurs décennies après l'abolition de l'esclavage. On constate, de plus, que ce chant n'est pas figé ; sa permanence dans le monde contemporain est rendue possible parce qu'il sert de jeu pour les enfants – ce qui le situe à l'opposé du chant funèbre rituel et solennel. C'est seulement par cet usage, qui le fait durer et muer, qu'il peut devenir un indice majeur dans la quête de Milkman.

Plus que le retour du cyclique qui serait répétition, ces spectres provoquent une superposition des temporalités. Mais c'est parce qu'ils font jouer l'une contre l'autre les deux types de répétition, « authentique » et « inauthentique », qu'il est possible de distinguer le travail qu'ils opèrent pour donner à voir un passé pouvant être réactualisé dans le présent. L'exploitation littéraire du spectre par la fiction semble accompagner là l'évolution ou, selon Vinciane Despret et Jean-François Hamel, la résurgence, des pratiques relatives à notre rapport aux morts. Qu'elle soit

76 « [...] and Macon felt himself softening under the weight of memory and music » (*SOS*, p. 30). On remarque que la traduction a transcrit un pluriel avec le terme « souvenirs », mais que le singulier de la version originale semble plutôt évoquer la « mémoire » à proprement parler.

littéraire ou plastique, l'œuvre peut donc dialoguer avec les morts par le biais de la fiction, et ainsi commémorer le passé sans révoquer ce dernier.

Le tissage des liens qui mène à cette coexistence est précisément, selon Jacques Rancière, une des tâches de la fiction contemporaine, qui doit créer un « réseau de communauté ». Il affirme en effet que la fiction doit « élargir l'espace fraternel de la coexistence des lieux et des temps, des expériences et des phrases », avant d'ajouter :

Ce réseau de communauté que la fiction doit retracer, il est possible de le penser à partir d'une singulière remarque faite par Sebald, découvrant un jour que le logeur juif émigré qui l'avait hébergé vingt ans avant à Manchester avait skié, avant de fuir l'Allemagne nazie, sur les mêmes pentes bavaroises que le jeune Sebald avait descendues des années plus tard. « Il a laissé des traces dans la neige sur les mêmes collines que moi », commente-t-il avant de dire que de ces traces communes on peut tirer des leçons d'histoire qui ne sont pas dans les manuels⁷⁷. La fiction est en somme le travail qui fait histoire en liant des traces effacées dans la neige avec d'autres traces effacées dans la neige. Elle implique une mobilisation particulière du savoir. Il faut que celui-ci sorte de la fonction mesquine d'explication, donc de suppression, qui lui est d'ordinaire assignée, non pour céder la place à quelque stupéfaction brute devant l'irruption du réel, mais pour entrer dans un ordre de métamorphoses où il se divise et se module diversement pour devenir en même temps matière de fiction et forme fictionnelle⁷⁸.

L'écriture érudite et digressive de W.G. Sebald, qui relie une infinité de réalités passées et présentes, travaille en effet à connecter, par la fiction, les diverses traces repérées par le narrateur dans le réel. Il illustre particulièrement bien l'idée de Rancière selon laquelle la fiction a pour fonction d'élaborer des ponts, fussent-ils symboliques, ou métaphoriques, entre des êtres et des choses. Or, cette manière de « faire histoire » demande un usage renouvelé du « savoir », dans la mesure où elle ne doit pas se faire didactique, explicative ou exhaustive. Dans l'optique du philosophe, le savoir travaillé par la fiction est précisément ce qui permet de créer de nouveaux liens communautaires :

Ne pas comprendre n'est pas un déficit. C'est l'interruption du mode dominant de processus de production du sens qui sans cesse rationalise l'œuvre de destruction. [...] Mais ce savoir qui dénonce l'œuvre de destruction et ne le répare pas.

Il appelle ainsi à

un autre usage du savoir, qui ne produit pas seulement une nouvelle sorte de fiction mais une autre sorte de sens commun, un sens commun qui lie sans subordonner ni détruire⁷⁹.

La fiction doit alors « [...] inventer une autre image du temps : un temps de la coexistence, de l'égalité et de l'entre-expressivité des moments, opposés au temps de la succession et de la

77 W. G. Sebald, in Lynne Sharon Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, traduit par Patrick Charbonneau et Delphine Chartier, cité p. 140 de Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, op. cit.

78 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 140.

79 *Ibid.*, p. 140-141.

destruction⁸⁰ ». C'est une telle image du temps qui émerge de l'opposition entre les différentes figures spectrales de nos textes.

Ceux-ci symbolisent en effet une opposition entre deux modalités de représentation du temps. Ils peuvent signifier la hantise et la répétition, mais aussi attirer l'attention sur ce qui relie les époques et les individus, œuvrant ainsi véritablement contre la « succession » et la « destruction ». Ils semblent représenter, à l'intérieur de la diégèse, la capacité de la fiction à constituer un lieu de transmission et de coexistence. La lecture de l'œuvre fictionnelle ouvrirait ainsi une temporalité particulière, en même temps qu'elle offrirait la possibilité de penser la communauté d'un point de vue que l'on pourrait peut-être qualifier d'« interstitiel ». Reprenant une citation d'Emmanuel Levinas pour introduire la notion d'« espace interstitiel », Homi K. Bhabha donne en effet un rôle important à la fiction. Il affirme que « l'image – ou l'activité métaphorique, “fictionnelle” du discours – rend visible une “interruption du temps par un mouvement qui se déroule sur les deux côtés du temps, dans ses ‘interstices’”⁸¹ ». Pour lui, les espaces interstitiels constituent des lieux non-déterminés dans lesquels les identités, individuelles ou collectives, se jouent et se définissent⁸². Pour étayer sa démonstration, il prend notamment l'exemple de *Beloved*, dans lequel l'irruption incessante du « discours fantôme » (« *ghostly discourse* ») qui pénètre la maison de Sethe et Denver « depuis l'extérieur » (« *from the outside* ») est ce qui permet de « révéler le monde transitionnel des conséquences de l'esclavage dans les années 1870, ses visages publics et privés, son passé historique et son présent narratif⁸³ ». Le fantôme émerge alors dans les interstices entre les temporalités ainsi qu'entre les mondes fictionnels et réels, pour dire la poursuite des conséquences de l'esclavage mais aussi pour relier les membres de la famille qui reformulent chacune leur identité à partir de ce fantôme⁸⁴. *Beloved* devient un point de ralliement entre les membres de la famille, qui se reconstruit autour de lui.

L'on peut alors se demander si les modalités de représentation que nous avons dégagées dans nos œuvres ne pourraient pas constituer une forme de réponse à la question de Bhabha, qui se

80 *Ibid.*, p. 136.

81 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 55. Je souligne. Les citations de Bhabha sont d'Emmanuel Levinas, « Reality and its shadow », in *Collected Philosophical Papers*, traduit du français par Alphonso Lingis, *Phaenomenologica*, vol. 100, 1987.

82 Ils « offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société ». Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la Culture*, *op. cit.*, p. 32.

83 *Ibid.*, p. 55.

84 « Elles explorent une réalité “interpersonnelle” : une réalité sociale qui apparaît dans l'image poétique comme entre parenthèses – esthétiquement distancée, retenue, et pourtant historiquement cadrée. Il est difficile de faire sentir le rythme et l'improvisation de ces chapitres, mais il est impossible de ne pas voir en eux la guérison de l'histoire, une communauté affirmée dans la composition d'un nom ». *Ibid.*, p. 58.

demande s'il existe des « poétiques de la communauté "interstitielle" ». Si « [c]'est dans l'émergence des interstices que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle⁸⁵ », alors il semblerait que la lecture de romans tels que ceux de notre corpus contribue à favoriser de telles émergences, qui permettent de relier héritages et projets collectifs, car

poser les questions de solidarité et de communauté du point de vue interstitiel permet une montée en puissance politique et l'élargissement de la cause multiculturelle. Les différences sociales ne sont pas simplement données à vivre dans le cadre d'une tradition culturelle déjà authentifiée ; elles sont le signe de l'émergence d'une communauté envisagée comme un projet – vision et construction à la fois – qui nous emmène « au-delà » pour mieux revenir, dans un esprit de révision et de reconstruction, aux conditions politiques du présent⁸⁶.

Envisager l'œuvre comme un espace interstitiel à partir duquel il serait possible de penser l'idée de communauté, c'est alors la percevoir comme un « détour », par la fiction et par le passé, qui a pour but de questionner la communauté dans le présent. L'accent que met Homi K. Bhabha sur la dimension multiculturelle de cette pensée interstitielle résonne avec les analyses que nous avons pu faire à propos de l'Urbaniste de *Texaco*, qui signifie à la fois l'altérité irréductible des identités et la possibilité de l'élaboration d'un projet commun. Mais elle est aussi présente dans le reste du corpus, même si elle est souvent présentée de manière moins explicite.

Plus qu'un espace interstitiel, de telles œuvres feraient-elles alors émerger des « communautés interstitielles » en se faisant lieu de mémoire ? Pour Bhabha, la communauté est « le supplément antagoniste de la modernité ». Elle est ce qui empêche les divisions binaires de l'espace social, qui « négligent la profonde disjonction temporelle – le temps et l'espace transnational – à travers laquelle les communautés minoritaires négocient leurs identifications collectives⁸⁷ ». Ainsi, travailler dans les espaces interstitiels, c'est penser dans un temps et un espace susceptibles de faire émerger des identifications collectives sur le mode de la communauté.

Quelles formes pourrait prendre alors cette « communauté interstitielle » proposée par la fiction romanesque ? Nous nous intéresserons dans cette dernière partie du chapitre à la manière dont la lecture de ces textes peut contribuer à créer un espace commun, susceptible de rejouer les relations communautaires en reliant les univers diégétique et extra-diégétique.

85 *Ibid.*, p. 30.

86 *Ibid.*, p. 32.

87 *Ibid.*, p. 349-350.

3. Des communautés fictives aux communautés extra-diégétiques

Pour Jean Bessière, une des spécificités du roman contemporain est qu'il se donne à lire comme un « supplément d'énonciation », c'est-à-dire que le discours qu'il propose vise des « ré-entrées » dans le monde réel. Or, la manière dont ces « ré-entrées » fonctionnent nous intéresse particulièrement, car elle repose sur un mécanisme essentiel aux textes étudiés. Jean Bessière explique qu'il emprunte ce terme à Niklas Luhman, et le définit ainsi :

[la « ré-entrée »] désigne le fait que la fiction, qui fait toujours altérité, alternative par rapport à tel ensemble identifié comme réel, n'est pleinement fonctionnelle que si elle fait retour dans le réel. Ainsi, toute lecture est, de principe, une manière de pratiquer cette « ré-entrée »⁸⁸.

Après avoir analysé les pratiques herméneutiques de ces romans, il faudrait donc s'intéresser à leur pragmatique, afin de voir comment la lecture permet de créer des prolongements entre le monde du roman et celui du lecteur. Dans cette perspective, la fiction n'a de sens que si elle « fait retour » dans le réel. Nous analyserons dans cette partie la manière dont la fiction élaborée par nos romans semble en effet suivre une telle trajectoire. Nous verrons en quoi les prolongements ainsi créés entre l'œuvre et le monde font d'une certaine manière du texte littéraire un lieu de rencontres, permettant de repenser les partages communautaires dans le monde contemporain à partir d'un travail de mémoire élaboré à la fois par l'œuvre et par le(s) lecteur(s).

3.1. Des disputes en héritage

– ultime indice du Vivre-Ensemble – « discuter ensemble ».

Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*⁸⁹

Si ces mémoires constituent la réouverture de potentialités à venir, c'est qu'elles appellent les contemporains à se démarquer de l'héritage qui leur est transmis. Ce pas de côté apparaît en effet comme un des éléments essentiels dans la construction d'un futur commun enviable. Reprenant les mots de Michel de Certeau sur l'écriture de l'histoire⁹⁰, Sylvie Servoise identifie des œuvres qui « assign[ent] au lecteur une place au présent », leur donnant une tâche à entreprendre⁹¹. Le présent y apparaît comme un carrefour : il s'agit de partir de lui pour penser le passé, mais également pour construire un avenir. En mettant l'accent sur la transmission, ces œuvres « suggèr[e]nt que le lecteur réel constitue un maillon essentiel de la chaîne [...], à la suite du

88 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 63.

89 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, op. cit., p. 36.

90 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1975), Paris, Gallimard, « folio histoire », 2002.

91 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, op. cit., p. 754.

narrateur et des narrataires du récit⁹² ». Mais quel peut être le rôle de ce maillon, s'il ne s'agit pas de célébrer des morts héroïques fédérateurs, ni de perpétuer une mémoire collective consacrée et immuable ? Ni célébrations, ni hommages, ces textes invitent le lecteur à prendre part à l'élaboration mémorielle sur un plan axiologique. Son travail consiste alors à apprécier, évaluer les diverses versions du récit qui lui sont présentées⁹³. Autrement dit, l'enjeu est moins celui de l'authenticité de la mémoire que celui de sa représentation et de son interprétation. Il apparaît de manière évidente que ce processus prolonge le trait postmoderne consistant à mettre l'accent sur le référent plutôt que sur ce à quoi il se réfère. On assiste alors, comme le constate Sylvie Servoise dans un corpus européen à

l'évolution d'une histoire-praxis à une histoire-héritage : le conflit ne s'exprime plus, sur le plan de la diégèse, physiquement entre membres de groupes ennemis, mais entre discours opposés. Non plus entre acteurs de l'histoire mais entre héritiers, à qui il revient pourtant de faire les comptes avec le passé pour vivre au présent et ouvrir l'avenir. Or ce conflit est bien « politique », si l'on veut bien entendre ce terme au sens [...] de « mésentente »⁹⁴

Or, la mésentente est avant tout de l'ordre du discours car

par mésentente, on entendra un type de déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre. La mésentente n'est pas le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend pas la même chose ou n'entend point que l'autre dit la même chose sous le nom de blancheur⁹⁵.

L'enjeu se situe donc sur le plan du discours avant tout, et se réfère ainsi aux débats ayant cours dans le monde extra-diégétique. Sylvie Servoise étaye ainsi sa thèse selon laquelle ces romans relèvent de l'engagement politique, notamment parce qu'ils « engagent » le lecteur en lui donnant la responsabilité de l'interprétation et de la transmission. Comprise au sens de Jacques Rancière, la « mésentente » porte alors avant tout sur la signification collective de la mémoire. Et c'est bien à cette mise en débat collective de la mémoire que les textes invitent. En représentant cette dernière au niveau intradiégétique, ils en suggèrent le prolongement extradiégétique. Cela apparaît de manière très évidente dans *Texaco* et *Mason&Dixon*, tout se traduisant de manière différente. Dans les deux cas, la transmission apparaît comme un enjeu absolument essentiel. Dans *Texaco*, le motif se traduit par des procédés de mise en abîme – la mémoire passe d'Esternome à Marie-Sophie, de Marie-Sophie au Marqueur de paroles, et, parallèlement, de Marie-Sophie à l'Urbaniste –, et par les

92 *Ibid.*, p. 755.

93 *Ibid.*, p. 758.

94 *Ibid.*, p. 760.

95 Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1995, p. 12.

questionnements du Marqueur de paroles. L'ethos de ce dernier est en effet caractérisé par le doute, principalement envers sa propre capacité à transmettre ce qu'il recueille.

Si la transmission apparaît surtout dans *Texaco* comme un enjeu qui concerne le(s) narrateur(s), elle se situe plus, dans *Mason&Dixon*, du côté des narrataires. Les tours et détours du récit ne laissent jamais oublier que les aventures de Mason et de Dixon prennent place dans un récit-cadre spécifique. Or, la fonction de ce dernier est moins d'ordre esthétique ou poétique que d'ordre axiologique, voire, politique. En effet, le récit de Cherrycoke se déploie devant une assemblée caractérisée par une hétérogénéité de générations et d'opinions. Non seulement la présence des enfants est régulièrement soulignée, mais encore elle est dotée d'une réelle épaisseur car le texte prend en compte les différences d'âge et de caractère des enfants pour mettre en scène leurs comportements et remarques de manière crédible. Les adultes, et en particulier Ives LeSpark, cherchent à faire reconnaître leur autorité afin de contrôler, quand cela est possible, ce que les enfants déduisent du récit de leur oncle. Ainsi, lorsque Wicks Cherrycoke et Ives LeSpark se disputent à propos de la manière dont le Rev^d met l'histoire en scène, l'enjeu de leur duel est moins de désigner un vainqueur que de désigner la version qui sera retenue par la jeune génération qui assiste à leurs débats. C'est bien à eux que s'adressent ces discussions, comme en témoigne la réaction de Ives lorsqu'il constate que son fils ne partage pas ses opinions. On lit d'abord qu'il est « à deux doigts de se mettre en rogne contre son fils » (*m&d*, p. 430), puis qu'il « hausse un sourcil menaçant » (p. 430), et enfin que « [ses] traits [...] se chargent de Menace⁹⁶ » (*m&d*, p. 431). Il tente comme il peut de rétablir son autorité sur les discours des enfants qui se sont mis à débattre. La discussion, à ce moment-là, porte sur les dangers potentiels que représente la lecture de romans, débat très caractéristique du XVIII^e siècle auquel renvoie le récit-cadre. Le texte rapporte que Ives prend la parole « comme s'il venait de détecter un péril sournois pour la sécurité morale de la compagnie⁹⁷ » (*m&d*, p. 431). Ives LeSpark tente même, parfois, d'imposer une censure à son beau-frère lorsque celui-ci s'écarte de la fiction pour dénoncer des faits historiques de manière explicite. Alors qu'il lui a dit que « le meurtre d'Indiens [a] cessé depuis longtemps de constituer un Sujet sensible dans *cette* maison⁹⁸ », il lui coupe finalement la parole pour l'empêcher de continuer sa dénonciation :

“firstly, – ev’ryone knew about the British infection of the Indians, and no one spoke out. [...] Secondly, unlike our our own more virtuous Day, no one back then, was free from Sin. Quakers, as handsomely as Traders of less pacific Faiths, profited from the sale of Weapons to the Indians [...]

96 « Uncle Ives about to become peevish with his son » ; « Ives raises a monitory Eye-brow » ; « Mr. LeSpark's Phiz grows laden with Menace » (*M&D*, p. 350).

97 « As if having just detected a threat to the moral safety of the company » (*M&D*, p. 350).

98 « killing Indians having long ago ceas'd to figure as a sensitive Topick in this House » (*M&D*, p. 307).

Thirdly,—

“How many more are there likely to be?” inquires his Brother-in-Law.

“Apparently I must reconsider my offer.” (M&D, p. 308)

D’abord, tout le monde connaissait l’infection des Indiens par les Britanniques, mais personne n’a parlé. [...] Secondement, contrairement à nos temps plus vertueux, personne à l’époque n’était à l’abri du Pêché. Les Quakers, au même titre que des commerçants de Croyances moins pacifiques, ont profité de la vente d’armes aux Indiens [...] Troisièmement...

- Quelles autres atrocités allons-nous encore entendre ? Demande son Beau-Frère. Il faut apparemment que je reconsidère mon offre. (*m&d*, p. 379)

L’intervention de Ives LeSpark a pour visée de censurer les propos du révérend. L’on peut aussi s’interroger sur la valeur de l’italique dans la formule de Ives LeSpark : « dans *cette* maison » (*m&d*, p. 379). L’usage fréquent de l’anachronisme dans ce roman pourrait faire entendre au lecteur, par anticipation, l’image de la « maison divisée » qui sera utilisée par Abraham Lincoln en 1858. Cette anticipation pourrait fonctionner car la maison de famille semble bien souvent constituer une reproduction miniature, ou un prolongement des États-Unis et des débats qui ont jalonné son histoire. Des continuités déroutantes se créent ainsi entre le récit enchâssé et le récit cadre, par le biais de textes ou d’objets. Ainsi, au chapitre 33, Tenebrae se met à observer une carte murale : « saisissant une baguette, [Tenebrae] se penche vers la Carte fixée au Mur, dont le recours a, au fil des ans, réglé tant de Disputes similaires que Dieu seul en a gardé le nombre⁹⁹ » (*m&d*, p. 414). Sans transition, le texte rapporte alors le dialogue des arpenteurs observant une carte qu’ils désignent tout en parlant, avec des déictiques comme « ici » ou « là ». Le passage devient ambigu. Fixée sur le mur du salon, la carte bénéficie d’une place de choix dans la maison familiale. Il est difficile de savoir si le terme « Disputes » désigne les disputes familiales, ou si l’expression « au fil des ans » dépasse le récit-cadre pour désigner les disputes historiques liées au territoire étasunien. Dans les deux cas, le fait de passer abruptement d’une carte à l’autre met l’accent sur le fait que la carte était, et reste, un objet de « dispute », c’est-à-dire aussi un objet de discussions qui permet, génération après génération, de débattre sur des enjeux actuels et passés.

Le terme de « dispute » apparaît en fait comme un terme central dans cette œuvre : les incessantes querelles de Mason et Dixon sont redoublées par celles du Rev^d et Ives LeSpark, signifiant ainsi le déplacement du conflit depuis l’histoire vers l’héritage. À ces confrontations en binômes s’ajoutent, dans le récit-enchâssé comme dans le récit-cadre, des interventions de multiples personnages qui empêchent à la binarité de rester close sur elle-même. Cela nous invite à nous demander si la dispute dans cette œuvre ne joue pas le rôle de la *disputatio* médiévale. Envisager les

⁹⁹ « *Picking up a Fescue, she leans toward the Map upon the Wall, recourse to which over the years has settl’d no one knows how many such Disputes [...]* » (*M&D*, p. 336).

choses ainsi nous permet de mettre au jour l'importance donnée à la transmission en jeu dans ce roman qui se refuse à imposer un sens autoritaire. L'affrontement verbal des deux adultes devant les enfants ne serait-il pas le moyen de mettre en place une certaine pédagogie ? En tout cas, les enfants prennent part au récit, commentent, remettent en question, ou encore demandent au révérend de privilégier certaines approches. Ils s'impliquent ainsi dans l'élaboration du récit et son interprétation. Un tel dispositif nous amène à observer la manière dont il se prolonge hors du texte. Cette mise en scène de la transmission par le débat nous semble être un enjeu essentiel de ce roman, qui engage le lecteur à considérer ce qui lui est rapporté comme un objet de réflexion, et la mémoire comme le lieu d'une élaboration collective devant se faire dans la contradiction.

