



**HAL**  
open science

## Invisible Man et la logique picaresque de la réversibilité

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Invisible Man et la logique picaresque de la réversibilité. Bulletin de Littérature Générale et Comparée, 2003, Échos picaresques dans le roman du XXe siècle ; Héroïsme et marginalité, 29, pp.107-157. hal-01312692

**HAL Id: hal-01312692**

**<https://amu.hal.science/hal-01312692>**

Submitted on 9 May 2016

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

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

# *Invisible Man* et la logique picaresque de la réversibilité

Crystel Pinçonat

## De la réversibilité du monde

La réversibilité est une constante du monde picaresque. Didier Souiller, par exemple, qualifie l'univers du *Lazarillo* de « monde à l'envers où [...] c'est le valet qui nourrit le maître, l'aveugle qui est clairvoyant »<sup>1</sup>. Dans son introduction aux *Romans espagnols picaresques*, Maurice Molho fait, quant à lui, de cette caractéristique l'un des principes à la fois esthétiques et éthiques de l'œuvre de Mateo Alemán :

Tout *Guzmán d'Alfarache* est dans ce jeu de miroirs : roman dialectique où tout est contraste, opposition de *plus* à *moins*. La dialectique des inconciliables est, en effet, le principe constructeur de ce livre, dont les éléments, à l'image du gueux autour duquel ils s'ordonnent, emportent avec eux leur propre contradiction : les êtres s'inversent, de même que l'espace et le temps qu'ils habitent, de sorte que tôt ou tard ils se révèlent être le contraire de ce qu'ils paraissent, de ce qu'ils furent ou de ce qu'ils sont.<sup>2</sup>

Selon Didier Souiller, ce phénomène est lié à la crise de la pensée baroque : « le monde semble échapper, ne laissant subsister que scepticisme et incertitude pour qui le contemple, fasciné par la succession d'illusions qu'il fait paraître. À la limite, le baroque peut se définir comme la représentation panique de l'envahissement par le paraître, au point de rendre problématique l'existence même de l'être »<sup>3</sup>. La relativité des choses est soulignée par la remise en question de l'univocité des signes. Faux-semblants et simulacres se multiplient et, autre forme d'ambivalence, l'utilisation des objets elle-même est détournée :

Dès le *Lazarillo*, déjà, les choses perdent leur affectation naturelle : le nez de l'aveugle fait office d'émétique ; mieux encore, certains objets, au lieu d'être destinés à un seul usage, remplissent en même temps des fonctions insolites. La bouche de Lazare lui sert, entre autres, de bourse ; bien plus qu'une voie d'accès, le pont de Salamanque est, pour lui, une chambre

---

<sup>1</sup> Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980/1989, p. 25.

<sup>2</sup> Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard. « La Pléiade ». 1968. pp. xi-ci.xvii. p. xi.viii.

de torture ; le pilier qui, normalement, soutient des maisons devient l'arme qui le dédommage de ses mauvais traitements.<sup>4</sup>

Cette vision, dans les récits picaresques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, donne lieu à une théâtralisation générale de l'univers qui se présente comme un trompe-l'œil, une scène où prolifèrent artifices et déguisements. Dans la *Nave de la vida picaresca* (*La Nef de la vie picaresque*), frontispice de la *Pícara Justina* (1605), l'allégorie est explicite : sur le Fleuve de l'Oubli, le Temps tient le gouvernail, il emporte sans aucun repentir ses passagers vers le port où se tient la Mort. Elle tient un miroir à main sur lequel est écrit *Desengaño*.

Si les spécialistes relèvent tous cette invariante dans la forme historique du picaresque, comment interpréter le fait qu'Ellison, romancier du XX<sup>e</sup> siècle, joue lui aussi sur une esthétique du « contraste inversif » ? Le romancier relève lui-même cette caractéristique en déclarant qu'*Invisible Man*<sup>5</sup> est construit sur « une série de renversements »