Encore une fois, la contradiction défendue est moins celle portant sur les faits eux-mêmes que sur la manière de s'y rapporter et de les mettre en scène dans un espace commun. Pour cette raison, l'occasion est donnée aux membres de la maisonnée de se prêter à de véritables exercices de spéculation afin de combler les « vides » que les preuves et les souvenirs ne pourront jamais combler. Lorsque Cherrycoke déplore le fait de ne pas avoir accès à un certain paquet de lettres de Mason, et qu'Ethelmer lui suggère de faire comme si elles n'avaient jamais existé, il répond :

“Just because I can't find them doesn't mean they're not out there. The Question may be rather;— Must we wait till they are found, to speculate as to the form ‘moral reflections’ upon a ten-foot telescope, with a Micrometer, might take?” (M&D, p. 720)

« Ce n'est pas parce que je ne peux pas les retrouver que cela signifie qu'elles ne sont pas quelque part. La question serait plutôt, – Devons-nous attendre qu'on les retrouve pour spéculer quant à la forme que des “réflexions morales” sur un télescope de dix pieds, muni d'un micromètre, pourrait prendre ? » (*m&d*, p. 873)

S'il est le seul à ce moment-là à se prêter à l'exercice, d'autres passages témoignent d'une entreprise de spéculation collective comme lorsque l'assemblée tente de déterminer si Mason et Dixon sont allés au Paradis ou en Enfer¹⁰⁰, ou les raisons pour lesquelles Mason est retourné en Amérique dans sa vieillesse¹⁰¹. Ainsi, l'exercice d'imagination auquel se prête l'œuvre demande à être prolongé par l'exercice de spéculation et d'interprétation collective. Évidemment, des débats tels que ceux portant sur la trajectoire *post-mortem* des deux Anglais ne dissimulent qu'à peine un débat axiologique visant à déterminer le bien-fondé de leurs intentions, la légitimité et la probité qui était la leur dans la mission qui leur avait été confiée. L'assemblée familiale semble fonctionner alors comme une mise en abîme de ce que l'œuvre cherche à faire au niveau extra-diégétique. Du côté du narrateur dans *Texaco*, du côté des narrataires dans *Mason&Dixon*, la transmission et la

100 Voir les dernières pages du chapitre 49.

101 Voir l'ouverture du chapitre 78.

mémoire comme lieux de dispute suggèrent donc un prolongement hors du texte qui appelle le lecteur à prendre part à ces débats toujours vifs, quelle que soit la période qu'ils concernent.

Un tel prolongement extradiégétique est d'autant plus visible dans *Les Détectives sauvages* que l'effacement des enquêteurs contribue à donner l'impression que les locuteurs de la partie centrale s'adressent directement au lecteur. En tant que destinataire secondaire des énoncés, le lecteur apparaît comme un « maillon de la chaîne » dans l'élaboration de la mémoire collective en jeu dans ce roman. Cependant, ce dernier adopte une position assez contradictoire vis-à-vis de la mémoire. D'un côté, la tonalité nostalgique met en scène des voix en cours d'effacement¹⁰² et dit la fatalité de l'oubli, et d'un autre, tout dans le roman dit la nécessité de lutter contre cet oubli. Il y a comme une mise en avant à outrance de l'oubli dans ce roman, comme le montre Émilie Etemad en comparant le discours des personnages fictifs et celui des chercheurs/critiques qui ont écrit sur le stridentisme. Et pourtant, le roman de Bolaño donne à voir une mémoire en train de se faire au moment où elle semble se perdre. Cela concerne aussi bien la mémoire du courant littéraire des réal-viscéralistes – et donc, indirectement, des infra-réalistes chers à Bolaño – que celle de divers événements politiques, et en particulier le massacre de Tlatelolco évoqué par Auxilio Lacouture. Les derniers témoignages datent de 1996, soit deux ans avant la publication du roman. L'œuvre inscrit par là dans l'époque qui lui est contemporaine les sujets qu'elle aborde, et donne la sensation que le passé se poursuit dans le présent. En mettant en scène une enquête qui dure sur plusieurs années, et qui recueille la parole de personnes très différentes, l'œuvre exhibe les mécanismes de la mémoire, qui passent par l'oubli, la variation, et la falsification. La mémoire des courants est faite, défaite, reprise, biaisée, perdue, et le texte fait de la fiction un outil d'observation des mécanismes mémoriels.

En mettant ainsi en jeu les mécanismes de la mémoire collective, les textes suggèrent donc une lecture métaphorique certaine, qui engage le lecteur à se percevoir comme un « maillon de la chaîne », ou comme un élément actif dans le processus de transmission et d'élaboration de la mémoire collective. Cette assignation permet au texte de constituer un espace d'ouverture :

Ce que nous disent ces œuvres, c'est que le passé peut être autre chose qu'une occasion d'exercer sa compassion ou de cultiver sa capacité d'indignation : il est aussi un espace vivant, ouvert à l'initiative. Celle-ci peut être d'ordre cognitif (enrichir la connaissance du passé par des informations nouvelles) et /ou pratique et politique : agir de façon telle que les horreurs du passé ne se reproduisent pas. Dans tous les cas, il s'agit de donner un avenir au passé, ce qui, dans une société écartelée entre les diverses philosophies de « la fin de l'histoire » et le culte de la mémoire qui risque

102 Voir Émilie Etemad, *Roberto Bolaño, un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres*, op. cit., chapitre 1 de la partie II.

de fossiliser le passé, constitue un geste fort de résistance ou d'opposition : un geste d'engagement, en somme¹⁰³.

Ici s'imbriquent l'élaboration de la mémoire et le fait que le lecteur est amené à prendre conscience de la ou, plus certainement *des* communautés dans lesquelles il s'inscrit dans le monde contemporain, mais également des communautés qui transgressent les frontières du temps. Il est amené à prendre conscience qu'il forme aussi une communauté avec des générations passées, ce qui lui permet de repenser son présent et son futur. Pour cette raison, les textes ne sont pas des lieux de séparation, de frontière, ou de deuil.

Dès lors, ces œuvres semblent constituer de véritables « moments politiques¹⁰⁴ ». Dans son article « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », Jacques-David Ebguay aboutit à l'idée selon laquelle, s'il n'est pas certain qu'existe une « fiction politique », l'on peut constater une « production par la fiction et pour le lecteur, de “moment politique” ». Un tel « moment » apparaît

quand une force est capable de mettre à jour l'imagination de la communauté qui est engagée là et de lui opposer une autre configuration du rapport de chacun à tous. La politique n'a pas besoin de barricades pour exister. Mais elle a besoin qu'une manière de décrire la situation commune et d'en compter les partenaires s'oppose à une autre et qu'elle s'y oppose sensiblement¹⁰⁵.

En se présentant comme des espaces de débat, par les mécanismes de transmission que nous avons étudiés ainsi que par la configuration polyphonique des narrations qui permet de ne pas nécessairement résoudre les conflits ouverts par la diégèse, les romans contribuent sans aucun doute à l'élaboration de tels « moments politiques ». Les romans s'opposent ainsi « sensiblement » à des imaginaires collectifs, moins pour les décrédibiliser que pour montrer comment il est possible de discuter un héritage et ses applications. Ainsi

[les] artistes [...] se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change

103 Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 755-756.

104 C'est-à-dire des « possibilité[s] de monde[s] qui se rend[ent] perceptible[s] ». Jacques Rancière, *Moments Politiques, Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 9.

105 *Ibid.* Cité par Jacques David Ebguay, « Reconfigurer le sensible. La fiction politique selon Jacques Rancière », in Émilie Apter et Emmanuel Bouju (dir.), *Raison Publique* [en ligne], « La Fiction politique, (XIX^e-XX^e siècle) », 2014, disponible sur <https://raison-publique.fr/1237/>, dernière consultation le 28 août 2023.

notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures¹⁰⁶.

Jacques-David Ebguy invite à lire cette citation avec prudence, soulignant que toute reconfiguration du sensible n'est pas politique. « C'est parce que la fiction peut inventer un "découpage singulier des objets de l'expérience commune¹⁰⁷", redistribuer "les rapports entre l'unique et le multiple¹⁰⁸", changer "les places et le compte des corps" que le travail de la fiction peut prendre un *sens* politique¹⁰⁹ ». Ce qui est certain, c'est qu'en travaillant sur l'élaboration de la mémoire collective, les romans analysés posent la question de la constitution, de l'identité et de l'avenir des communautés dont il est question. Le(s) lecteur(s), étroitement associés à ce processus lors de la lecture, sont invités à poursuivre ces élaborations.

3.2. La littérature comme lien communautaire

3.2.1. Les Détectives sauvages et le « Monde littéraire »

La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. [...] Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música.

Ricardo Piglia, *Formas breves*¹¹⁰

Dans *Les Détectives sauvages*, la fiction va jusqu'à faire émerger une sorte de solidarité qui abolit presque les frontières entre niveaux diégétique et extradiégétique, dessinant les contours d'une vaste communauté. Ce phénomène semble venir du fait que l'œuvre traite de la littérature comme d'un monde à part entière, dont le pouvoir d'attraction permet de relier les individus. Lorsqu'il dit que « [t]out ce qu'[il a] écrit est une lettre d'amour ou d'adieu à [s]a propre génération¹¹¹ », Bolaño confirme d'ailleurs cette fusion entre son expérience en tant qu'individu et acteur du monde littéraire, et en tant qu'écrivain et créateur d'univers fictionnels.

106 Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.

107 *Ibid.*, p. 71.

108 *Ibid.*, p. 108.

109 Jacques David Ebguy, « Reconfigurer le sensible. La fiction politique selon Jacques Rancière », art. cit.

110 Ricardo Piglia, « El último cuento de Borges », in *Formas breves* (1999), Barcelone, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 2000, p. 53. « La lecture, c'est l'art de construire une mémoire personnelle à partir d'expériences et de souvenirs étrangers. Les scènes des livres lus nous reviennent comme s'il s'agissait de nos propres souvenirs. [...] Ce sont des événements tissés dans le flux de la vie, des expériences inoubliables qui nous reviennent en mémoire, comme une musique ».

111 Roberto Bolaño, « Discours de Caracas », *Entre parenthèses*, op. cit., p. 47.

On trouve dans *Les Détectives sauvages* des personnages qui, depuis les marges de la société, sont à la fois des figures de rassemblement et de création littéraire. Émilie Etemad montre qu'Auxilio Lacouture et Cesárea Tinajero sont en effet sélectionnées en tant que « matrices » de création littéraire par les poètes Belano et Lima, parce que leur marginalité¹¹² permet de rassembler une infinité d'individus eux aussi marginaux. Elle relève ainsi ce que Belano et Lima disent à Amadeo Salvatierra : « [...] nous ne le faisons pas pour toi, Amadeo, nous le faisons pour le Mexique, pour l'Amérique latine, pour le tiers-monde, pour nos amours, parce que nous avons envie de le faire¹¹³ » (*lds*, p. 846). Cette désignation matricielle serait l'occasion de penser une collectivité, une « internationale des marges, des opprimés, du *lumpenproletariat*¹¹⁴ ». Les mystérieuses figures de poètes ou d'écrivains jouent en effet souvent un rôle semblable dans les œuvres de Bolaño, dans la mesure où elles agissent comme un pôle attractif pour des personnages très différents, et souvent marginalisés. Aux deux poétesses des *Détectives sauvages* peut s'ajouter par exemple l'écrivain Benno von Archimboldi/Hans Reiter de 2666.

Mais plus encore, le roman de Bolaño semble prolonger ces communautés fictionnelles dans la réalité extra-diégétique. Dans son article « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l'œuvre de Roberto Bolaño¹¹⁵ », Reed Cooley montre comment l'œuvre de Roberto Bolaño, et en particulier *Les Détectives sauvages*, propose au lecteur une sorte de « communauté imaginée », qui est avant tout une communauté littéraire. S'il est vrai que dans ce roman les locuteurs témoignent d'abord de la dislocation du mouvement des réal-viscéralistes et de la dispersion de ses membres dans le monde, *Les Détectives sauvages* n'est pourtant pas un roman de la solitude. Du moins, les témoignages produits par ces personnages isolés donnent finalement à sentir, à la manière du « manque » de la communauté selon Roberto Esposito, ce qui les lie encore. Car si le mouvement avant-gardiste mexicain n'existe déjà plus, il est indéniable que quelque chose continue à relier ces personnages ; ce quelque chose étant, en fait, la littérature. Le texte est ainsi peuplé d'individus qui participent de près ou de loin, officiellement ou officieusement, au champ littéraire¹¹⁶. Mais qu'ils soient éditeurs, relieurs, écrivains *mainstream* ou poètes maudits, ils sont

112 « étrangère contre Mexicains, provinciales contre urbains, Indienne contre blancs et également femmes contre hommes ». Émilie Etemad, *Roberto Bolaño, un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres*, op. cit., p. 303.

113 « [...] no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, por que tenemos ganas de hacerlo » (*LDS*, p. 712).

114 Émilie Etemad, *Roberto Bolaño, un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres*, op. cit., p. 304.

115 Reed Cooley, « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l'œuvre de Roberto Bolaño », chap. cit.

116 Reed Cooley relève précisément dans son article les professions de chaque personnage, et montre qu'une majorité d'entre eux est reliée au monde des lettres. Mais même lorsque leur profession y est étrangère, ils

avant tout des lecteurs. Plus que cela : les rares figures de non-lecteurs s'avèrent en fait être des « lecteurs en puissance ». Nous avons déjà relevé avec Reed Cooley le cas d'une colocataire de Belano, qui traite le poème de Mallarmé que Belano lui fait lire de « véritable connerie » (*lds*, p. 789), avant d'avouer par la suite :

Lo que son las cosas, a partir de esa noche ya no pude olvidar el poema, pensaba en él no diré que continuamente pero sí a menudo. Me seguía pareciendo una chorrada, pero no podía sacármelo de la cabeza. (LDS, p. 665)

comme les choses sont curieuses, à partir de ce soir là je n'ai pas pu me sortir le poème de la tête, je pensais à lui je ne dirais pas continuellement mais souvent. Je trouvais toujours que c'était une connerie, mais il n'y avait pas moyen de me l'enlever de la tête. (*lds*, p. 789)

Même celles et ceux qui opposent à la littérature un discours cynique ou dubitatif, ne peuvent s'empêcher d'être attirés par elle. Ainsi, la littérature est caractérisée par sa « perméabilité », et non par l'hermétisme que lui confèrent parfois l'académisme et les institutions littéraires, d'ailleurs dénoncés par Roberto Bolaño en maintes occasions. Si elle est cette sorte de force attractive susceptible de relier plus ou moins tous les individus, c'est que la littérature passe souvent par une relation sentimentale ou amicale entre des personnages, ce qui contribue à « maintenir le monde littéraire en parfaite communication avec le monde "réel" ». La littérature représente donc, dans *Les Détectives sauvages* et chez Bolaño en général, la possibilité de créer des liens horizontaux qui ne passent pas uniquement par l'écriture, l'édition, ni même la lecture assidue. Cesárea Tinajero continue d'ailleurs d'être considérée comme la mère du réalisme-viscéral alors même qu'elle a arrêté toute activité d'écriture depuis bien longtemps et qu'on ne lui connaît qu'un seul poème – qui est en fait un dessin. Or, ce réseau relationnel né du littéraire semble dépasser le monde fictionnel. En effet, parce qu'il s'adresse précisément à des lecteurs, le roman fournit à ces derniers la possibilité de s'identifier non pas nécessairement à un personnage particulier, mais à toute une collectivité, celle du monde littéraire dans lequel il a nécessairement une place – qu'il soit un lecteur avide ou occasionnel, qu'il exerce un métier lié au champ littéraire, ou qu'il ait des activités littéraires qui ne s'inscrivent pas dans les institutions littéraires officielles. Cette lecture du roman fait écho à la « pragmatique » du roman contemporain que défend Jean Bessière. Pour ce dernier en effet, les « ré-entrées » suggérées par l'œuvre permettent au lecteur de se voir comme un agent du monde à travers le roman, sans qu'il ait nécessairement besoin de s'identifier aux personnages du roman. L'univers du personnage et celui du lecteur ne se fondent pas, mais se superposent. Le « contexte du lecteur » est alors questionné par le « contexte élargi » qui est celui dans lequel le

entretiennent, d'une manière ou d'une autre, un lien plus ou moins ténu avec la littérature.

lecteur se trouve au moment où il lit¹¹⁷. Autrement dit, le lecture « ouvre » pour un temps l'univers du lecteur qui voit dans l'œuvre un prolongement du sien, ou qui prolonge en son sein l'univers de l'œuvre. Il s'opère une interaction, sans qu'il y ait nécessairement identification. Le roman se donnant à lire comme médiation, le lecteur à conscience en effet qu'il est une reformulation de son propre monde.

Dans le cas des *Détectives sauvages*, Reed Cooley montre que l'œuvre bolafienne fournit au lecteur une « communauté », même si celle-ci est « utopique » et « imaginée ». « Utopique », au sens de Norbert Elias, parce qu'elle propose une solution, dans la fiction, au problème réel d'une certaine précarisation et fragmentation du monde des lettres ; « imaginée », au sens d'Anderson, parce que le lecteur ressent une affinité avec un ensemble de personnes qu'il ne connaît pas – c'est-à-dire avec les personnages fictifs mais aussi, ajoutons-nous, avec les autres lecteurs de l'œuvre bolafienne qui se perçoivent en tant que membre plus ou moins impliqué du « Monde des lettres » représenté. Reed Cooley conclut ainsi que :

Le remontant que [l']œuvre [de Bolaño] propose symboliquement à un monde littéraire qui se sent de plus en plus fragmentaire, consiste à faire de la population fictive tout un monde littéraire – ouvert, égalitaire, et surtout communautaire¹¹⁸.

3.2.2. *La fiction, une « thérapie suggestive » ?*

Dans une nouvelle de jeunesse intitulée « L'Intégration secrète¹¹⁹ », Thomas Pynchon met en scène un groupe de jeunes garçons, qui forment une communauté secrète et fomentent des attentats contre les institutions des adultes. En réalité, les personnages savent que ces attentats n'auront jamais lieu, et eux-mêmes ne souhaitent pas vraiment les mener à bien. L'enjeu de la nouvelle est ailleurs ; il se situe dans l'« intégration secrète » du nouveau voisin à la bande des garçons. Contrairement à ses parents qui se font d'abord rejeter, puis haïr pour leur couleur de peau par les adultes du quartier, Carl Barrington suscite immédiatement des sentiments de fraternité chez les protagonistes qui l'invitent à partager leurs jeux sans se poser de question. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'ils se rendent compte du racisme dont font preuve leurs parents, qui les met très mal à l'aise et qu'ils ne comprennent pas. John Hillis Miller, dont l'hypothèse initiale est, nous l'avons vu, que toute œuvre postmoderne pense la communauté sur le modèle de l'auto-immunité, étudie cette nouvelle. Il en tire la conclusion que la communauté secrète des garçons a échappé au racisme de la société étasunienne – rappelons que la nouvelle est écrite en 1964, époque à laquelle le Mouvement pour les Droits Civils prend son essor. Pour Miller, alors, la communauté des

117 Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 15.

118 Reed Cooley, art. cit., conclusion.

119 Thomas Pynchon, « The Secret Integration », in *Slow Learner*, Londres, Picador, 1985.

garçons « offre un modèle de démocratie à venir, au-delà de l'auto-immunité, dans l'«intégration secrète» de leur affection fraternelle pour Carl Barrington¹²⁰ ». Or, alors que l'on sait depuis un moment que le groupe d'enfants s'imagine croiser un fantôme à chaque fois qu'ils se rendent dans leur repaire dans les bois, on n'apprend qu'à la fin de la nouvelle qu'en réalité, Carl Barrington non plus n'existe pas ; il est lui aussi un fantôme, un ami imaginaire inventé collectivement par les garçons à partir du personnage de Carl McAffe, afro-américain croisé plut tôt dans le récit, qui se fait embarquer par la police, et du couple Barrington qui s'est effectivement installé nouvellement dans le quartier et qui se fait harceler pour sa couleur de peau.

John Hillis Miller parle alors du fantôme de Carl Barrington comme d'une « création idéologique » (« *ideological formation* ») : créé à partir de fragments de réel, il est une figure de l'Afro-américain rejeté par la société qui fait son retour grâce à l'« intégration secrète » du groupe de jeunes garçons. Dès lors, selon l'interprétation de Miller,

l'« intégration secrète » [...] fonctionne comme une sorte de thérapie suggestive ou de guérison par la foi. Tout comme les garçons créent l'officier de cavalerie et Carl Barrington comme des réalités virtuelles, des fantômes, des fantômes qui sont néanmoins efficaces dans le monde des garçons, les mots de l'histoire sur les pages de *L'Homme qui apprenait lentement* fonctionnent comme une thérapie suggestive pour réveiller les fantômes des personnages, y compris Carl Barrington, dans l'esprit des lecteurs de l'histoire, tout comme le font toutes les œuvres de fiction. Les mots survivent aux personnages, ou ils sont le moyen par lequel les personnages survivent indéfiniment. Les mots permettent à tout lecteur de réveiller les fantômes de Tim, Grover et des autres, à chaque fois qu'un lecteur ouvre le livre et relit l'histoire¹²¹.

Cette interprétation est d'autant plus intéressante que la thématique de la thérapie suggestive est introduite dès le début de la nouvelle. L'un des garçons surprend une conversation entre sa mère et le médecin, le dernier expliquant à la première qu'il vient d'utiliser la thérapie suggestive avec son fils venu consulter pour la verrue qu'il avait sur le doigt.

La création du fantôme de Carl Barrington est en effet « efficac[e] » dans le monde des garçons ; elle leur permet de se souder, en opposition au racisme systémique de la société au sein de laquelle ils se trouvent. D'ailleurs, lorsque les garçons comprennent la définition d'« intégration », ils concluent non pas que Carl est intégré, mais qu'ils le sont collectivement, en opposition aux adultes :

*“It means white kids and colored kids in the same school,” Grover said.
“Then we’re integrated,” Tim said. “Hey.”
“Yeah. They don’t know it, but we’re integrated”¹²².”*

120 John Hillis Miller, *Communities In Fiction*, op. cit., p. 273.

121 *Ibid.*, p. 283.

122 Thomas Pynchon, « The Secret Integration », in *Slow Learner*, op. cit., p. 180.

- Ça signifie les gosses blancs et les autres dans la même école, dit Grover.
- Alors, on est intégrés, dit Tim, hein ?
- Ouais. Ils en savent rien, mais on est intégrés¹²³.

Le pronom personnel de la troisième personne du pluriel désigne ici les adultes. La prise en compte du fantôme a donc un réel impact sur les émotions, les décisions et les actes des garçons, ainsi que sur la manière dont ils se perçoivent en tant que groupe. L'usage collectif de cette fiction permet également d'envisager, certes, une version plus juste de la démocratie étasunienne, pour les enfants comme pour les lecteurs. Dès lors, il est en effet tout à fait possible d'avoir une lecture méta-littéraire de la nouvelle : si la fiction du fantôme permet, au moins pour la jeune génération, de pratiquer une vie collective – certes, restreinte en nombre mais aussi dans le temps, puisqu'elle est reliée à l'enfance – libérée du racisme, alors elle semble fonctionner en effet comme une « thérapie suggestive », et la fiction littéraire pourrait faire de même.

Pour autant, nous soulignons que ce n'est pas à une « guérison » du mal social que l'on assiste dans cette nouvelle. À la fin du récit, les enfants constatent avec horreur que les habitants du quartier, dont leurs propres parents, ont jeté des ordures sur la propriété des Barrington. Indignés et réellement peinés pour leur ami – le fait que celui-ci soit imaginaire ne change rien à l'affaire –, ils commencent à ramasser les ordures avant de se faire chasser par Mme Barrington. Humiliée par ses voisins, celle-ci ne peut entendre la sincérité des enfants lorsque Tim lui dit qu'ils « [sont] de [leur] côté¹²⁴ ». Ce n'est qu'après cet épisode que le lecteur comprend vraiment que Carl est « ce que les adultes, s'ils avaient su, auraient appelé un “ami imaginaire¹²⁵” », au moment même où les enfants laissent le fantôme s'évanouir au loin dans la pluie, sachant qu'ils ne le « reverront » probablement jamais. Le lecteur perçoit le sentiment de culpabilité des garçons dans l'échange qui a lieu alors entre Étienne et Grover :

“Grovie”, said Étienne, “are we still intergrated? If he doesn't come back? [...] “Ask your father”, said Grover. “I don't know anything¹²⁶”.

- Grovie dit Étienne, est-ce qu'on est encore intégrés ? S'il ne revient pas ? [...]
- Demande à ton père, répondit Grover, je n'en sais rien¹²⁷.

123 Thomas Pynchon, « L'Intégration secrète », in *L'Homme qui apprenait lentement* (1985), traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Doury, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2012, p. 190.

124 « *“But we're cleaning it up,” Tim said. “We're on your side”* ». Thomas Pynchon, « The Secret Integration », *op. cit.*, p. 183.

125 *“He was what grownups, if they'd know, would have called an ‘imaginary playmate’”*, *Ibid.*, p. 184. Les italiques sont de l'auteur.

126 *Ibid.*

127 Thomas Pynchon, « L'Intégration secrète », *op. cit.*, p. 195.

Grover, qui a normalement réponse à tout, s'abstient cette fois-ci d'affirmer quoi que ce soit à son camarade. Face à la violence de l'exclusion systémique représentée par le monde des adultes, il n'est pas certain que les amis parviennent à rester imperméables au racisme – à rester, « intégrés » dans le sens qu'ils donnent à ce mot. Mais la prise de conscience de cette violence est un réel tournant pour eux ; alors qu'ils « abandonn[e]nt¹²⁸ » Carl dans la nuit pluvieuse, ils rentrent finalement chacun chez soi, vers « la douche chaude, la serviette bien sèche,[...] le baiser du soir [...] »... mais aussi vers « des rêves qui jamais plus ne ser[on]t complètement sans danger¹²⁹ ». C'est bien le fait d'avoir vécu un temps avec la fiction collective de Carl Barrington qui a joué sur la manière dont ils ont reçu l'épisode des déchets, et qui affecte le soir leur vision du monde.

Dans cette nouvelle de jeunesse pynchonienne, se trouvent déjà beaucoup des thèmes de prédilection de l'auteur ; le complot, les fantômes, la hantise du racisme au sein de la société étasunienne. Mais ce texte renferme aussi une certaine vision de la fiction littéraire ; si Pynchon est un écrivain éminemment postmoderne, il accorde également un pouvoir, précaire mais potentiellement puissant, à la fiction. Le fantôme de Carl rappelle évidemment la foule des spectres qui surgissent à la fin de *Mason&Dixon*, et l'on constate donc que le fantôme chez Pynchon est étroitement liés à la fiction ; aucun des deux n'existe, mais tous deux ont la capacité, d'une part, de faire réémerger des pans oubliés ou marginalisés de l'histoire collective, et d'autre part, d'ouvrir à la possibilité d'un avenir meilleur grâce à ce qui apparaît effectivement, dans une certaine mesure, comme une « thérapie suggestive ».

Constater une telle correspondance entre la force de la fiction et une pragmatique de la communauté chez un auteur comme Thomas Pynchon renforce l'idée selon laquelle le texte littéraire en période postmoderne peut être particulièrement propice à l'élaboration de pensées et de pratiques communautaires. En tant que marque d'un passé problématique, le fantôme permet d'interroger la mémoire collective tout en projetant des reconfigurations collectives enviabiles. S'ils sont des lieux de mémoire, ces textes sont donc des monuments « non-monumentaux », des monuments « fabulateurs », dont la visée est de rouvrir sans cesse l'histoire à l'interprétation pour penser les modalités d'un avenir en commun.

128 *Ibid.*, p. 195.

129 *Ibid.* Version originale : « [...] each finally to his own house, hot shower, dry towel, before-bed television, goodnight kiss, and dreams that could never again be entirely safe ». Thomas Pynchon, « The Secret Integration », *op. cit.*, p. 185.

Une mémoire en circulation

Dans l'installation qu'il présentait au Centre Pompidou dans le cadre du Prix Marcel Duchamp en 2002¹³⁰, le plasticien colombien Iván Argote projetait, sur trois écrans, trois films dans lesquels lui et son équipe ôtaient des statues de leur socle pour les faire circuler dans la ville et susciter l'interrogation, avant de les remettre à leur place. Situées dans trois capitales européennes – Madrid, Paris, et Rome –, ces trois statues représentent des personnalités historiques controversées, notamment pour le rôle qu'elles ont joué dans les colonisations¹³¹. L'artiste souhaitait ainsi susciter les réactions des citoyens – ce qui semble avoir très bien fonctionné –, interroger la mise en scène de l'histoire dans l'espace public, et ce qu'elle implique dans l'élaboration des mémoires collectives. Il transformait alors provisoirement ces monuments en objets mobiles, non plus imposants et autoritaires, mais critiques.

En s'élaborant contre les processus de spectacularisation et de simplification, en se donnant comme des « lieux de mémoire interstitiels », les romans de notre corpus produisent un geste qui nous semble similaire à celui du plasticien. À leur manière proprement littéraire, ils participent aux renouvellements contemporains qui touchent nos manière d'élaborer et d'interpréter les mémoires collectives. Ainsi, il est vrai qu'elles passent par un « brouillage du message », déploré par Pierre Nora dans la citation qui ouvrait notre chapitre. Mais ce « brouillage » apparaît finalement non seulement comme une nécessité – la mémoire collective ne peut être ni absolument authentique, ni absolument fiable et incontestable – mais aussi comme une stratégie de reconfiguration des liens communautaires ; le lecteur est invité à contribuer activement à l'interprétation de la mémoire, et, ainsi, à la ré-élaboration constante d'une « conscience de soi » collective permettant d'envisager un avenir commun à partir de mémoires contradictoires et/ou conflictuelles.

130 Création présentée au musée George Pompidou, Paris, entre le 5 octobre 2022 et le 2 janvier 2023, dans le cadre du Prix Marcel Duchamp.

131 Il s'agit d'une statue de Gallieni à Paris, une de Christophe Colomb à Madrid, et de l'installation temporaire d'une réplique l'obélisque *Flaminio* de la Piazza del Popolo, à Rome.

Conclusion

Nous sommes le sens, dans le partage de nos voix.

Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*¹

L'étude des renouvellements touchant le pacte de lecture romanesque à la fin du XX^e siècle a montré comment, sur le plan pragmatique aussi la littérature peut se saisir des « crises » postmodernes pour maintenir le dialogue qu'elle a toujours entretenu avec le monde. Si les romans étudiés confirment en effet que « ni l'auteur ni le lecteur, ne dispose [du sens]² », que ce dernier « ne préexiste pas à l'*hermeneia*, pas plus qu'il n'y advient à la fin³ », ils ne disent pas pour autant que le sens est inexistant ou inatteignable. En revanche, ils affirment qu'il se construit sans cesse dans la pratique du texte et, surtout, dans la rencontre des voix – celles qui, fictives ou non, circulent dans le texte et en-dehors de lui.

Peut-on alors dire avec Pierre Ouellet que les nouvelles « esthésies », en intensifiant les relations intersubjectives, peuvent *prendre le relai* des discours axiologiques et doxiques lorsque ceux-ci sont en perte de vitesse ? Ce qui est certain, c'est que les romans étudiés établissent une communication particulière avec les lecteurs ; loin d'éclairer le passé sur une registre documentaire à la manière du roman historique, cette communication vise à opacifier les discours connus afin de les problématiser, et de révéler les biais par lesquels ils nous font envisager le passé. Faisant cela, ces œuvres de la postmodernité redéfinissent le pacte de lecture romanesque en même temps qu'elles proposent certaines pratiques de la communauté. Elles deviennent alors, d'une certaine manière, des lieux de mémoire. Mais dans ce cas, dans quelle mesure sont-elles particulièrement efficaces, par rapport à un monument historique par exemple ? En quoi la littérature dispose-t-elle, dans la postmodernité hostile aux métarécits, d'une force particulière lorsqu'il s'agit de pratiquer la communauté en se rapportant au passé ?

Nos recherches ont montré que cette force provenait de l'existence d'un lien étroit entre la communication esthétique et la dimension politique des œuvres. Encore faut-il, pour affirmer cela,

1 Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix*, Paris, Galilée, « Débats », 1982, p. 83.

2 Frédéric Detue et Christiane Servais, « La Littérature comme bouteille à la mer ou que reste-t-il de la communauté ? », art. cit., p. 8.

3 *Ibid.*

penser la politique non pas comme un lieu d'émergence des métarécits, mais comme un lieu depuis lequel on expérimenterait de nouvelles manières de se rapporter à soi et aux autres.

Seule une étude précise de l'herméneutique et de la pragmatique des textes pouvait achever de mettre en évidence le lien existant entre des renouvellements esthétiques spécifiques – réactualisation de certains codes littéraires et, plus encore, réactualisation croisée de différents « efforts » génériques –, et la possibilité de penser la communauté dans la littérature de la postmodernité. Parce qu'elles ont conscience d'hériter d'une histoire littéraire longue, les œuvres réemploient les références dans le but de communiquer avec le lecteur. Il s'agit alors dans un premier temps de déjouer les « communautés interprétatives » tout en utilisant leur pouvoir initial, afin de co-construire des significations. Cette construction collective du sens passe, nous l'avons montré, par deux procédés principaux qui se distinguent par le degré de conscientisation qu'ils exigent de la part du lecteur.

L'un nécessite de ce dernier qu'il partage avec l'auteur un certain nombre de connaissances littéraires. Le lecteur peut, certes, lire sans problème le texte de Toni Morrison sans connaître toutes les références esthétiques réemployées. Toutefois, il comprendra d'autant mieux la manière dont l'autrice questionne nos représentations collectives qu'il sera en mesure de voir comment elle rejoue les codes du roman d'initiation par exemple. Cette réalité nous amène donc à soulever un potentiel paradoxe. Pour fonctionner de la manière la plus efficace possible, l'intensification de la communication entre texte et lecteur à travers l'intertextualité *décalée* doit pouvoir être perçue, comprise par le destinataire. Le fait de dialoguer avec le lecteur à partir des codes littéraires peut requérir une certaine somme de connaissances pour que la communication se fasse parfaitement. On pourrait alors se poser la question de l'efficacité d'une pragmatique de la communauté s'incarnant dans une littérature qui ne saurait communiquer qu'avec des initiés, des lecteurs avertis.

Néanmoins le second procédé, plus puissant et novateur à nos yeux, agit de manière plus implicite ; il passe par la capacité du roman à intégrer des « efforts génériques » contradictoires. Ce dispositif donne au texte la capacité d'échapper à la logique univoque du métarécit en *faisant penser* le lecteur à travers des paradigmes esthétiques différents déployés simultanément. Dans les deux cas, les textes font dialoguer des grilles de lecture distinctes qui permettent aux lecteurs de se (re)positionner vis-à-vis d'énoncés multiples, qui se trouvent reconfigurés dans le roman.

Ainsi envisagé, le roman s'avère alors efficace pour faire advenir l'« événement du récit » (Rémi Astruc), c'est-à-dire la prise de conscience de la communauté. Depuis le roman moderne, cet « événement » advenait certes sur le mode mineur et silencieux de la lecture solitaire. Mais si cela

ne l'empêchait pas d'avoir lieu, alors nous confirmons ici que les désillusions postmodernes ne sonnent pas non plus sa fin. Nous pensons même qu'il advient de manière peut-être plus efficace encore à travers des esthétiques qui convergent et s'intensifient particulièrement dans la postmodernité – ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'elles se cantonnent à cette période. En effet, l'analyse des textes a montré que l'accent mis sur les jeux d'énonciation – en particulier à travers les décalages avec les codes littéraires usuels –, sur ce qui constitue, en somme, les « ficelles » de la mise en récit, était une occasion de plus de communiquer avec le lecteur. Elle permet également de mettre en évidence la variation et la multiplication des liens entre les individus, à l'intérieur et à l'extérieur de la fiction. Le texte communique d'autant plus intensément avec le lecteur qu'il le fait sur deux plans : sur le plan de la diégèse qui met en jeu différentes visions du monde et des enjeux collectifs, mais aussi sur le plan métalittéraire ; il n'a de cesse de mettre en évidence la manière dont il se ressaisit de telle ou telle pratique littéraire. L'intégration de l'hétérogénéité par l'« habillage » en récit est toujours là, mais elle est pointée comme étant superficielle, artificielle. C'est un double échange qui a donc lieu : un dialogue à partir de la diégèse, et un dialogue sur la manière même dont s'exerce la « contrainte douce » du récit sur le lecteur. Or, la mise en évidence de cette contrainte ne fait que souligner ce qui fait « l'événement » du récit.

Ce faisant, le roman relève également l'importance de la ré-élaboration constante du sens par le récit, et pas seulement au niveau littéraire. Si l'on peut dire qu'il prend dans une certaine mesure sa part dans la « postmémoire », c'est que le roman de la postmodernité fait du moment présent le point de départ d'une interrogation toujours renouvelée sur le passé. Dès lors, l'investissement fictionnel sert de liant à la fois spatial et temporel ; il superpose, pour le temps de la lecture, des individus appartenant à des générations et des réalités diverses. À partir d'une telle expérience, il propose des reconfigurations du « sensible » selon l'expression de Rancière.

CONCLUSION

En même temps que l'émergence d'une « condition postmoderne » affectait les cadres de production et de transmission du savoir à la fin du XX^e siècle, s'est manifesté dans les sciences sociales un regain d'intérêt notoire pour la notion de communauté. Nous avons voulu montrer que, dans ce contexte, le roman pouvait être un lieu privilégié pour penser des enjeux collectifs alors que les outils de la modernité étaient réputés impropres à cette tâche. L'hypothèse initiale allait ainsi à l'encontre de deux tendances générales, l'une voyant dans la postmodernité un étiolement des liens entre esthétique et politique, l'autre proclamant que la notion de communauté était devenue obsolète à l'heure des sociétés industrielles et libérales. Elle supposait également de se détacher d'un certain mode de découpage de l'histoire littéraire qui, après Hegel, Bakhtine et Lukács, pense le roman comme le genre de la modernité et de l'individu, et l'épopée comme le genre de l'Antiquité et de la collectivité. Finalement, l'étude comparatiste que nous avons menée sur cinq romans nous permet d'affirmer la capacité du genre à problématiser, élaborer et projeter la communauté dans la postmodernité, mais aussi de constater deux mouvements : une évolution de la notion même de communauté, et une série de transformations touchant l'écriture romanesque aux prises avec les différentes crises révélées par la postmodernité. Ces évolutions témoignent, à nos yeux, d'une intensification et d'une redéfinition inédite des liens entre esthétique et politique à la fin du XX^e siècle.

Aujourd'hui, la postmodernité est dans une certaine mesure réputée dépassée. Sur le sujet, les discours diffèrent selon que l'on considère la période sous un angle économique ou esthétique. Lorsqu'elle est pensée comme le « troisième âge du capitalisme¹ », on estime qu'elle a encore cours aujourd'hui. Lorsqu'elle est envisagée comme un moment de l'histoire de l'art, on a tendance à la percevoir comme révolue. On a vu par exemple qu'Emmanuel Bouju parlait de romans « épimodernes », et Jean Bessière de romans « contemporains », pour désigner des œuvres récentes se distinguant d'une production postmoderne. Néanmoins, la cristallisation des tensions dont la postmodernité a témoigné a suscité des renouvellements qui se prolongent aujourd'hui sous d'autres formes. Nous percevons leurs échos dans une littérature contemporaine soucieuse de saisir le réel, qui se déploie à tâtons sur le mode de l'enquête et du montage, qui met en scène un auteur-narrateur ostensiblement partial et qui, surtout, pose à nouveaux frais la question de la place de l'écrivain dans la cité.

1 On a vu que c'était la théorie de Jameson. Voir Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*

Le roman, de l'Europe à l'Amérique dans l'après-modernité

Milan Kundera, pour qui l'histoire du roman accompagnait l'histoire des « Temps modernes² », pensait que si le roman devait disparaître dans notre époque, cela serait dû non pas à un épuisement du genre, mais au développement d'un « monde qui n'est plus le sien³ » :

L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. Mais l'esprit de notre temps est fixé sur l'actualité qui est si expansive, si ample qu'elle repousse le passé de notre horizon et réduit le temps à la seule seconde présente. Inclus dans ce système, le roman n'est plus *œuvre* (chose destinée à durer, à joindre le passé à l'avenir) mais événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain⁴.

Autrement dit, « [l']esprit de notre temps » serait impropre au développement du roman *vrai* qui, pour Kundera, « prolonge [...] la conquête de l'être⁵ » en produisant une connaissance qui lui est propre⁶. C'est que, victime d'une logique de l'actualité, il ne serait plus en mesure de « joindre le passé et l'avenir », notamment parce qu'il ne pourrait plus dialoguer avec les « expérience[s] antérieure[s] du roman ». Puisque le roman est né avec la modernité, il serait voué aussi à mourir avec elle ; les changements qui affectent nos manières de nous rapporter au temps⁷ ne sauraient nourrir des écritures romanesques capables d'explorer véritablement le monde. Il nous est pourtant apparu que c'est précisément parce qu'elles s'inscrivent dans les évolutions de notre « régime d'historicité » que les œuvres étudiées peuvent continuer à se présenter comme les lieux d'une connaissance propre, particulièrement apte non seulement à penser des enjeux collectifs, mais également à *faire*, dans une certaine mesure, communauté. Nous disions en introduction que l'on pouvait définir le « régime d'historicité » comme étant « la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine⁸ ». C'est dire que l'évolution du régime d'historicité concorderait avec l'évolution des modalités selon lesquelles une communauté se pense elle-même. Nous avons donc voulu montrer comment, parce qu'il modifie notre rapport à l'histoire et à sa représentation, le

2 « Le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes ». Milan Kundera, *L'Art du roman. Essai*. Paris, Gallimard, « folio », 2006, p. 20. Kundera considère que les Temps modernes sont terminés.

3 *Ibid.*, p. 28.

4 *Ibid.*, p. 30-31.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman ». *Ibid.*, p. 16.

7 Ces changements sont décrits de la manière suivante par François Hartog : « le futur s'éclipse, le présent domine, et le passé insiste ». François Hartog, « Ce que la littérature fait à l'histoire et de l'histoire » in Catherine Coquio, et Lucie Campos (dir.), *Littérature et histoire en débats*, actes de colloque cités.

8 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, *op. cit.*, p. 19.

contexte postmoderne a influencé la manière dont le roman pense la communauté à l'orée du XXI^e siècle.

La dimension américaine du corpus a été profitable à plusieurs titres ; d'une part, elle permettait d'examiner des œuvres qui, tout en s'inscrivant dans la tradition romanesque, prenaient à des degrés divers leurs distances avec une histoire littéraire européenne à la fois héritée et questionnée. D'autre part, elle permettait de ne pas s'en tenir uniquement à une définition partielle et méfiante de la communauté, qui résonne dans le terme « communautarisme » français alors qu'elle est absente dans le « *communitarianism* » tel qu'il est pensé sur le continent américain. Ensuite, l'analyse d'œuvres émanant de « collectivités neuves » (Gérard Bouchard), a permis de mettre en lumière de manière particulièrement saillante des enjeux qui ne se cantonnent ni à ces régions ni à ces écritures. Enfin, la double dimension postmoderne et postcoloniale du corpus nous a permis de rester attentive à la complexité des réalités que peut recouvrir le terme de communauté ; elle entraînait des actualisations diverses de la notion, des enjeux parfois similaires et parfois différents, qui auront enrichi les conclusions de notre travail. Il nous est ainsi permis d'affirmer, au terme de celui-ci, que les écritures postcoloniales ont parfois élaboré des procédés littéraires qui épousaient de manière particulièrement intense les questionnements, désenchantements et lucidités postmodernes. Par exemple, l'opacité revendiquée par Chamoiseau, née de la situation diglossique martiniquaise, se répand dans toute son écriture pour toucher la dynamique herméneutique globale de *Texaco*. Mais elle est aussi fondamentale dans *Les Déetectives sauvages* dont l'auteur n'a pourtant pas eu à se confronter aux mêmes conflits linguistiques. Parce qu'elle y est plus saillante, c'est en l'observant dans l'œuvre littéraire et théorique de Chamoiseau que nous avons pu mieux la cerner et la comprendre dans celle de Bolaño. De la même manière, alors que l'inscription du plurilinguisme dans les textes est bien plus présente et signifiante dans les œuvres de Chamoiseau, Ribeiro et Morrison, l'hétérolinguisme romanesque conduit dans les cinq cas étudiés à une hétérogénéité des énoncés. Le plurilinguisme a été le principal phénomène qui nous a amenée à constater le passage d'une hétérogénéité linguistique à une hétérogénéité des énoncés dans l'ensemble du corpus.

Au vu de ce constat, il nous apparaît important d'affirmer également que ce travail nous a permis de dégager des traits communs aux textes, mais aussi de confirmer la singularité des écritures étudiées au sein du champ littéraire. La question de la communauté, et de la possibilité pour le roman de lier esthétique et politique à la fin du XX^e siècle, nous a ainsi donné la possibilité de prendre du recul vis-à-vis d'une vision schématique qui opposerait trop vite une littérature postmoderne incapable de penser des enjeux collectifs et une littérature postcoloniale pensant la communauté uniquement sur le mode national, ou contre-national, en tout cas sur un mode

organique et identitaire. Cette étude aura montré comment des écritures singulières peuvent révéler les rencontres multiples et fertiles de ces enjeux communs.

Penser le commun : procédés romanesques

Au terme de nos analyses, nous dégagons trois procédés principaux permettant au roman de penser la communauté depuis un contexte postmoderne : une représentation spécifique de la communauté dans le temps, une capacité à faire penser politiquement par le récit, et un renouvellement de la communication avec le lecteur, qui entraîne une certaine pragmatique de la communauté.

Le premier de ces procédés affecte l'élaboration du récit romanesque. Ce dernier se transforme en effet en même temps que le « régime d'historicité » dans lequel, selon François Hartog, nous sommes entrés depuis les années 1980. Nous avons vu que ce changement de régime jouait en faveur d'une intensification du dialogue entre histoire et littérature ; si le champ historique se réinvente au contact de certains outils littéraires, la littérature emprunte elle aussi à l'historiographie, comme en témoignent les « métafictions historiographiques » analysées par Linda Hutcheon. Ce dialogue ancien se fait cependant sur un mode inédit car il passe par une reconfiguration des liens entre temps et récit. Nous avons montré que cette dernière relevait tout particulièrement d'un usage spécifique de l'événement dans la construction narrative ; il s'agit de penser celui-ci comme un nœud herméneutique, avant de le lire comme une information chronologique. Or ce déplacement de l'usage de l'événement a plusieurs conséquences. Au point de vue de la structure, il se traduit par une fragmentation du récit et une superposition des temporalités. Les romans mettent ainsi en lumière les échos imprévisibles que certains événements, plus ou moins majeurs en apparence, entretiennent les uns avec les autres et continuent à avoir dans le présent. Surtout, ils superposent les temporalités grâce à des enchâssements de voix, d'énoncés, de références appartenant à des époques différentes. Enfin, la fiction et l'usage de figures spectrales permettent au roman de proposer des pensées de la communauté qui correspondent, sur un mode proprement littéraire, au « paradigme mémoriel » caractérisant le régime d'historicité contemporain. La mise en scène d'un passé qui se prolonge dans le présent s'illustre souvent dans des écritures de l'enquête pouvant préfigurer une certaine littérature ultra-contemporaine, en particulier chez Patrick Chamoiseau et Roberto Bolaño. Mais surtout, parce que le passé est observé depuis le présent, et qu'il se donne moins comme une chaîne causale linéaire que comme une matière à interroger, les pensées de la communauté déployées dans ces textes se distinguent nécessairement de celles présentées dans les récits de fondation légitimants. C'est pour cette raison que le récit romanesque

peut, à la manière d'un « travail épique » réapproprié, penser politiquement les crises de la communauté présente en prenant pour objet le passé.

Il reste que le roman se concentre sur des trajectoires individuelles de personnages singuliers. Le deuxième procédé que nous relevons touche donc la structure des textes, qui se construit toujours autour d'une tension fondamentale : une attention à la collectivité et une attention à ce qui ne cesse de jouer contre elle. En effet, dès lors que la communauté n'est plus pensée comme le résultat d'un processus historique linéaire perpétué et justifié par la filiation, elle ne peut plus correspondre au modèle organique décrit par Ferdinand Tönnies. La remise en question de la pertinence des récits de fondation nourrit une vision renouvelée de la communauté. Puisque le passé collectif est questionné et non élucidé, ni la définition de la communauté, ni le sentiment d'appartenance qu'elle générerait ne peuvent reposer uniquement sur la transmission d'une tradition et d'une identité collectives. Autrement dit, nous concluons que la perception de la nature des liens communautaires change en même temps que se modifie la mise en récit de la communauté. Les outils littéraires, et plus spécifiquement romanesques, s'avèrent alors particulièrement efficaces pour faire penser les enjeux contemporains de la communauté à partir du passé, sur un mode que l'on a défini comme politique parce qu'il amène à reconfigurer les relations intersubjectives. L'héritage collectif est volontairement présenté comme conflictuel ; c'est l'histoire mais aussi sa représentation, qui doivent faire l'objet de discussions, de disputes ou de débats. L'hétérogénéité propre au roman permet en effet à celui-ci d'intégrer en son sein des dynamiques herméneutiques contradictoires, qui ont pour effet de penser les enjeux collectifs dans toute leur complexité. Plus particulièrement, nous avons montré à travers l'analyse de la polyphonie, de l'usage des personnages et des « efforts » des genres, que la confrontation d'intertextualités épiques et picaresques pouvait donner à penser politiquement tout en refusant la logique du métarécit. Le récit de la collectivité est donc bien donné, mais il se trouve sans cesse contesté de l'intérieur ; la communauté est pensée moins comme un objet à définir que comme un processus, qui relève d'ajustements infinis. C'est cette contradiction constante qui garantit au récit littéraire une légitimité, efficace parce que « faible » (G. Vattimo). Bien qu'elle soit pensée différemment selon les œuvres, la communauté se rapproche alors dans tous les cas d'une communauté des singularités telle qu'elle a été définie par Jean-Luc Nancy.

Cette capacité à faire penser politiquement le lecteur se prolonge dans un troisième procédé, qui nous est apparu comme une pragmatique de la communauté. Car il s'agit également de *faire* communauté à travers le texte. Il ressort en effet de notre étude que, dans le contexte postmoderne, le roman met en place des modalités de communication qui contribuent à faire advenir

l'« événement » du récit (Rémi Astruc), qui n'est autre que la prise de conscience de la communauté. Il est possible de dégager deux modalités principales : la forte exposition de l'artificialité du texte littéraire, et la capacité du roman à se faire lieu de mémoire sur un mode qui lui est propre.

La mise en avant de l'artificialité se fait sur différents plans. Au niveau linguistique, on a constaté que l'hétérogénéité romanesque décrite initialement par Bakhtine aboutissait à une « interlangue » (Bill Ashcroft *et al.*). Or à travers l'élaboration de cette langue singulière, se mêlent des réalités collectives diverses. Il ne s'agit pas uniquement de représenter des réalités plurilingues, mais de confronter les visions du monde qu'elles véhiculent et, surtout, qu'elles se transmettent et font varier. L'écriture littéraire est présentée comme un artéfact, et non comme une traduction mimétique. Si cette observation est surtout valable pour les œuvres aux prises avec des enjeux postcoloniaux, elle se prolonge dans un processus qui touche l'ensemble du corpus. Parce qu'ils mettent en avant leur hétérogénéité énonciative, les romans se présentent comme des lieux de reformulation et de réagencement de discours multiples. En cela, nos conclusions rejoignent celles que fait Jean Bessière, à propos du roman contemporain qui se revendique comme « roman de la médiation ». En effet, les romans signalent qu'ils sont les lieux d'un réagencement d'une multitude de discours ; ils font alors constamment signe vers l'univers extradiégétique, et communiquent ainsi de manière particulièrement intense avec le lecteur au niveau de la diégèse *et* au niveau métalittéraire. Nos analyses ont montré que ce dernier niveau était précisément celui qui permettait au roman de *faire sentir* la communauté. Pour cette raison on peut conclure que, en remodelant le pacte de lecture romanesque, les reconfigurations esthétiques effectuées sont à l'origine de reconfigurations politiques *pratiques*, ne serait-ce que dans le temps provisoire de la lecture ; elles engendrent une intensification du sentiment de la communauté. Autrement dit, les « esthésies » (Pierre Ouellet) que le roman est amené à déployer dans la postmodernité donnent au récit romanesque une force paradoxale à l'heure de la perte de confiance dans les métarécits.

Dans des œuvres qui prennent pour sujet la matière historique, cette pragmatique se traduit concrètement par le fait que le roman prend part aux renouvellements des pratiques mémorielles de son époque. On propose donc de penser ces œuvres comme des *lieux de mémoire singuliers*, qui témoignent à la fois du fait que le roman participe aux reconfigurations épistémologiques de son temps, et qu'il le fait à sa manière propre. Cette dimension mémorielle est portée par un usage de la fiction qui parvient à tisser des liens inédits dans le temps et dans l'espace, mais aussi par un refus du monument spectaculaire et didactique. L'importance donnée au geste herméneutique, ainsi qu'à sa dimension collective et polyphonique, la revendication d'une légitimité « faible » du récit,

l'inscription paradoxale de l'oubli et du manque dans la représentation, l'élaboration du roman comme lieu d'écoute et d'attention à des voix multiples au-delà de la formulation verbale, sont autant de procédés que nous avons mis au jour et qui s'opposent en effet à une logique de commémoration monumentale. En tant que monuments « fabulateurs » (G. Deleuze et F. Guattari), ces romans demandent moins à être déchiffrés qu'éprouvés, pratiqués, afin que chaque lecture soit une occasion de repenser et de ré-élaborer des liens.

La communauté, d'une œuvre à un mode de relation

Dans les propos cités plus tôt, Milan Kundera affirme qu'après les « Temps modernes », le roman ne peut plus être une « œuvre », dans le sens où il n'est plus « destin[é] à durer, à joindre le passé à l'avenir ». S'il n'est évidemment pas possible de déterminer la fortune à venir de ces textes et de savoir s'ils seront toujours signifiants en des époques futures, on a en tout cas montré que la manière dont ils s'écrivent a précisément pour effet de joindre le passé et l'avenir, parce qu'ils sont à la fois des lieux de mémoire et des lieux de médiation. Cependant, il est vrai qu'un roman qui se présente comme un lieu de médiation fonctionne *a priori* à rebours d'une logique de la totalité et de l'achèvement, c'est-à-dire qu'il s'inscrit en contradiction avec la notion d'œuvre. À ce titre, on observe que les textes étudiés se pensent de la même manière qu'ils pensent la communauté ; c'est en refusant le modèle littéraire *et* politique du « bel animal » (Jacques Rancière), de la totalité organique achevée, qu'ils peuvent penser *a novo* la notion de communauté. Quelles sont, alors, les communautés qui se dessinent dans ces romans ?

La diversité des incarnations communautaires présentes dans les textes étudiés nous a permis d'examiner différentes échelles et de ne pas nous arrêter à une seule actualisation concrète de la notion – nation, peuple, communauté minorisée, communauté linguistique, communauté de genre, société secrète, mouvement littéraire. À la lumière d'un certain nombre de travaux philosophiques menés depuis les années 1980, et en particulier ceux de Jean-Luc Nancy, nous avons montré que la communauté était ici pensée plutôt comme un *mode de relation* que comme un *objet perdu* ou une *œuvre à construire*. On peut cependant dégager plusieurs tendances distinctes, qui se différencient principalement par le degré d'importance qu'elles accordent à la question de l'identité commune. Plus la communauté est pensée comme un mode de relation, plus elle se détache de la notion d'identité. On remarquera que les trois tendances observées peuvent être présentes simultanément dans les textes à des degrés divers ; ce phénomène s'explique par le fait que la communauté y est bien interrogée, testée, et non définie ou expliquée. Elle est proposée au lecteur comme un objet à penser, et à éprouver. Cependant, le degré de présence de ces tendances est aussi

lié aux contextes historiques et politiques des romans. Il apparaît de manière assez évidente que l'identité collective constitue une donnée plus importante lorsqu'il s'agit de mettre en avant les expériences historiques des populations minorisées la colonisation et par une réalité postcoloniale. Toutefois, dans l'ensemble du corpus, les modèles communautaires fondés sur l'identité collective sont toujours complétés, ou contestés, par d'autres modèles.

La première tendance que l'on observe est aussi celle qui accorde le plus d'importance à l'identité collective. Il s'agit de la communauté pensée comme un *contre-pouvoir*, comme un lieu de résistance consciemment érigé face à une communauté plus large, menaçante et dominante. Elle est représentée, dans *Vive le peuple brésilien*, par la communauté culturelle et religieuse des esclaves dans le *terreiro* de la Pêcherie du Bon Jésus, ainsi que par la communauté secrète de la Fraternité. On la trouve également incarnée dans la communauté des habitants de Texaco chez Chamoiseau. Dans ces organisations, l'identité commune est à la fois la cause de la marginalisation et ce sur quoi les personnages s'appuient pour se rassembler et lutter contre les injustices d'une réalité collective plus large qui les inclut et les marginalise à la fois. Cependant, il est important de souligner que ces communautés représentées comme des lieux de contre-pouvoir ne correspondent pas aux « contre-communautés » dont nous avons montré qu'elles étaient mises en échec par les textes. Le quartier de Marie-Sophie (*Texaco*) et la Fraternité de Júlio Dandão (*Vive le peuple brésilien*) ne fonctionnent pas de la même manière que la Société secrète de *Seven Days* (*Le Chant de Salomon*) ou le *Noutéka* des Mornes (*Texaco*). Tandis que les deux dernières communautés sont présentées dans les romans comme des apories, qui ne peuvent engendrer que des mécanismes destructeurs ou auto-destructeurs, les deux premières se redéfinissent constamment au contact d'autres communautés, selon une logique d'ouverture qui est présentée par les textes comme positive. Le conflit entre différentes identités collectives est réel, et aucun des romans n'aspire à leur uniformisation. Cependant, l'affrontement doit nourrir un dialogue permettant d'ouvrir à une communauté capable de contenir une pluralité d'identités collectives. Dans ces romans, la communauté minorisée présentée comme contre-pouvoir doit donc permettre de garantir à une communauté plus large de fonctionner de manière plus juste, de maintenir les phénomènes de pluralité, mais aussi de redéfinir constamment ses limites et son identité. Il faut ici relever une singularité dans le corpus ; le roman de Toni Morrison traite explicitement des enjeux liés au racisme dans la société étasunienne, et en cela la communauté afro-américaine représentée fonctionne par moments comme un lieu de contre-pouvoir. Mais lorsqu'il traite de manière plus implicite des inégalités liées au système patriarcal, il fait sentir la possibilité d'un contre-pouvoir féminin sans pour autant réaliser de véritable communauté de femmes. On peut s'interroger sur

cette présence-absence de la communauté des femmes dans *Le Chant de Salomon*, mais il faut ajouter que Toni Morrison actualisera plus tard très concrètement cette communauté dans *Paradis* à travers le groupe formé par les femmes du Couvent, qui constitue une opposition au régime patriarcal de la ville de Ruby. On peut alors supposer que la question était simplement encore en germe dans l'écriture de l'autrice. Néanmoins, cette interrogation nous amène à penser qu'il serait intéressant d'approfondir cet aspect par une étude consacrée plus particulièrement au rôle que peut jouer l'intersectionnalité dans la représentation littéraire de la communauté comme lieu de contre-pouvoir.

La deuxième tendance est celle qui consiste à penser la communauté comme une *aspiration*. Généralement, cette tendance va de pair avec l'idée d'une expansion communautaire, se faisant non pas par une conquête identitaire mais grâce à la diffusion d'un sentiment d'appartenance – distinct d'un sentiment d'identité commune. L'exemple de la Fraternité chez Ribeiro est sans doute le plus révélateur ; alors que la Fraternité concernait initialement les esclaves des plantations cherchant à se libérer de leurs maîtres, elle devient au fil du roman une « Fraternité du peuple brésilien » et finalement une « Fraternité de l'Homme » – aucun de ces trois niveaux ne s'excluant apparemment l'un l'autre. Cette trajectoire illustre bien le détachement progressif qui s'opère vis-à-vis de la question de l'identité collective, alors même que le titre du roman se rapporte avant tout au « peuple brésilien ». Dans *Mason&Dixon*, on a montré que la date du récit-cadre, conjuguée à la mise en évidence des laissés pour compte de la société étasunienne, conduisait à transformer les mythes fondateurs étasuniens en remettant en question l'homogénéité d'une identité nationale obtenue par deux exclusions majeures. La démocratie projetée par les fantômes à la fin du roman représenterait en revanche une communauté nationale souhaitable, justement fondée sur l'absence d'identité commune ; ces fantômes sont avant tout caractérisés par leur incapacité à coïncider avec l'identité collective fantasmée. Les deux communautés que nous venons d'évoquer, cependant, sont des communautés *à venir* ; elles ne sont pas palpables, mais l'idéal qu'elles représentent oriente les actes des personnages et, peut-être aussi, des lecteurs. Ainsi, plus la communauté est pensée sur le mode d'une aspiration, plus elle apparaît comme insaisissable. Elle se définit par un sentiment d'appartenance qui n'est pas un sentiment d'identité commune ; parfois même, elle est précisément définie par le *manque* d'une identité commune, comme c'est le cas pour les fantômes de *Mason&Dixon*.

Toutefois, c'est la troisième tendance qui se rapproche le plus d'une définition de la communauté comme « manque », telle que proposée par Roberto Esposito. Dans ce cas, la communauté semble n'avoir besoin d'aucune identité collective pour exister. C'est dans *Les*

Détectives sauvages qu'elle est la plus perceptible. En effet, le mouvement du « réalisme viscéral » ne peut pas y être une aspiration, puisqu'il n'existe déjà plus au moment de l'enquête menée par les « détectives sauvages ». Pourtant, il n'est pas non plus exactement pensé comme un objet perdu ; comme il n'a jamais été vraiment défini par ses membres, ces derniers ne savent pas au juste ce à quoi ils n'appartiennent plus au moment où ils témoignent dans la partie centrale. Nous avons montré que la communauté des « réal-viscéralistes » ne s'est jamais donnée aucune identité ; elle fonctionne comme un pôle d'attraction autour duquel se créent des relations souvent amicales. De plus, le roman est l'occasion de prolonger ces liens par le dialogue des témoignages. C'est donc un *mode de relation* qui s'élabore au sein du mouvement perdu des réal-viscéralistes et après lui, plutôt qu'un œuvre identitaire commune. On constate cependant que l'identité comme ciment collectif est remplacée par l'importance de figures, non pas autoritaires mais attractives, qui ont le pouvoir de tisser des liens entre les individus. Dans *Les Détectives sauvages*, on trouve Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture, et le couple formé par Arturo et Ulises. Dans *Le Chant de Salomon* et *Texaco*, Pilate et Marie-Sophie sont capables de générer des liens communautaires, non parce qu'elles fondent des communautés identitaires mais parce qu'elles révèlent des possibilités de nouer des relations imprévues entre les individus.

Cette communauté comme *pratique* plutôt que comme *œuvre* est toujours présente à l'échelle du roman lui-même ; nous avons montré que les cinq textes engendraient une certaine pragmatique de la communauté. Dans ce processus, les lecteurs sont amenés à déceler, éprouver, créer des liens à partir de la lecture. Ce mécanisme se lit dans ce que nous avons perçu comme l'appel romanesque à une attention, une écoute « multipliste » (Bonvalot *et al.*) qui permet également de faire du roman un lieu de mémoire vivant. Pour ces raisons, le sentiment de communauté qui se dégage finalement des textes n'est aucunement fondé sur des critères d'identité, mais sur une pratique de la lecture et sur un réinvestissement singulier et créatif de la fiction romanesque.

C'est pourquoi, en montrant que les œuvres pouvaient engendrer des pensées et des pratiques nouvelles de la communauté dans la postmodernité, nous espérons avoir dégagé une potentialité du roman qui dépasse la condition postmoderne. Les évolutions contemporaines ne font que souligner encore la nécessité de redéfinir ce qu'est, ou ce que peut être la communauté. En particulier la crise climatique, ainsi que l'intensification des flux migratoires qui en découlent en partie, impose de penser la possibilité d'un avenir collectif potentiellement décorrélé d'une identité ou d'une appartenance commune. En écologie, en philosophie, en droit, on voit par exemple émerger des réflexions cherchant à penser une communauté du vivant, partagée avec les non-

humains⁹. En littérature, ces préoccupations se traduisent par l'émergence des études écocritiques et éco-poétiques, mais aussi par des textes qui prennent plus directement pour sujet les enjeux climatiques. Dans *En attendant la montée des eaux* (Maryse Condé), les différentes réflexions sur l'immigration, l'identité nationale, l'exil et la possibilité de construire une vie collective harmonieuse, occupent le devant de la scène jusqu'à ce qu'ils apparaissent comme peu de choses face à la catastrophe naturelle finale et à l'engloutissement annoncé de l'archipel des Antilles. Pourtant, face au chaos présagé, c'est bien un imaginaire et une pratique de la communauté « qui vient » que la littérature contribue à élaborer. Aux côtés des réactualisations des genres épique et picaresque, et en concordance avec l'intensification des relations entre esthétique et politique, semble donc aussi se dessiner une potentialité utopique renouvelée du genre romanesque, qui porterait non pas sur une organisation, mais sur un mode de relation à l'autre.

9 Les exemples sont de plus en plus nombreux aujourd'hui, mais on notera que l'écologue Aldo Leopold proposait déjà l'idée d'une communauté élargie à l'ensemble des êtres vivants dans les années 1950, avec l'essai « Land Ethic » publié dans *A Sand County Almanac* (1949). En philosophie, on peut penser en France à Baptiste Morizot appelant à construire des « égards ajustés », notamment dans *Manières d'être vivant* (2020). En droit, toujours en France, on peut penser par exemple aux expérimentations comme le « Parlement de la Loire » qui envisagent de donner le statut de personnalité juridique à un fleuve.

INDEX DES NOMS PROPRES

- A
- Abram, David.....25
- Agamben, Giorgio. 4, 5, 25, 244, 247, 267, 270-272, 274, 277, 283, 350, 351, 366, 506, 513, 514, 516
- Ajari, Norman.....513
- Alancar (de), José.....308
- Aleksandra Nowakowska.....55, 191
- Alexievitch, Svetlana.....219
- Anderson, Benedict.....15, 22, 33-35, 182, 184, 266, 387, 406, 461, 513
- Andrès, Bernard.....60, 126
- Argote, Iván.....465
- Aristote.....299, 427
- Ashcroft, Bill.....78, 210, 478
- Astruc, Rémi....23, 52, 180, 209, 228, 239, 243, 265, 270, 271, 282, 288, 329, 330, 350, 351, 371, 372, 468, 478, 500, 515
- Audet, René.....142, 143
- B
- Badiou, Alain.....141, 283, 514, 516
- Bakhtine, Mikhaïl. 48, 53, 54, 56, 57, 173, 231, 473, 478, 500
- Barbey*, Nicolas.....104, 105
- Barjonet, Aurélie.....431
- Barthes, Roland.....50, 51, 129, 451, 500, 506
- Bataille, Georges....21, 22, 24, 53, 89, 243, 249, 289-291, 506, 514
- Battesti, Anne.....117, 327, 352, 353, 498
- Baudrillard, Jean.....43, 72, 514
- Bauman, Zygmunt.....18, 514
- Bell, Daniel.....18
- Benjamin, Walter.....78, 424
- Benveniste, Émile.....106
- Bernabé, Jean.....31, 206, 208, 268, 269, 493
- Bernard, Gaëlle.....76
- Bernd, Zilá.....126, 418
- Berthelot, Francis.....352
- Bessière, Jean....48, 49, 70, 122, 123, 206, 215, 218, 252, 275, 276, 428, 451, 460, 461, 473, 478, 500
- Bhabha, Homi K.....36-38, 182, 206, 241, 410, 449, 450, 501, 514
- Blanchot, Maurice.....21, 24, 53, 291, 371, 514
- Blumenberg, Hans.....378
- Bonvalot, Anne-Laure.....205, 228, 482
- Borges, Jorge Luis.....45, 132
- Borutti, Silvana.....63
- Bouchard, Gérard....22, 32-34, 36, 60, 61, 125, 306-308, 475, 514
- Bouju, Emmanuel...70, 94, 120, 223, 426, 431, 473, 496, 501, 504, 511
- Brendlé, Chloé.....23, 53, 501
- Brézillon, Héloïse.....205, 228
- Brito, Amélie.....145
- Brochard, Cécile.....179, 180
- Browning, Robert.....279, 495
- Brugier, Julie....16, 53, 127, 288, 340, 341, 352, 390
- Butor, Michel.....239, 240, 365, 502
- C
- Callinicos, Alex.....43
- Calvet, Louis-Jean.....184, 196
- Camões (de), Luis.....414, 415
- Campos, Lucie.....181, 426, 427, 474
- Casanova, Pascale.....34
- Cazalas, Inès 205, 227, 228, 298, 310, 311, 365, 413
- Certeau (de), Michel.....451
- Cervantès (de), Miguel 40, 50, 71, 131, 326, 500
- Césaire, Aimé.....103, 179, 254, 268, 495
- Cevasco, Clizia.....342, 412
- Chamerois, Gilles.....217, 218
- Chancé, Dominique.....46
- Chapelan, Mihaela.....71
- Citton, Yves.....25, 228, 229, 379, 515
- Claro, Christophe.....493, 498
- Clavaron, Yves.....46, 127
- Cohn, Dorrit.....352
- Coleridge, Samuel*.....75
- Collado Rodríguez, Fransisco.....134
- Compagnon, Antoine.....379

Condé, Maryse.....	228, 254, 277, 288, 390, 434, 483, 511
Confiant, Raphaël. .	31, 177, 206, 208, 268, 269, 287, 317
Cooley, Reed.....	265, 266, 459-461
Coquio, Catherine.....	112, 167, 474
Couto, Mia.....	228, 497
Creagh, Ronald.....	22
Crenshaw, Kimberlé.....	331
Crockett, Norman L.....	285, 515
Cuda, Emilce.....	39
Cunha (da), Euclides.....	28
D	
Danielevski, Mark Z.....	385
De Pietro, Jean-François.....	207, 208
Debord, Guy.....	435
Decaux, Sylvie.....	205, 227, 228
Deguy, Michel.....	305
Deleuze, Gilles.....	252, 305, 306, 435, 479, 515
Demanze, Laurent.....	137, 425, 503
Derrida, Jacques.....	141, 200, 231, 515, 518
Despret, Vinciane.....	435-437, 447
Detienne, Marcel.....	63
Detue, Frédéric.....	52, 371, 373, 426, 430, 467
Diderot, Denis.....	71, 131
Dos Santos Gomes, Flávio.....	286
Dosse, François.....	141, 167
Dostoïevski, <i>Fiodor Mikhaïlovitch</i> . .	54, 350, 500
Durkheim, Émile.....	24, 515
E	
Eagleton, Terry.....	43
Ebguy, Jacques-David.....	457, 458, 504
Eco, Umberto.....	379
Elias, Norbert.....	461
Encarnación, Carline.....	155
Esposito, Roberto.4, 5, 15, 23, 25, 53, 244, 258, 261-263, 267, 276, 282, 285, 301, 459, 481, 515	
Etemad, Émilie.....	432, 456, 459
Étiemble, René.....	280, 504
F	
Fanon, Frantz.....	181, 182, 189, 513
Farge, Arlette.....	142
Faulkner, William. .	51, 224, 252, 304, 310, 351, 390, 409, 410, 506
Faure, Michel.....	444
Ferguson, Charles.....	183, 187, 195, 196
Finnegan, Ruth.....	209
Fish, Stanley.....	377, 379, 380
Fishman, Joshua A.....	183, 196, 504
Fletcher, <i>Judith</i>	390
Fowler, Alastair.....	377, 397-400, 411, 413, 414, 504
Franchini, Pauline.....	200, 350, 360
François, Anne Isabelle.....	380
Fuentes, Carlos.....	45, 423, 504
G	
García Márquez, Gabriel.....	45, 86
Garcia, Tristan.....	244-248, 331, 334, 357
Garnier, Xavier.....	352
Garric, Henri.....	239, 504, 505
Gates, Henry Louis.200, 349, 350, 358-360, 505	
Gauvin, Lise.....	45, 147-153, 175, 180, 181, 505
Gefen, Alexandre.....	57, 219, 505
Genette, Gérard.....	427, 505
Ginzburg, Carlo.....	137-140, 516
Glissant, Édouard	40, 51, 61, 140, 147, 149, 152, 153, 168, 175, 205, 220, 240, 252-254, 268, 269, 279, 298, 302-304, 310, 315-318, 365, 383, 495, 505
Gontard, Marc.....	126
Goyet, Florence	56, 57, 240, 241, 280, 281, 304, 310, 322, 330, 339, 365, 410
Griffiths, Gareth.....	78, 210
Grutman, Rainer.....	175, 176
Guattari, Félix.....	252, 435, 479, 515
Guidée, Raphaëlle.....	429, 430, 434
Guillén, Claudio..	237, 342, 343, 346, 399, 411, 506
Guillot, Céline.....	21, 53
Gurr, Jens Martin.....	71
Gutiérrez, Gustavo.....	39
H	
Haan, Tonia.....	342, 343, 411, 412
Habermas, Jünger.....	43, 516
Halen, Pierre.....	355
Hamel, Jean-François.....	441, 442, 447
Hamon, Philippe.....	57, 352, 506
Harris, Trudier.....	161

Hartog, François.18, 19, 99, 168, 424, 430, 474, 476, 516	Mattoso Câmara, Joaquim.....187
Harvey, David.....18, 42, 43, 516	Maulpoix, Jean-Michel.....220, 223
Hassan, Ihab Habib.....47, 70	McHale, Brian45, 49, 50, 70, 73, 78, 79, 82, 237
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.....52, 249, 280, 299, 365, 473, 516	Meschonnic, Henri.....211
Heidegger, Martin.....243, 441, 516	Message, Vincent.....58, 59, 239, 385
Heidmann, Ute.....16, 61, 62	Mignolo, Walter45, 126, 127, 130, 133-135, 517
Hirsch, Marianne.....437, 438	Miller, John Hillis. 20, 45, 50, 52, 71, 391, 461, 462, 495, 508
Hutcheon, Linda. .43, 45, 48, 70-73, 78, 80, 81, 84, 93, 95-99, 123, 124, 126, 135, 237, 380, 396, 413, 476, 506	Miller, Kei.....391
J	Moisés, Massaud.....46
Jameson, Frederic.....42-45, 71, 132, 473, 517	Morin, Edgar....15, 77, 121, 122, 127, 153, 340, 518
Jencks, Charles.....42	Moritz Schwarcz, Lilia.....444
Jouve, Vincent.....352	Morizot, Baptiste.....483
K	Moura, Jean-Marc.....210-212, 214, 221, 426
Kaufmann, Laurence.....22, 24, 25	Mühlethaler, Louis.....23
Kermode, Frank.....399, 507	Myers, Robert.....46
Klee, Paul.....78	N
Koselleck, Reinhardt.....18, 517	Nancy, Jean-Luc....4, 5, 21, 24, 25, 52, 53, 173, 239-241, 243-245, 249-251, 253, 258, 261, 267, 269-271, 274, 276, 277, 282-284, 297-299, 321, 351, 362, 366, 371, 373, 374, 406, 411, 467, 477, 479, 499, 506, 518
Kourouma, Ahmadou.....179, 210, 216, 496	Nogueira, Isabel.....70
Kundera, Milan.....474, 479, 507	Nora, Pierre.....18, 114, 423-425, 430, 435, 465, 518
L	Nowakowska, Aleksandra.....55, 191
Lavocat, Françoise.....96, 427, 510	O
Le Goff, Jacques.....167	Olivier, Florence.....113, 224, 433
Leal Cunha, Eneida.....186	Olivieri Godet, Rita.46, 47, 185, 186, 191, 201, 202, 414, 416
Leichter-Flack, Frédérique.....57, 219, 505	Orwell, George.....41, 494
Leopold, Aldo.....25, 483	Ouellet, Pierre 232, 373, 374, 396, 422, 467, 478
Lévy, Clément.....49	P
Lingis, Alphonso4, 5, 24, 25, 232, 233, 263-265, 449, 517	Paes, José Paulo.....46
Locatelli, Aude.....225	Palmeri, Frank.....45, 153, 380
Lorin, Marie.....205, 227, 228	Panaïté, Oana.....434
Louis, Annick.....431, 496	Parisot, Yolaine.....52, 426, 431, 434, 509
Lukács, Georg....21, 96, 97, 135, 239, 268, 280, 473	Park, Robert.....341
Lytard, Jean-François. .4, 5, 42, 47, 70, 72, 75-77, 123, 126, 152, 238, 517	Pavel, Thomas.....239, 344, 509
M	Perkowska, Magdalena.....71
MacIntyre, Alasdair.....17, 251	Pétillon, Pierre-Yves.....326
Maisier, Véronique.....344, 356	Petit, Jean-Luc.....142
Makarius, Laura.....349-351, 358	Petitjean, André.....53
Matthey, Marinette.....207, 208	

Pietro (de), Jean-François.....	207	T	
Piglia, Ricardo.....	458, 496, 509	Tabouret-Keller, Andrée.....	183
Pilote, Arlette.....	101	Taylor, Charles.....	17, 251
Poni, Carlo.....	138	Thiesse, Anne-Marie.....	34-36, 100
Poniatowska, Elena.....	432, 518	Thiong'o, Ngugi.....	179, 207
Pulcinelli Orlandi, Eni.....	187, 193	Tiffin, Helen.....	78
Q		Tocqueville (de), Alexis.....	395, 519
Queiros (de), Rachel.....	212	Todorov, Tzvetan.....	32
R		Tönnies, Ferdinand 19-21, 24, 33, 240, 249, 251, 252, 267, 283, 284, 299, 321, 477, 515, 519	
Raban, Jonathan.....	42	Touam Bona, Dénètem.....	288
Rabaté, Dominique.....	108, 501	Touya, Aurore.....	54-59, 143, 251, 365
Rancière, Jacques... 51, 373, 378, 402-406, 408, 409, 412, 428, 448, 452, 457, 458, 469, 479, 504, 518		Trancoso, Gonçalo Fernandes.....	204
Rangel, Charles.....	36	U	
Rawls, John.....	17	Utéza, Francis.....	293, 295, 296
Richard, Nelly.....	130, 131, 181, 396	V	
Ricœur, Paul.....	142, 510	Van Gogh, Vincent.....	43, 71
Roa Bastos, Augusto.....	179, 180	Vargas Llosa, Mario.....	90, 91
Romano, Claude.....	141, 143-147, 316, 519	Vattimo, Gianni 71, 73, 123, 124, 167, 169, 477, 512	
Rosa, Hartmut.....	18	Vettorato, Cyril.....	205, 312, 512
Roussin, Philippe.....	57	Veyne, Paul.....	96
Rousseau, Henry.....	431	Vincent, Bernard.....	341
Rulfo, Juan.....	445	Vinclair, Pierre.... 401, 402, 405, 406, 408, 412, 512	
Rumeau, Delphine.....	126, 298	Vogel, Klaus.....	210
Ryan, Marie-Laure.....	81	W	
S		Walder, Dennis.....	441
Saïd, Edward.....	179	Warhol, Andy.....	43, 71
Samoyault, Tiphaine.....	261, 262, 282, 511	Watt, Ian.....	239
Sanders <i>Mobley, Marilyn</i>	390	Weber, Max.....	24, 519
Saussure (de), Ferdinand 108, 173, 176, 200, 511		Wharton, Sylvie.....	207
Schaeffer, Jean-Marie.....	427	White, Hayden.....	95
Schwarcz, Lilia Moritz.....	444	Whitman, Walt.....	305, 306
Scott, James C.....	349	Wicks, Ulrich.....	412
Sebald, W.D..... 426, 448, 496, 502, 506, 511		Wieviorka, Annette.....	430, 431
Servais, Christine.....	52, 371, 373, 467	Williams, Raymond.....	19, 20, 249
Serveise, Sylvie... 39, 58, 73, 74, 123, 124, 451, 452, 457		Wit, Sébastien.....	82
Simonin, Jacky.....	207	Wolf, Nelly.....	58-60, 174, 175, 395
Sobejano, Gonzalo.....	420, 505	Woolf, Virginia.....	54, 409
Sterne, Laurence.....	71, 110	Z	
Suchet, Myriam.....	205, 227, 228	Zenetti, Marie-Jeanne.....	137, 425
Sylvanise, Vanessa.....	348, 358-360	Zumthor, Paul.....	211

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Corpus primaire

- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes* (1998), Madrid, Alfaguara, 2016.
— *Les Détectives sauvages* (1998), traduit de l'espagnol (Chili) par Roberto Amutio, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, « nrf », 1992.
- MORRISON, Toni, *Song of Solomon* (1977), New York, Penguin Random House, « Vintage International », 2004.
— *Le Chant de Salomon* (1977), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, « 10-18 », 1996.
- PYNCHON, Thomas, *Mason&Dixon* (1997), London, Penguin Random House, « Vintage », 1998.
— *Mason&Dixon* (1997), traduit de l'anglais (États-Unis) par Christophe Claro et Brice Matthieussent, Paris, Seuil, « Points », 2008.
- RIBEIRO, João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro* (1984), Rio de Janeiro, Alfaguara, 2011.
— *Vive le peuple brésilien* (1984), traduit du portugais (Brésil) par Jacques Thiérot, Paris, Le Serpent à plumes, « Fiction étrangère », 1999.
— *An Invincible Memory*, New York, Harper & Row, 1989.

Corpus secondaire

- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël (dir.), *Éloge de la Créolité. Édition bilingue français/anglais* (1990), Paris, Gallimard, « Hors-série littérature », 1993.
- BOLAÑO, Roberto *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos, 1998-2003*, textes réunis par Ignacio Echevarría, Barcelone, Anagrama, « Colección Argumentos », 2004.
— *Entre parenthèses. Essais, articles et discours, 1998-2003* (2004), textes réunis par Ignacio Echevarría, traduit de l'espagnol (Chili), par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, « Essais littéraires », 2011.
- *Amuleto*, Barcelone, Anagrama, 1990.
— *Amuleto* (1990), traduit de l'espagnol (Chili) par Émile Martel et Nicole Martel, Montréal, Les Allusifs, 2002.
- *Nocturno de Chile*, Barcelone, Anagrama, 2000.
- *Putas asesinas*, Barcelone, Anagrama, 2001.
- *2 666* (2004), traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2008.

— Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*, textes réunis par Celina Manzoni Buenos Aires, Corregidor, 2002.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

— *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 2021.

MORRISON, Toni, *Jazz*, New York, Knopf, 1992.

— *Jazz* (1992), traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, « 10-18 », 2010.

— *Jazz* (1992), [livre audio], lecture de Toni Morrison, enregistré par Penguin Random House, 2015.

— « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *The Tanner Lectures on Human Values*, Université du Michigan, 1988.

— *Jouer dans le noir. Blancheur et imagination littéraire* (1992), traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1993.

— *Paradis* (1997), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Guiloineau, Christian Bourgois, « 10/18 », Paris, 1998.

— *Paradise* (1997), London, Penguin Random House, « Vintage Books », 1999.

— *The Origin of Others*, Cambridge, Massachusetts, Presses universitaires de Harvard, « The Charles Eliot Norton lectures », 2017.

— *La Source de l'amour-propre. Essais choisis, discours et méditations* (2019), traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, « 10-18 », 2021.

PYNCHON, Thomas, « *Is it O.K to Be a Luddite?* », in *The New York Times*, 28 octobre 1984, section 7, p. 1.

— *Slow Learner: Early Stories*, Londres, Picador, 1985.

— *L'Homme qui apprenait lentement. Nouvelles*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Doury, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2012.

— « Foreword », préface à George Orwell, *1984* (1949), Londres/New York, Penguin random house, 2003, p. vii-xxvi.

— *Sergento Getúlio*, Rio de Janeiro, Artenova, 1971.

RIBEIRO, João Ubaldo, *Política: quem manda, por que manda, como manda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

Entretiens

BOLAÑO, Roberto, « Sans timon et dans le délire » (1999), entretien avec Cristián Warnken in « La belleza de pensar », émission télévisuelle, traduit de l'espagnol par Anne Picard et reproduit dans Jean-Baptiste Para (dir.), in *Revue Europe*, n° 1070-1071-1072, « Roberto Bolaño », 2018, p. 47-61.

CHAMOISEAU, Patrick, « Patrick Chamoiseau, imaginaire de la diversité », propos recueillis par Michel Peterson, in *Nuit Blanche*, n° 54, 1993, p. 44-47.

— « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », propos recueillis par Maeve Mccusker, in *The French Review*, vol. 73, n° 4, 2000, p. 724-733.

GLISSANT, Édouard et MORRISON, Toni, « Nous sommes tous des étrangers chez nous », propos recueillis par Sylvain Bourmeau et Jade Lindgaard, in *Les Inrockuptibles*, n° 574, 2006.

MORRISON, Toni, « The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison », propos recueillis par Thomas LeClaire, in Danille Taylor-Guthrie (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, Presses universitaires du Mississippi, p. 25-29, 1994.

— *Toni Morrison: Conversations*, textes réunis par Carolyn C. Denard, Jackson, Presses universitaires du Mississippi, 2008.

— « Entretien avec Toni Morrison », propos recueillis par François Busnel, in *L'Express* [en ligne], 1^{er} avril 2009. Disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-toni-morrison_815675.html, dernière consultation le 23 août 2023.

Autres œuvres citées

BROWNING, Robert, *L'Anneau et le livre*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Georges Connes, Paris, Gallimard, « Les classiques anglais », 1959.

— *The Poetical Works of Robert Browning. 7: The Ring and the Book, Books I-IV* / édition de Stefan Hawlin, Oxford, Clarendon Press, 1998.

CARVER, Raymond, *La Vitesse foudroyante du passé*, 2008.

CÉSAIRE, Aimé, *Une Tempête* (1969), acte 1 scène 2, Paris, Seuil, « Points », 1997.

GLISSANT, Édouard, *Le Quatrième siècle*, Paris, Seuil, « Cadre rouge », 1964.

MILLER, Kei, *By the Rivers of Babylon*, traduit de l'anglais (Jamaïque) par Nathalie Carré, Zulma, Honfleur, 2017.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, Mexico, Fondo de Cultura económica, 1955.

Ouvrages critiques

Études critiques sur les œuvres et les auteurs

Sur Roberto Bolaño

ANDREWS, Chris, *Roberto Bolaño's Fiction. An expanding universe*, Presses universitaires de Columbia, 2014.

BARBEY, Nicolas, « Lee Harvey Oswald. Une bonne blague qui n'en était pas une », in *La Revue des revues*, N° 52, « Ent'revues », 2014, p. 44-57.

BIRNS, Nicholas et DE CASTRO, Juan E. (dir.), *Roberto Bolaño as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, « Literatures as World Literature », 2017.

COOLEY, Reed, « Le “Monde littéraire” comme communauté imaginée dans l’œuvre de Roberto Bolaño », in *Les populations fictionnelles*, actes de colloque du LXIII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, organisé en 2021, à paraître.

ETEMAD, Émilie, *Roberto Bolaño, un auteur comparatiste. Une traversée de la république mondiale des lettres*, thèse soutenue à l’Université Rennes 2 sous la direction d’Emmanuel Bouju, 2015.

FRIOLET, Xavier, *Roberto Bolaño, W.G. Sebald. L’exercice d’une pensée critique*, mémoire de recherche soutenu à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction d’Annick Louis, 2019.

NORIEGA, Ramiro, *Entre histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l’aube du XXI^e siècle (R. Piglia, R. Bolaño, J. Cercas)*, thèse soutenue à l’Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, 2013.

— *Entre histoire et mémoire. De la fiction en tant que montage chez Piglia, Bolaño et Cercas*, Paris, L’Harmattan, « Palinure », 2018.

OLIVIER, Florence, *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, « Échanges littéraires », 2016.

— « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amuleto* de Roberto Bolaño et *Insensatez* d’Horacio Castellanos Moya », in *América*, vol. 52, n° 1, 2018, p. 74-82.

PARA, Jean-Baptiste (dir.), *Revue Europe*, n° 1070-1071-1072, « Roberto Bolaño », juin-juillet-août 2018.

RÍOS BAEZA, Felipe (dir.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura Finisecular*, Mexico, BUAP/ Eón, 2010.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio, « Bolaño y Tlatelolco », in *Études romanes de Brno*, vol. 2, n° 33, 2012, p. 133-143.

Sur Patrick Chamoiseau

CHANCÉ, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque générale et comparée », 2010.

— « *Texaco* de Patrick Chamoiseau, prix Goncourt 1992 », in Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « histoire et civilisations », 2020, p. 373-383.

CLISSON, Justine, « *Allah n’est pas obligé* d’Ahmadou Kourouma et *Texaco* de Patrick Chamoiseau ou les épopées des temps modernes », mémoire soutenu à l’Université Grenoble-Alpes, 2010.

CONSTANT, Isabelle, « *Texaco* est-il un roman baroque ? », in *Journal of Haitian Studies*, vol. 16, n° 1, 2010, p. 157-164.

DELMEULE, Jean-Christophe, « L'Écriture de la ville dans *Texaco* », in Jean Delmeule (dir.), *La Tortue verte* [en ligne], « Dossier spécial Patrick Chamoiseau : Les Géographies de la Mémoire », 2014, p. 16-23, disponible sur <https://www.latortueverte.com/DOSSIER%205%20Patrick%20Chamoiseau%20nov%202014%20-%20La%20Tortue%20Verte.pdf>, dernière consultation le 30 août 2023.

MAISIER, Véronique, « Patrick Chamoiseau's Novel *Texaco* and the Picaresque Genre », in *Dalhousie French Studies*, vol. 57, 2001, p. 128-136.

NAYEROLLE, Fanny, *Po-éthiques de l'altérité. Étude comparée de Texaco, Patrick Chamoiseau et histoires Rêvérée, Mia Couto*, mémoire soutenu à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, 2020.

THERMES, Camille, « Patrick Chamoiseau, "guerrier de l'imaginaire" en langue française, in *Revista Jangada: Crítica/Literatura/Artes* [en ligne], vol. 20, 2023, p. 243-257, disponible sur <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/436>.

Sur Toni Morrison

ANDRÈS, Emmanuelle, *Entre sacrifice et sacré. L'Écriture de Toni Morrison*, thèse soutenue à l'Université François-Rabelais de Tours sous la direction de Claudine Raynaud, 2009.

BARROSO-FONTANEL, Marlène, « Voix rebelle(s) : minoration / re-création / révolution dans quatre romans de Toni Morrison », in *Babel*, n° 40, 2019, p. 339-354.

FLETCHER, Judith, « Signifying Circe in Toni Morrison's *Song of Solomon* », in *The Classical World*, vol. 99, n° 4, 2006, p. 405-418.

MICHELIN, Monica et RAYNAUD, Claudine (dir.), *Toni Morrison's Song of Solomon: Two Generations Later* [en ligne], actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry Montpellier les 3, 24 et 25 septembre 2020, disponible sur <https://www.univ-montp3.fr/fr/node/173345>, dernière consultation le 4 septembre 2023.

PAQUET, Anne-Marie, *Toni Morrison. Figures de femmes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Americana », 1996.

RIGNEY, Barbara Hill, *The Voices of Toni Morrison*, Columbus, Presses universitaires de l'État d'Ohio, 1994.

ROYNON, Tessa, *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*, Oxford, Presses universitaires d'Oxford, « Classical Presences », 2013.

SANDERS MOBLEY, Marilyn, *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison*, Baton Rouge, LSU Press, 1991.

SYLVANISE, Vanessa, « La Ruse du trickster/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott », in *Revue Asylon(s)* [en ligne], n° 15, février 2018, « Politique du corps (post)colonial », disponible sur <http://www.reseau-terra.eu/article1411.html>, dernière consultation le 24 août 2023.

Sur Thomas Pynchon

BATTESTI, Anne, « Pynchon. Voix, lieux communs », in *Revue française d'études américaines*, vol. 54, n° 1, 1992, p. 365-376.

CHAMEROIS, Gilles, *La Ligne et le Verbe. Mason&Dixon de Thomas Pynchon*, thèse soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle sous la direction de Marie-Christine Lemardelay, 2006.

CHORIER-FRYD, Bénédicte et CHAMEROIS, Gilles, *Thomas Pynchon*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

CLARO, Christophe, « Tourbillons dans la carte du monde. Comment travaille-t-on sur un texte de Thomas Pynchon? Entretien avec Christophe Claro, l'un des traducteurs de Mason&Dixon », propos recueillis par Stéphane Bouquet, in *Libération* [en ligne], janvier 2001, disponible sur https://www.liberation.fr/livres/2001/01/04/tourbillons-dans-la-carte-du-monde_350000/, dernière consultation le 24 août 2023.

COPESTAKE, Ian D. (dir.), *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*, Oxford et New York, Peter Lang, 2003.

CUEVAS GUERRERO, Carlos, « Pynchon el más cervantino de todos. Influencia de Don Quijote en *Mason y Dixon* », in *Logos*, année LXVIII, n° 135, 2020, p. 79-86.

ICKSTADT, Heinz, « Haunted by Ghosts of a Dream: Thomas Pynchon's *Mason&Dixon* », in *Amerikastudien / American Studies*, vol. 44, n° 4, 1999, p. 555-568.

PALMERI, Frank « Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics », in *PostModern Culture* [en ligne], disponible sur <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.901/12.1palmeri.txt>, dernière consultation le 24 août 2023.

PÉTILLON, Pierre-Yves, « *Mason&Dixon* (T. Pynchon) », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mason-et-dixon/>, dernière consultation le 25 août 2023.

Sur João Ubaldo Ribeiro

BERND, Zilá et UTÉZA, Francis, *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*, Porto Alegre, Éditions de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, 2001.

MOREIRA SALLES (INSTITUTO), *Cadernos de literatura brasileira*, « João Ubaldo Ribeiro », n° 7, 1999.

MYERS, Robert, « Translating History and Self-Translation: João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro* », in *Brasil/Brazil*, PUCRS/Brown University, vol. 12, 1994, p. 29-38.

OLIVEIRA GIACON (DE), Elaine Maria, *Literatura e identidade nacional: uma leitura de Viva o povo brasileiro*, Jundiaí, Paco, 2012.

OLIVIERI-GODET, Rita, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2019.

TAVARES DALVA Lima (dir.), *Viva o povo brasileiro e João Ubaldo Ribeiro: antologia; edição de homenagem póstuma ao escritor João Ubaldo Ribeiro*, Salvador, Edufba, 2015.

Théorie et critique littéraire

ACHARD, Pierre, *La Sociologie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1993.

ACQUIER, Marie-Laure et MERLO-MORAT, Philippe (dir.), *La Relation de la littérature à l'événement. XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute (dir.), *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine Erudition, 2005.

AJI Hélène, FÉLIX Brigitte, LARSON Anthony et LECOSSOIS Hélène (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016.

AMANGOUA, Philip, COULIBALY Adama, et TRO DEHO, Roger (dir.), *Le Postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, Harmattan, « Critiques littéraires », 2011.

ANDRÈS, Bernard J., *Écrire le Québec, de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal/Ville/Saint-Laurent, XYZ, « Études et documents », 1990.

ANDRÈS, Bernard J. et BERND, Zilá (dir.), *L'Identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, « Littérature(s) », 1999.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec ancien et annoté par Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

ARMSTRONG, Nancy, *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*, New York, Presses universitaires de Columbia, 2006.

ARONNA, Michael, BEVERLY, John, et OVIEDO, José (dir.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Presses universitaires de Duke, 1995.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, London/New-York, Routledge, 1989.

— *The post-colonial studies reader* (1995), Londres, Routledge, 2006.

ASTRUC, Rémi, *Nous ? L'Aspiration à la Communauté et les arts*, Versailles, RKI Press, 2015.

— (dir.), *Communitas. Les Mots du commun*, Versailles, RKI press, « CCC », 2021.

AUDET, René, « Le Temps interrompu. L'événement contemporain entre narrativité et historicité », in *Figura*, vol. 28, 2011, p. 33-43.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, « Tel », Paris, 1987.

— *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), traduit du russe par Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Slavica », 2001.

BABMRIK, Lineda, « Vers une poétique postmoderne dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot », in *Passerelle*, vol. 7, n°1, 2018, p. 189-200.

BARJONET, Aurélie, *L'Ère des non-témoins. La Littérature des petits-enfants de la Shoah*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2022.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

— *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, 2002.

BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009.

BAYARD, Pierre et PHAY-VAKALIS Soko (dir.), *Art Absolument*, « Création et postmémoire/Creation and Postmemory », 2013.

BELL, Alice et RYAN, Marie-Laure (dir.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/Londres, Presses de l'Université de Nebraska, « Frontiers of Narrative », 2019.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1997.

BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*. Québec/Wallonie-Bruxelles, Montréal, Peter Lang, 2003.

BESSIÈRE, Jean (dir.), *Littérature, représentation, fiction. Essais*, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2007.

— *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, « L'interrogation philosophique », 2010.

— « Le roman contemporain. Quelques perspectives d'approches anthropologiques », élément de conférences prononcées dans plusieurs universités [en ligne], 2011, disponible sur

<https://www.forumjeanbessiere.com/le-roman-et-le-film-contemporains>, dernière consultation le 28 août 2023.

— *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

BHABHA, Homi K. (dir.), *Nation and Narration*, Londres/New York, Routledge, 1990.

BLUMENBERG, Hans, *La Lisibilité du monde* (1981), traduit de l'allemand (Allemagne) par Pierre Rusch, Paris, Cerf, 2007.

BOJSEN, Heidi, *Géographies esthétiques de l'imaginaire postcolonial*, « Palinure », Paris, L'Harmattan, 2011.

BONVALOT, Anne-Laure, BRÉZILLON, Héloïse, CAZALAS, Inès, DECAUX, Sylvie, LORIN Marie et SUCHET, Myriam, « Voix, oralités. Vers une échopoétique transculturelle », in *Littérature*, vol. 201, n° 1, 2021, p. 38-65.

BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.

— « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La Transcription de l'histoire dans le roman contemporain », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 417-438.

— *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille, 2020.

BOYER, Henri, *Plurilinguisme. Contact ou conflit de langues*, Paris, L'Harmattan, « Sociolinguistique », 2000.

BRENDLÉ, Chloé, *Seuls, ensemble. Fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, thèse soutenue à l'Université Paris Diderot sous la direction de Dominique Rabaté, 2017.

BRES, Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy organisés par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle à Bruxelles, De Boeck.Duculot, « Champs linguistiques. Recueils », 2005.

BRUGIER, Julie, « “L'Épique erratique et trouble”. William Faulkner et Rachel de Queiroz, migrations de l'épique dans le Sud des États-Unis et le Nord-Est du Brésil », in *Migrations des formes et des genres littéraires et artistiques*, actes du LXI^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2017 [en ligne], disponible sur <https://sflgc.org/acte/brugier-julie-lepique-erratique-et-trouble-william-faulkner-et-rachel-de-queiroz-migrations-de-lepique-dans-le-sud-des-etats-unis-et-le-nord-est-du/>, dernière consultation le 28 août 2023.

— *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, thèse soutenue à l'Université de Nanterre sous la direction de Camille Dumoulié, 2019.

BRUGIONI, Elena et DA SILVA, Marie-Manuelle, « Cartographies et itinéraires postcoloniaux. Langues, communautés et imaginaires. Repenser la communauté de langue portugaise à partir du débat au sein de la francophonie », in *Reflexos*, n° 2, Université Toulouse Mirail, 2013.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

CALVET, Jean-Louis, *La sociolinguistique* (1993), Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002.

CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après. J. M. Coetzee, I. Kertész, W. G. Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2012.

CÂNDIDO, Antônio, « Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias* », in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 8, 1970, p. 67-89.

CASANOVA, Pascale, *Des littératures combattives. L'Internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, « Cours et travaux », 2011.

CAZALAS, Inès, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Antunes*, thèse soutenue à l'université de Strasbourg sous la direction de Pascal Dethurens, 2011.

CAZALAS, Inès et RUMEAU, Delphine, *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2020.

CEVASCO, Clizia, *La Permanence du picaresque dans la littérature contemporaine*, thèse soutenue à l'Université de Boulogne sous la direction d'Anna Paola Soncini 2013.

CHAPELAN, Mihaela, « Jacques le fataliste et son maître, une relecture postmoderne », in *Dix-huitième siècle*, vol. 41, n° 1, 2009, p. 487-500.

CLAVARON, Yves (dir.), *Poétique du roman postcolonial*, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2011.

— *Petite introduction aux "postcolonial studies"*, Paris, Kimé, « Détours littéraires, littérature », 2015.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.

— *Le Propre de la fiction* (1999), traduit de l'anglais (États-Unis), par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

COHN, Deborah et SMITH, Jon (dir.), *Look Away! The U.S. South in New World Studies*, Durham, Presses universitaires de Duke, 2004.

COLERIDGE, Samuel, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Biographia Literaria* (1817), textes réunis par James Engel et Jackson Bate, Princeton, Presses universitaires de Princeton, 1983.

CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Marie (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), Seuil, « Essais », 2014.

COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah, le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

— *Le Mal de vérité, ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, « Le Temps des idées », 2022.

COQUIO, Catherine, et CAMPOS, Lucie (dir.), *Littérature et histoire en débats*, actes du colloque organisé en 2012 à Paris [en ligne], disponible sur <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2076.php>, dernière consultation le 28 août 2023.

CORREARD, Nicolas, FERRÉ, Vincent et TEULADE, Anne (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014.

DE BRITO JUNIOR, Antonio Barros, « A comunidade do livro: a literatura, a diferença e a política da amizade », in *Gragoatá*, vol. 21, n° 41, 2016, p. 927-945.

DEGUY, Michel, *L'Impair*, Paris, Farrago.

DEHONDT, Louise, DUPRAT, Anne, GAYRAUD, Irène, GRALL, Catherine, MICHEL, Christian (dir.), *Nouveaux mondes, nouveaux romans ?*, actes de colloque du XL^e congrès de la Société française de Littérature générale et comparée [en ligne], 2015, disponible sur <https://sflgc.org/actes/nouveaux-mondes-nouveaux-romans/>, dernière consultation le 22 août 2023.

DEMANZE, Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines », in *ConTEXTES* [en ligne], 2019, disponible sur <https://doi.org/10.4000/contextes.6893>, dernière consultation le 28 août 2023.

— *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2019.

DETIENNE, Marcel, *Comparer l'incomparable* (2000), Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2009.

DETUE, Frédéric et SERVAIS, Christine, « La Littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté? », in *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, « La Lecture littéraire et l'utopie d'une communauté », 2010, p. 7-16.

DETUE, Frédéric et LACOSTE, Charlotte (dir.), *Revue Europe*, n°1041-1042, « Témoigner en littérature », Paris, 2016.

DESHOULIÈRES, Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, « Belles lettres », 2005.

DOSSE, François, *Les Vérités du roman*, Paris, Éditions du Cerf, « Roman », 2023.

DUPRAT, Anne, LAVOCAT, Françoise et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Fiction et cultures*, Paris, Éditions de la SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2010.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, GALLERON, Ioana (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016.

EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1992.

EBGUY, Jacques David, « Reconfigurer le sensible. La fiction politique selon Jacques Rancière », in Émilie Apter et Emmanuel Bouju (dir.), *Raison Publique* [en ligne], « La Fiction politique, (XIX^e-XX^e siècle) », 2014, disponible sur <https://raison-publique.fr/1237/>, dernière consultation le 28 août 2023.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, « Essais et documents », 1985.

ÉTIEMBLE, René, *Essai de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1974.

FARDIN Liliane et SCHEEL, Charles W. (dir.), *Archipélies*, n° 7, « 1976-2016 : Quarante ans de roman antillais Hommage au Professeur Jack Corzani », 2019.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres, série Littérature générale et comparée », 2011.

FISHMAN, Joshua A., « Bilingualism With and Without Diglossia », in John Macnamarra (dir.), *Journal of Social Issues*, « Problems of Bilingualism », vol. 23, n° 2, 1967, p. 29-38.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge/Londres/New York, Presses universitaires de Cambridge, 1977.

FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Presses universitaires de Harvard, 1980.

— *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Les prairies ordinaires, « Penser/Croiser », 2007.

FOKKEMA, Douwe Wessel et BERTENS, Johannes Willem (dir.), *Approaching Postmodernism*, actes du colloque organisé en septembre 1984 à l'Université d'Utrecht, éditions John Benjamins, 1986.

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982), Oxford, Clarendon Press, 2002.

FRANCHINI, Pauline, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Bourgogne Franche-Comté sous la direction de Henri Garric le 8 décembre 2021.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Joaquín Mortiz, 1974.

— « La mémoire du futur », traduit de l'espagnol (Mexique) par Céline Zins, in *L'Écrit du temps*, « Documents de la mémoire », n° 10, 1985, p. 93-105.

GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles Berne/Berlin/Francfort/Vienne, Peter Lang, 2002.

GARRIC, Henri, « “Solitude et communauté dans le roman” . Présentation », Société française de Littérature générale et comparée » [en ligne], 2019, disponible sur <https://sflgc.org/agregation/garric-henri-solitude-et-communaut-e-dans-le-roman-presentation/>, dernière consultation le 28 août 2023.

GATES, Henry Louis, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Presses universitaires d’Oxford, 1988.

GAUVIN, Lise, *Écrire pour qui ? L’Écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2007.

— (dir.), *L’Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2009.

GEFEN, Alexandre et LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie* [en ligne], actes du colloque organisé en 2021 à Sciences-Po, disponible sur <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8057.php>, dernière consultation le 29 août 2023.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, « Sciences Humaines et sociales », 1981.

— *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, « nrf », 1990.

— « L’imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », propos recueillis par Lise Gauvin, in *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 11-22.

— *Tout-monde. Roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

— *Introduction à une poétique du divers* (1995), « Hors série littérature », Paris, Gallimard, 1996.

— *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, « nrf », 1997.

— *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1998.

— *La Cohée du lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, « nrf », 2005.

GONTARD, Marc, *Écrire la crise. L’Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2013.

GONZALO, Sobejano, « Sobre la novela picaresca contemporánea », in *Boletín del Seminario de Derecho Político*, n° 31, 1964, p. 213-225.

GOYET, Florence, *Penser sans concepts. Fonction de l’épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2006.

— « L’Épopée (première partie) », Société Française de Littérature Générale et Comparée [en ligne], 2009, disponible sur <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-première-partie/>, dernière consultation le 28 août 2023.

— « L'Épopée (seconde partie) », Société Française de Littérature Générale et Comparée [en ligne], 2009, disponible sur <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-seconde-partie/>, dernière consultation le 28 août 2023.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises* (1997), Paris, Classiques Garnier, « Littérature québécoise », 2019.

GUIDÉE, Raphaëlle, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2017.

GUILLÉN, Claudio, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Presses universitaires de Princeton, 1971.

GUILLOT, Céline, *Inventer un peuple qui manque. Que peut la littérature pour la communauté ? Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

GURR, Jens Martin, « Postmodernism in the Eighteenth Century? Enlightenment Intellectual Contexts and the Roots of 21st Century Concerns in *Tristram Shandy* », in *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 63, n° 1, 2006, p. 19-40.

GY SSELES, Kathleen, « Communautarismes à la Martinique », in CCC [en ligne], disponible sur <https://communautedeschercheurssurlacommunauté.wordpress.com/uma-licao-de-comunidade-o-coumbite/communautarismes-a-la-martinique/>, dernière consultation le 29 août 2023.

HAAN, Tonia, *Postérité du picaresque au XX^e siècle, sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens (F. Kafka, L-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov)*, Assen, Van Gorcum, 1995.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), in Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 115-180.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1997.

HASSAN, Ihab Habib, « The Dismemberment of Orpheus: Reflections on Modern Culture, Language and Literature », in *The American Scholar*, vol. 32, n° 3, 1963, p. 463-484.

— *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), Madison, Presses universitaires du Wisconsin, 1982.

— *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Presses universitaires de l'Ohio, 1987.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

— *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres/New York, Routledge, 2002.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit de l'allemand (Allemagne) par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1997.

JOSEPH-VILAIN, Mélanie et MISRAHI-BARAK, Judith (dir.), *Postcolonial Ghosts - Fantômes post-coloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1998.

KAUFFMANN, Michel et WINTERMEYER, Rolf (dir.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Monde germanophone », 2014.

KERMODE, Frank, *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Cambridge, Presses universitaires de Harvard, 1985.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman. Essai* (1986), Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

KRAUSS, Charlotte et ZIEGER, Karl (dir.), *La Littérature comparée. Un dialogue entre Est et Ouest. Naissance et évolution des théories en Europe*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, « Poétiques comparatistes », 2018.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.

LEAL CUNHA, Eneida, *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Pontificale Catholique de Rio de Janeiro, 1993.

— *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma, « Essai. Philosophie », 2012.

LEVÊQUE, Pierre, « D'Afrique en Amérique. La migration d'Esu le décepteur », in *Revue des Études Anciennes*, t. 100, 1998, n° 1-2, p. 289-298.

LÉVY, Clément, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2014.

LOCATELLI, Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2012.

LUDWIG, Ralph (dir.), *Écrire la parole de nuit. La Nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

LUKÁCS, Georg, *Le Roman historique* (1937), traduit de l'allemand par Robert Saille, Paris, Payot, 1965.

— *La Théorie du roman* (1920), traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.

MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, « Hachette université », 1987.

— *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, « Collection Lettres supérieures », 1993.

— *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. », 2004.

MANSUY, Michel (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, actes du colloque organisé par le centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg en 1970, Paris, Klincksieck, 1971.

MARTIN SALVAN, Paula, SALAS, Gerardo, JIMENEZ HEFFERNAN, Julian (dir.), *Community in Twentieth-Century Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.

MATTHEY, Marinette et PIETRO (DE), Jean-François, « La société plurilingue, utopie souhaitable ou domination acceptée ? », in Henri Boyer (dir.), *Plurilinguisme, « contact » ou « conflit » de langues ?* Paris, L'Harmattan, 1997, p. 133-190.

MATTOSO CÂMARA, Joaquim, *Introdução às línguas Indígenas Brasileiras*, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1977.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Écrire la voix », séminaire donné à Nanterre, 2006, notes disponibles sur <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

MAURON, Véronique et RIBAUPIERRE, Claire (dir.), *Les Figures de l'idiot*, Paris, Leo Scheer, 2004.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 1987.

— *Constructing Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992.

MEDEIROS, João et LAVAU, Jean-Marc (dir.), *Réalités françaises et brésiliennes*, Presses universitaires de la Méditerranée, « Fonds PULM », Montpellier, 2005.

MESNARD, Philippe (dir.), *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, actes du colloque organisé à Paris en 2017, Société Française de Littérature Générale et Comparée, « Poétiques comparatistes », 2017.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2009.

MESSAGE, Vincent, *Romanciers pluralistes. Essai*, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2013.

MILLER, J. Hillis, *Communities in Fiction*, New York, Presses universitaires de Fordham, « Commonalities », 2015.

MOISÉS, Massaud et PAES, José Paulo, *Pequeno dicionário de literatura brasileira* (1989), São Paulo, Cultrix, 1999.

— *História da literatura brasileira 3: Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 2004.

MOLHO, Maurice et REILLE, Jean-François (dir.), *Romans picaresques espagnols*, textes traduits de l'espagnol (Espagne) par Jean-François Reille et Maurice Molho, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968.

MORIZOT, Baptiste, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Nîmes, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2020.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1998.

— *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige manuels », 2013.

MUNRO, Martin et BRITTON, Celia (dir.), *American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South*, Liverpool, Presses universitaires de Liverpool, 2012.

NEIVA, Saulo (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, Bern/New York, Peter Lang, 2008.

OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.

OUELLET, Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », in *Tangence*, n° 69, 2002, p. 11-26.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Permanence et métamorphoses de la culture classique au Nouveau Monde », in *Revue de Littérature comparée*, n° 344, 2012, p. 397-410.

PAQUETTE, Jean-Marcel, *La Chanson de Roland. Métamorphoses du texte*, Orléans, Paradigme, 2003.

PARISOT, Yolaine et PLUVINET, Charline (dir.), *Pour un récit transnational. La Fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018.

PERKOWSKA, Magdalena, *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, « Nexos y diferencias. Estudios culturales latinoamericanos », 2008.

PERRIN, Laurent, « La Notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », in *Questions de communication*, n° 6, 2004, p. 265-282.

PETITJEAN, André, « Présentation », revue *Pratiques*, n°123-124, 2004.

PILOTE, Arlette, « La littérature québécoise souffre d'indifférence », *Le Devoir* [en ligne], novembre 2011, disponible sur <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/336544/education-la-litterature-quebecoise-souffre-d-indifference?>, dernière consultation le 4 septembre 2023.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman* (2003), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014.

PIGLIA, Ricardo, *Formas breves* (1999), Barcelone, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 2000.

PINÇONNAT, Crystel, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Mise en perspective et tentative de problématisation », in *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, n° 29, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle. Héroïsme et marginalité », 2003, p. 7-64.

PRUDENT, Lambert-Félix, « Diglossie et interlecte », in *Langages*, vol. 15, n° 61, 1981, p. 13-38.

PUCCINELLI ORLANDI, Eni, « Les Amériques et les européens. Un clivage de sens ou la danse des grammaires », in *Cahiers de praxématique*, n° 17, 1991, p. 73-92.

PUCCINELLI ORLANDI, Eni et GALVES, Charlotte (dir.), *Política lingüística na América Latina*, Campinas, Pontes Editores, « Linguagem/crítica », 1988.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2007.

— *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

— *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2017.

RASTIER, François, *Exterminations et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, « Hors collection », 2019.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, vol. 1, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983.

— *Temps et récit*, vol. 2, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1984.

— *Temps et récit*, vol. 3, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1991.

RICHARD, Nelly, « Latino-America y la postmodernidad », in *Escritos: revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n°13-14, 1996, p. 271-280.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, *Jorge Amado: relectura en su centenario*, Salamanca, Centre des études brésiliennes, Université de Salamanca, 2013.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Cristina Adriana, *Los unos y los otros: comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana*, Villa María/Cordoue, éditions Eduvim, « Poliedros », 2017.

RUMEAU, Delphine, *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2009.

— *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle*, Presses universitaires de France, Paris, Belin éducation, 2009.

— « L'énergie épique dans deux romans du "Nouveau Monde", *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco* », in Louise Dehondt, Anne Duprat, Irène Gayraud, Catherine Grall et Christian Michel (dir.), *Nouveau Monde, nouveaux romans*, actes de colloque du LX^e Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée organisé en 2015, p. 95-102.

RYAN, Marie-Laure, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles. "L'usage des mondes" », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, éditions du CNRS, 2010, p. 53-82.

SAÏD, Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Penguin Random House, « Vintage Books », 1993.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Le *care* face à la loi. Éthique de la sollicitude et remédiation communautaire », Société Française de la Littérature Générale et Comparée [en ligne], 2020, disponible sur <https://sflgc.org/acte/samoyault-tiphaine-le-care-face-a-la-loi-ethique-de-la-sollicitude-et-remediation-communautaire/>, dernière consultation le 30 août 2023.

— « Communauté, immunité », in *En attendant Nadeau* [en ligne], 2020, disponible sur : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/03/20/communaute-immunite-esposito/>, dernière consultation le 30 août 2023.

SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale* (1916), textes réunis par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, Payot, « Grande bibliothèque Payot », 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

SEBALD, Winfried Georg, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, propos recueillis par Lynne Sharon Schwartz, traduit de l'allemand (Allemagne) par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, 2009.

SEGARRA, Marta (dir.), *Repensar la comunidad: desde la literatura y el género*, Barcelone, Icaria, 2012.

SERVOISE, Sylvie, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, thèse soutenue à l'Université Rennes 2 sous la direction d'Emmanuel Bouju, 2007.

— *Le Roman face à l'histoire. La Littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2011.

— *Démocratie et roman. Explorations littéraires de la crise de la représentation au XXI^e siècle*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2022.

SILVERMAN, Malcolm, *Moderna ficção brasileira 2*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

SIMEK, Nicole Jenette, *Eating Well, Reading Well: Maryse Condé and the Ethics of Interpretation*, Amsterdam, Rodopi, « Francopolyphonies », 2008.

SIMONIN, Jacky et WHARTON, Sylvie, « Diglossie », in *Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon, Éditions de l'ENS, 2013.

SMART, Ian I., « The Trickster "Pícaro" in Three Contemporary Afro-Hispanic Novels », in *Afro-Hispanic Review*, vol. 7, n^{os} 1,2,3, 1988, p. 49-52.

SOUILLER, Didier, *Le Roman picaresque* (1980), Paris, Presses universitaires de France, 1989.

SPOLSKY, Ellen, *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, Presses universitaires de l'État de New York, « SUNY series, the margins of literature », 1993.

TABONE, Mark A., « Rethinking "Paradise": Toni Morrison and Utopia at the Millennium », in *African American Review*, vol. 49, n^o 2, Presses universitaires John Hopkins, 2016, p. 129-144.

TABOURET-KELLER, Andrée, « À propos de la notion de diglossie. La malencontreuse opposition entre “haute” et “basse” : ses sources et ses effets », in *Langage et société*, vol. 118, n° 4, 2006, p. 109-128

THERMES, Camille, « La démocratie des fantômes : représenter les absents dans la polyphonie romanesque de fiction », in Alexandre Gefen et Frédérique Leichter-Flack (dir.), *Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie*, actes de colloques [en ligne], 2022, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/document8088.php>, dernière consultation le 2 octobre 2023.

THIESSE, Anne-Marie, « Communautés imaginées et littératures », in *Romantisme*, vol. 143 / 1, 2009, p. 61-68.

— *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2019.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

TOMICHE, Anne (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 3, « Objets, méthodes et pratiques comparatistes », Classiques Garnier, « Littérature générale et comparée », 2017.

TOUYA, Aurore, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes » 2015.

VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelone, Seix Barral, 1990.

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo, « Voix narrative et voix lyrique dans l'épopée moderne », in *Revue épopée*, [en ligne], disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/186-voix-narrative-et-voix-lyrique-dans-l-epopee-moderne#pourCiter>], dernière consultation le 17 août 2020.

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo et RAMALHO, Christina, *História da epopeia brasileira: das origens ao século XVIII*, vol. 2, Rio de Janeiro, ArtNer Comunicação, 2015.

VATTIMO, Gianni, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.

— *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987.

— *Éthique de l'interprétation*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, La Découverte, « Armillaire », 1991.

VETTORATO, Cyril, *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires. « Diaspora de voix »*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2018.

VINCLAIR, Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.

— « Penser l'effort des textes, et déraciner les études littéraires avec Platon », in *Le Philosophoire*, vol. 55 n° 1, 2021, p. 48-68.

VOGEL, Klaus, *L'Interlangue. La Langue de l'apprenant*, traduit de l'allemand (Allemagne) par Jean-Michel Brohée et Paul Confais, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

WÖLKL, Yvonne, OBERMAYR, Julia et HOBISCH, Elisabeth (dir.), [transcript]. *Culture & Theory*, vol. 284, 2023, « Pandemic Protagonists : Viral (re)Actions in Pandemic and Corona Fictions ».

WALD, Paul, *Plurilinguisme. Normes, situations, stratégies*, Paris, L'Harmattan, 2000.

WALDER, Dennis, *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation, and Memory*, New York, Routledge, « Routledge research in postcolonial literatures », 2012.

WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Presses universitaires John Hopkins, 1987.

WICKS, Ulrich, « The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach », in *PMLA*, vol. 89, n° 2, 1974.

WIT, Sebastien, « Littérature et postmodernité », in *Collectif LIPOthétique* [en ligne], 2017, disponible sur : <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite>, dernière consultation le 30 août 2023.

WOLF, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

ZENETTI, Marie-jeanne, *Factographies. L'Enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014.

ZUNSHINE, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Presses universitaires de l'État d'Ohio, « Theory and interpretation of narrative », 2006.

Histoire, philosophie, sciences-humaines

ABRAM, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens* (1996), traduit de l'anglais par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2013.

AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marlène Raiola, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1990.

— *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche », 2008.

AJARI, Norman, *Race et violence. Frantz Fanon à l'épreuve du postcolonial*, thèse soutenue à l'Université de Toulouse sous la direction de Jean-Christophe Goddard, 2014.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), Édition revue et augmentée, Londres/New York, Verso, 2016.

— *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais (Irlande) par et Pierre-Emmanuel Dautat, Paris, la Découverte, 1996.

ARIAS ALBAÑIL, Rafael Andres et MAGENDO KOLSTREIN, Abraham, *Informe Regional*, « Educación ciudadana y formación docente en países de América latina », PNUD (ONU), 2015.

BADIOU, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1988.

— *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, « Optiques », 1993.

— « Intervention dans le cadre du Collège international de philosophie sur le livre de Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient* », transcrit par François Duvert, 2007, disponible sur <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/Agamben.htm>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1976.

— *L'Apprenti Sorcier. Du Cercle communiste démocratique à Acéphale (textes, lettres, documents, 1932-1939)*, textes réunis par Marina Galletti, Paris, Éditions de la différence, « Les Essais », 1999.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, « Débats », 1981.

BAUMAN, Zygmunt, *Le Présent liquide*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Seuil, « Débats », 2007.

BELL, Daniel, « Communitarianism », in *Stanford Encyclopedia of philosophy* [en ligne], rédigé en 2015 et révisé en 2021, disponible sur : <https://plato.stanford.edu/entries/communitarianism/index.html#ref-1>, dernière consultation le 27 juin 2023.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, traduit de l'allemand (Allemagne) par Olivier Mannoni, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2013.

BERNARD, Gaëlle, « Sur la crise “postmoderne” de la légitimation et la confusion des raisons », in *Cités*, vol. 45, n° 1, 2011, p. 87-101.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, « Routledge classics », 2004.

— *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2019.

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.

BOBINEAU, Olivier, « La troisième modernité, ou “l'individualisme confinitaire” », in *SociologieS. Théories et recherches* [en ligne], 2011, disponible sur <http://journals.openedition.org/sociologies/3536>, dernière consultation le 30 août 2023.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.

CALLINICOS, Alex, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1991.

CASTELLS, Manuel, *Le Pouvoir de l'identité. L'Ère de l'information*, Paris, Fayard, « Sciences humaines », 1999.

CAUSSE, Jean-Daniel, « Communauté, singularité et pluralité éthique », in *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 251, 2008, p. 249-257.

CERTEAU (DE), Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002.

CITTON, Yves, « Attention à la Communauté : conversation avec Yves Citton », propos recueillis par Rémi Astruc, in Rémi Astruc (dir.), *La Communauté revisitée/Community Redux*, Versailles, RKI Press, 2015.

Convención Constitucional (proposition de Constitution du Chili, 4 juillet 2022), en ligne sur [«Propuesta de Constitución Política de la República de Chile»](#), dernière consultation le 28 juin 2023.

CREAGH, Ronald, *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Agone, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », in *University of Chicago Legal Forum*, n° 1, 1989, p. 139-167.

CROCKETT, Norman L., *The Black Towns* (1979), Presses universitaires du Kansas, 2021.

CUDA, Emilce, « Latinoamérica en el siglo XXI: posmarxismo, populismo y teología del pueblo », in *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 40, n° 121, 2019.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minit, 1993.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Minit, Paris, 1980.

— *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minit, 1991.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994.

DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts*, Paris, La Découverte, 2017.

— *Les Morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023.

DOS SANTOS GOMES, Flávio, *Quilombos. Communautés d'esclaves insoumis au Brésil*, traduit du portugais (Brésil) par Georges da Costa, Paris, l'Échappée, « Dans le feu de l'action », 2018.

DOSSE, François, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien. Entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, « Nœud Gordien », 2010.

DURKHEIM Émile, « Communauté et société selon Tönnies », in *Revue philosophique*, 1889.

ESPOSITO, Roberto, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

— *Immunitas. Protection et négation de la vie*, traduit de l'italien par Léo Texier, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2021.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, « Essais », 1952.

FARGE, Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire : approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, 2002, p. 67-78.

FAURE, Michel, *Une histoire du Brésil*, Paris, Perrin, « Synthèses historiques », 2016.

GARCIA, Tristan, *Nous*, Paris, Grasset, 2016.

GIASSI, Laurent, « Vie, Multitude, Événement - Agamben, Negri et Badiou », in *Philopsis* [en ligne], disponible sur <https://philopsis.fr/archives-themes/la-politique/vie-multitude-evenement-agamben-negri-badiou/>, dernière consultation le 28 août 2023.

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.

— « De près, de loin. Des rapports de force en histoire », propos recueillis par Philippe Mangeot, in *Vacarme*, vol. 18, n° 1, 2002, p. 4-12.

GINZBURG, Carlo et PONI, Carlo, « La micro-histoire », in *Le Débat*, vol. 17, n° 10, 1981, p. 133-136.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, « Essais et documents », 1972.

GUTIÉRREZ, Gustavo, *Teología de la liberación: perspectivas*, Salamanca, Sigueme, 1972.

HABERMAS, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), traduit de l'allemand (Allemagne) par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, t. III (1937), traduit de l'allemand (Allemagne) par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Aubier, « Bibliothèque philosophique », Paris, 1998.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps* (1927), traduit de l'allemand (Allemagne) par Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.

HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Presses universitaires de l'université de Columbia, 2012.

— « Postmémoire/Postmemory », traduit de l'anglais (États-Unis) par Karen Grimwade et Pierre Bayard, entretien réalisé par (*art absolument*) : *l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° spécial, « Création et postmémoire », colloque et exposition réalisés à l'Université de Columbia, avril-mai 2013, édition bilingue, p. 6-11, disponible en ligne sur : <https://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/ArtAbsPostmemoire-72dpi-copie.pdf>, dernière consultation le 6 septembre 2023.

— « Postmémoire », in *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 118, « Témoigner. Entre histoire et mémoire », Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz, 2014, p. 205-206.

ISMARD, Paulin, ROSSI, Benedetta et VIDAL, Cécile, *Les Mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2021.

JAMES, Alison et VIART, Dominique (dir.), *Revue Critique de Fixxion française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », 2019.

JAMESON, Fredric, « Le marxisme face à la postmodernité », propos recueillis par Stathis Kouvélakis et Michel Vakaloulis, Paris, juin 1993, *Futur antérieur*, n° 21, 1994.

— *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1989), traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Beaux-arts de Paris, « N.B », 2011.

JENCKS, Charles, *Language of Postmodern Architecture*, London, Academy Editions Ltd, 1977.

KAUFMANN, Laurence, « La quadrature du cercle. Commun, communauté et immunité », in *Revue du MAUSS*, vol. 61, n°1, 2023, p. 65-87.

KOSELLECK, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), traduit de l'allemand (Allemagne) par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, éditions de l'EHESS, « En temps & lieux », 2016.

LAGASNERIE (DE), Geoffroy, *3 : une aspiration au dehors*, Paris, Flammarion, « Nouvel avenir », 2023.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1972.

LEOPOLD, Aldo, *A Sand County Almanac*, Londres, Presses universitaires d'Oxford, 1949.

LETCHEMY, Serge, *De l'habitat précaire à la ville. L'Exemple martiniquais*, Paris, L'Harmattan, « Objectif Ville », 1992.

LEVINAS, Emmanuel, « Reality and its shadow », in *Collected Philosophical Papers*, traduit du français par Alphonso Lingis, *Phaenomenologica*, vol. 100, 1987.

LINGIS, Alphonso, *La Communauté de ceux qui n'ont rien en commun*, traduit de l'italien par Vincent Barras et Denise Medico-Vergiete, Paris, Éditions MF, « Invention », 2021.

LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

LYOTARD, Jean, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minitext, « Critique », 1979.

— *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance, 1982-1985*, Paris, Galilée, « Débats », 1986.

MAKARIUS, Laura, « Le mythe du "Trickster" », in *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, n° 1, 1969, p. 17-46.

MIGNOLO, Walter D., *The Idea of Latin America*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2005.

— « Interview - Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts », propos recueillis par Alvina Hoffmann, in *E-International Relations* [en ligne], 2017, disponible sur

<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>,
consultation le 29 août 2023.

dernière

MIGNOLO, Walter D. et WALSH, Catherine E., *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, Presses universitaires de Duke, 2018.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, « Essais », Paris, Seuil, 2005.

NANCY, Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, « Débats », 1982.

— « Ré-fa-mi-ré-do-si-do-ré-si-sol-sol », in Marie-Louise Mallet (dir.), *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, actes du colloque de Cerisy de juillet 2002, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2004, p. 341-349.

— *La Communauté désœuvrée* (1986), Paris, Christian Bourgois, 2011.

— *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2013.

— *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2014.

NOGUEIRA, Isabel, *Théorie de l'art au XX^e siècle. Modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2013.

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I., Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

— « Que peuvent les intellectuels ? », in *Le Débat*, n° 1, 1980, p. 3-19.

— *Les Lieux de mémoire*, t. III Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992.

PARK, Robert, « Human Migration and the Marginal Man », in *American Journal of Sociology*, vol. 33, n° 6, 1928, p. 881-893.

PARKER, Alison et DAKWAR, Jamil (dir.), rapport de Human Rights Watch/ ACLU [en ligne], « Racial Discrimination in the United States », 2022, disponible sur <https://www.hrw.org/report/2022/08/08/racial-discrimination-united-states/human-rights-watch/aclu-joint-submission>, dernière consultation le 1^{er} septembre 2023.

PENNA, João Camilio et DIAS, Ângela Maria (dir.), *Comunidades sem fim*, Rio de Janeiro, Circuito, 2014.

PETIT, Jean-Luc, *L'Événement en perspective*, Paris, éditions de l'EHESS, 1991.

PONIATOWSKA, Elena, *La Nuit de Tlatelolco*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Marion Gary et Joani Hocquenghem, Toulouse, CMDE Éditions, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1995.

— *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

— *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

— *Moments politiques, Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009.

REVEL, Nicole et REY-HULMAN, Diana (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, « Anthropologie, connaissance des hommes », 1993.

ROMANO, Claude, *L'Événement et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

— *L'Événement et le monde* (1998), Paris, Presses universitaires de France, 2021.

RORTY, Richard (dir.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago/Londres, Presses universitaires de Chicago, 1967.

ROSA, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps* (2005), traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010.

ROUSSO, Henry, « Vers une mondialisation de la mémoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 94, n° 2, 2007, p. 3-10.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

SCOTT, James C., « Everyday Forms of Resistance », in *Copenhagen Papers*, n° 4, 1989, p. 33-62.

— *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne* (1990), traduit de l'anglais (États-Unis) par Olivier Ruchet, Paris, éditions Amsterdam, 2019.

TOCQUEVILLE (DE), Alexis, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), tome 1, partie 2, Paris, Flammarion, « GF », 1999.

TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure* (1887), traduit de l'allemand (Allemagne) par Niall Bond et Syvie Mesure, Paris, Presses universitaires de France, « Le lien social », 2010.

TOUAM BONA, Dénètem, « Lignes de fuite du marronnage. Le “lyannaj” ou l'esprit de la forêt », in *Multitudes*, n° 70, p. 177-185, 2018.

VALENSI, Lucette, « Karl Polanyi : *The Great Transformation* », in *Le Débat*, vol. 1, 1980, p. 158-178.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie* (1971), Paris, Seuil, « Points histoire », 1996.

VINCENT, Bernard, *histoire des États-Unis* (1994), Paris, Flammarion, « Champs », 2012.

— (dir.), *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, Cahiers Jussieu, n° 5, 1979.

WEBER, Max, *Économie et société I* (1922), Plon, Paris, 1971.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin* (1998), Paris, Fayard/Pluriel, 2013.

WILLIAMS, Raymond, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Presses universitaires d'Oxford, 1976.

— *The Country and the City* (1973), Nottingham, Spokesman Books, 2011.

ZINN, Howard, *A People's History of the United States* (1980), New York, Harper Perennial Modern Classics, 2015.

Numéros de revues

Annales, vol. 65, n° 2, « Savoirs de la littérature », 2010.

Littérature, n° 159, vol. 3, « Écrire l'histoire », 2010.

Le Débat, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », 2011.

Dictionnaires

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Dicionário ilustrado da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, Bloch, 1972.

BAILLY, Charles, *Dictionnaire grec-français* (1950), Hachette, 2000.

Collins English dictionary [en ligne], Glasgow, HarperCollins, disponible sur <https://www.collinsdictionary.com/>, dernière consultation le 12 septembre 2023.

CONFIANT, Raphaël, *Dictionnaire créole martiniquais-français*, Ibis Rouge, 2007.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

Oxford English Dictionary [en ligne], Oxford, Presses universitaires d'Oxford, disponible sur : www.oed.com, dernière consultation le 30 août 2023.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en ligne], disponible sur <https://dle.rae.es/>, dernière consultation le 30 août 2023.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010.

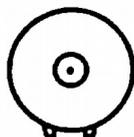
Trésor de la langue française [en ligne], disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, dernière consultation le 30 août 2023.

ANNEXES

Annexe 1. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 739-741

Aunque aquí no hay charros. Aquí nadie usa sombrero charro. Aquí sólo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados.

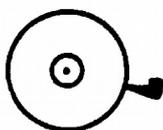
—¿Qué es esto? —dije.



Lupe miró el dibujo como si no tuviera ganas de jugar y se quedó callada. Belano y Lima tampoco lo sabían.

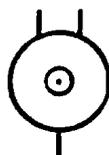
—¿Un verso elegíaco? —dijo Lima.

—No. Un mexicano visto desde le arriba—dije—. ¿Y esto?



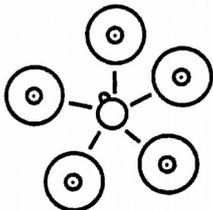
—Un mexicano fumando en pipa —dijo Lupe.

—¿Y esto?

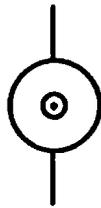


—Un mexicano en triciclo —dijo Lupe—. Un niño mexicano en triciclo.

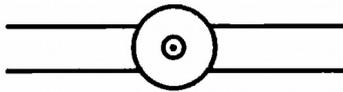
—¿Y esto?



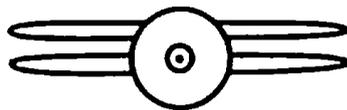
—Cinco mexicanos meando dentro de un orinal —dijo Lima.
—¿Y esto?



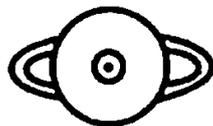
—Un mexicano en bicicleta —dijo Lupe.
—O un mexicano en la cuerda floja —dijo Lima.
—¿Y esto?



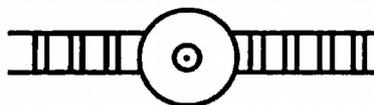
—Un mexicano pasando por un puente —dijo Lima.
—¿Y esto?



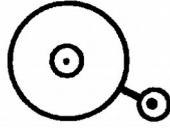
—Un mexicano esquiando —dijo Lupe.
—¿Y esto?



—Un mexicano a punto de sacar las pistolas —dijo Lupe.
—Carajo, te las sabes todas, Lupe —dijo Belano.
—Y tú ni una —dijo Lupe.
—Es que yo no soy mexicano —dijo Belano.
—¿Y éstas? —dije yo, mientras le mostraba el dibujo primero a Lima y después a los otros.



—Un mexicano subiendo por una escalera —dijo Lupe.
—¿Y ésta?

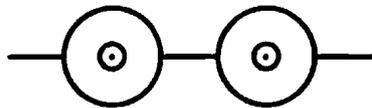


—Híjole, ésta es difícil —dijo Lupe.

Durante un rato mis amigos dejaron de reírse y miraron el dibujo y yo me dediqué a mirar el paisaje. Vi algo que de lejos parecía un árbol. Al pasar junto a él me di cuenta que era una planta: una planta enorme y muerta.

—Nos rendimos —dijo Lupe.

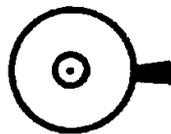
—Es un mexicano friendo un huevo —dije yo—. ¿Y éste?



—Dos mexicanos en una de esas bicicletas para dos —dijo Lupe.

—O dos mexicanos en la cuerda floja —dijo Lima.

—Ahí les va uno difícil —dije.



—Fácil: un zopilote con sombrero charro —dijo Lupe.

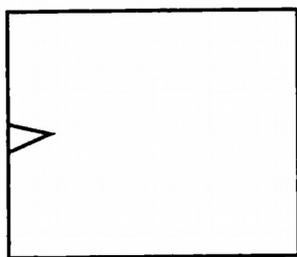
Annexe 2. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 784-785

12 DE FEBRERO

Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas.

13 DE FEBRERO

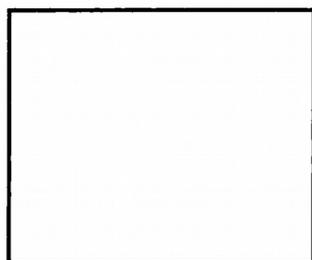
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 DE FEBRERO

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 DE FEBRERO

¿Qué hay detrás de la ventana?

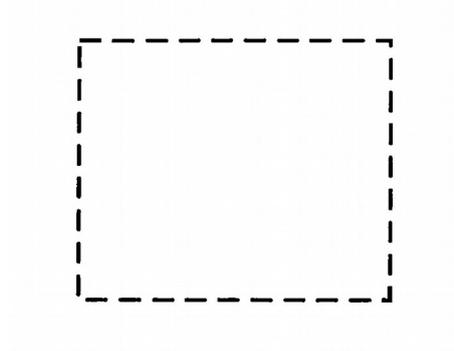


TABLE DES MATIÈRES

Résumé français.....	4
Abstract.....	5
Remerciements.....	7
Notes préalables.....	10
Sommaire.....	11
Introduction.....	13
1. Penser la communauté à l'orée du XXI ^e siècle.....	15
1.1. Un objet sémantique complexe.....	15
1.2. La communauté à la fin du XX ^e siècle, une impasse ?.....	18
1.2.1. Un passé révolu.....	19
1.2.2. Un échec annoncé.....	21
1.2.3. Une menace pour le groupe.....	23
1.3. Du soupçon à l'aspiration : redéfinitions de la communauté.....	24
2. Œuvres étudiées.....	26
2.1. Corpus.....	26
2.2. Extensions.....	30
3. Penser la communauté à partir du continent américain.....	32
3.1. Communauté et nation.....	34
3.1.1. Des « collectivités neuves ».....	34
3.1.2. Différences d'échelle.....	37
3.2. Auteurs impliqués : l'écrivain et la communauté.....	39
4. La communauté dans le roman polyphonique à l'heure des « fins ».....	42
4.1. Le récit dans la postmodernité.....	42
4.1.1. Un contexte postmoderne.....	42
4.1.2. Des romans postmodernes ?.....	45
4.2. La fiction, outil d'investigation.....	50
4.3. La polyphonie romanesque.....	53
4.3.1. Le roman, l'épopée.....	53
4.3.2. Le roman, la démocratie.....	57
5. Méthodologie : un « comparatisme différentiel ».....	60
6. Organisation.....	63
Première partie. Des récits historiques collectifs dans la postmodernité.....	67
1. La postmodernité : une « ère des fins » ?.....	69
1.1. « Crises » du récit historique : d'une pensée de la fin à une pensée de l'héritage.....	69

1.2. « Crises » du récit littéraire : précarité, marginalité et renouvellements poétiques.....	74
2. Des contextes historiques et géographiques spécifiques.....	77
2.1. Le continent américain et la notion de périphérie.....	77
2.2. Des disparités au sein du corpus.....	80
Chapitre 1. Des romans du « post- » : fin de l’histoire, fin du récit ?.....	81
1. Des impasses de l’histoire aux métafictions historiographiques.....	81
1.1. Dénoncer les usages de l’histoire.....	82
1.1.1. Un spectacle fructueux.....	82
1.1.2. Un outil de légitimation inauthentique.....	86
1.2. La fiction, un relai ambigu.....	90
1.2.1. Visions contradictoires dans <i>Vive le peuple brésilien</i>	90
1.2.2. La fiction comme garantie éthique dans <i>Mason&Dixon</i>	93
1.2.3. Histoire et fiction : une artificialité problématique commune.....	94
1.3. Métafictions historiographiques.....	95
2. Le roman critique de sa propre légitimité.....	99
2.1. L’œuvre littéraire et la référence institutionnelle.....	99
2.2. Des failles dans la transmission narrative.....	106
2.2.1. Narrateurs ou locuteurs ?.....	106
2.2.2. Fragmentations du récit.....	111
2.3. Narrateurs et vérité.....	112
2.3.1. Des comptes rendus partiels.....	112
2.3.2. Le mensonge comme stratégie narrative.....	115
Reconstruire le référent historique : d’une éthique à une épistémologie de la fiction romanesque.....	119
Chapitre 2. Nouvelles épistémologies romanesques.....	121
1. Un espace géographique spécifique : repenser l’histoire après les colonisations.....	125
1.1. Littérature américaine, littérature postcoloniale : la périphérie comme enjeu central	126
1.1.1. Continent américain et périphérie.....	127
1.1.2. Amérique du Sud et postmodernité ?.....	129
1.1.3. Des romans aux prises avec un modernité européenne coloniale.....	133
1.2. Histoires mineures ?.....	135
1.2.1. Perspectives périphériques.....	135
1.2.2. Des « microhistoires ».....	137
2. Reconfigurations temporelles dans le récit : événement et durée.....	140
2.1. Des poétiques de la « trace ».....	140
2.2. L’événement, le temps, le récit : nouvelles perspectives.....	141
2.3. La temporalité longue de l’événement.....	143
2.4. L’événement et l’oubli.....	146
3. De l’élucidation à l’opacification : creuser l’écart.....	147
3.1. Le paratexte chez Patrick Chamoiseau : du didactique au critique.....	147
3.2. Polyphonie et décentrement.....	152
3.2.1. <i>American Politics</i>	153

3.2.2. Contre le roman de formation.....	155
3.2.3. Plaisanterie et opacité dans <i>Les Détectives sauvages</i>	162
Conclusion.....	167
Deuxième partie. De la confrontation des langues à la circulation des énoncés.....	171
1. Hétérogénéités romanesques.....	173
2. D'un plurilinguisme historique à une interlangue littéraire.....	175
3. L'énoncé romanesque, du verbe à la voix.....	176
Chapitre 3. Dynamiques plurilingues et identités collectives.....	179
1. Représenter les langues en contexte (post-)colonial.....	180
1.1. Langues et identité en situation de diglossie.....	184
1.2. Répartition fonctionnelle des langues.....	193
2. Diglossie et circulation des langues.....	196
2.1. Usages conflictuels des langues.....	197
2.2. Paroles prononcées et dynamiques multiculturelles.....	201
Chapitre 4. Des langues représentées à la langue élaborée : le roman comme lieu de médiation	
.....	207
1. L'interlangue romanesque.....	210
1.1. Entre « convergence » et « divergence » des langues.....	210
1.2. Un artefact.....	213
2. Le roman comme « supplément d'énonciation ».....	214
2.1. Usages des « scènes validées ».....	216
2.2. Les énoncés impossibles de <i>Mason&Dixon</i>	217
3. Les ressources extralinguistiques du roman.....	219
Le roman à l'écoute de la communauté.....	227
Conclusion.....	231
Troisième partie. Rejouer la communauté. Des romans épiques ?.....	235
1. Le roman, genre de l'individu ?.....	239
2. Reconfigurations temporelles et spatiales.....	240
Chapitre 5. Repenser la communauté : approches théoriques.....	243
1. L'individualité au prisme des collectivités.....	244
2. La communauté, un objet sans contours ?.....	249
2.1. « Communautés désœuvrées ».....	249
2.1.1. Une théorie de la com-parution.....	249
2.1.2. La littérature et la communauté comme mode d'existence.....	251
2.1.3. Interdépendances.....	253
2.2. Des communautés précaires.....	258
2.2.1. Le manque comme lien.....	258
2.2.2. L'hétérogénéité, mode d'appartenance paradoxal.....	262

3. Des communautés de singularités.....	267
3.1. Des communautés non-identitaires ?.....	268
3.2. De l'individu au singulier.....	270
Vers une « nouvelle pensée du roman ».....	276
Chapitre 6. La communauté et le temps : des épopées dans la postmodernité ?.....	279
1. Des communautés impossibles.....	282
1.1. « Contre-communautés » inopérantes.....	284
1.2. Des « communautés secrètes ».....	289
1.2.1. Communier contre la société.....	289
1.2.2. La conspiration comme mode d'expansion.....	291
1.3. Vers d'autres formes du commun.....	297
2. Des communautés sans origines fondatrices.....	298
2.1. Vaines quêtes des origines.....	299
2.2. « Digenèses » épiques.....	302
3. Ruptures de la filiation légitimante.....	305
3.1. Communauté et généalogie.....	305
3.1.1. Hériter des « collectivités neuves » : le(s) cas du continent américain.....	306
3.1.2. Des « contre-épopées généalogiques » ?.....	309
3.2. Ancêtres admirés, ancêtres critiqués : des héros ambivalents.....	311
3.3. La filiation communautaire au-delà des liens de sang dans <i>Vive le peuple brésilien</i>	313
3.3.1. Les « âmes », une filiation merveilleuse.....	313
3.3.2. Une topographie révélatrice.....	314
4. Des communautés « qui viennent » ?.....	316
Chapitre 7. Incarnations littéraires : des communautés de singularités.....	321
1. Postures individuelles, enjeux collectifs : polyphonie et « travail épique ».....	321
1.1. Confrontations : des « parallèles-différence » ?.....	323
1.1.1. Le Chant de Salomon : de l'exposition à l'intériorisation des conflits.....	323
1.1.2. Mason&Dixon : antagonismes et gémellités.....	326
1.1.3. Texaco : des postures complémentaires.....	328
1.2. Des récits secondaires de premier plan : « parallèles-homologie » ?.....	330
1.2.1. Le Chant de Salomon et le renversement des hiérarchies.....	331
1.2.2. Le voyage vers l'Ouest dans Mason&Dixon, expédition majeure ou entreprise inopportune ?.....	334
1.2.3. Texaco : d'une bataille locale à un affrontement global.....	337
2. La communauté par ses marges : maintenir l'attention à la singularité.....	340
2.1. Insertions picaresques.....	342
2.2. Fédérer par les marges.....	348
2.2.1. Des figures transgénériques et transculturelles.....	348
2.2.2. Les idiots chez Pynchon.....	351
2.2.3. Tricksters médiateurs.....	355
Conclusion.....	365

Quatrième partie. Renouveler le pacte de lecture romanesque.....	369
1. La pratique du texte littéraire comme expérience de la communauté.....	371
1.1. La communauté « au travail » dans la littérature.....	371
1.2. Transmissions : l'artifice et la fiction.....	372
2. Énonciation esthétique et intersubjectivité.....	373
 Chapitre 8. Reconfigurations esthétiques, reconfigurations politiques : usage des genres et communication romanesque.....	377
1. L'interprétation comme enjeu.....	378
1.1. Un piège.....	380
1.2. Un élan vital.....	386
1.3. Ré-orienter la lecture : usages et mésusages des noms propres.....	389
1.3.1. L'onomastique biblique re-sémantisée.....	390
1.3.2. Les mythes étasuniens dégradés.....	393
2. De la poétique à l'« effort » des genres.....	397
2.1. Genre littéraire et communication.....	398
2.1.1. Le genre comme « type ».....	398
2.1.2. La communication par les « signaux génériques ».....	399
2.1.3. Efficacité des « signaux génériques » en contexte postmoderne ?.....	400
2.2. Des reconfigurations esthétiques aux reconfigurations politiques.....	402
2.2.1. Dissensus et reconfigurations.....	403
2.2.2. Du « consensus » épique au « dissensus » romanesque : mutations de l'« effort » politique.....	405
3. Combiner les « efforts ».....	406
3.1. Des dynamiques contradictoires.....	406
3.1.1. La « politique modeste et farouche » du roman contemporain.....	406
3.1.2. Des « dynamiques » picaresques ?.....	411
3.2. Confronter les « signaux génériques ».....	413
3.2.1. La bataille de Tuyutí entre réactualisations et parodies épiques.....	413
3.2.2. Des signaux picaresques contre l'élaboration collective.....	419
 Chapitre 9. La fiction romanesque comme lieu de mémoire.....	423
1. L'absence, matière de la représentation.....	429
1.1. Lacune et élaboration mémorielle.....	429
1.2. Témoignages fictifs : exposer l'absence et lutter contre l'oubli.....	430
2. Commémorer par la fiction.....	435
2.1. Du monument spectaculaire au monument fabulateur.....	435
2.2. Gestes postmémoriaux : tisser des liens.....	437
2.3. Spectres, revenants : relier les temps et les communautés.....	441
3. Des communautés fictives aux communautés extra-diégétiques.....	451
3.1. Des disputes en héritage.....	451
3.2. La littérature comme lien communautaire.....	458
3.2.1. Les Détectives sauvages et le « Monde littéraire ».....	458
3.2.2. La fiction, une « thérapie suggestive » ?.....	461

Une mémoire en circulation.....	465
Conclusion.....	467
Conclusion.....	471
Le roman, de l'Europe à l'Amérique dans l'après-modernité.....	474
Penser le commun : procédés romanesques.....	476
La communauté, d'une œuvre à un mode de relation.....	479
Index des noms propres.....	485
Bibliographie.....	489
.....	491
Corpus.....	491
Ouvrages critiques.....	493
Annexes.....	519
Annexe 1. Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i> , p. 739-741.....	521
Annexe 2. Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i> , p. 784-785.....	524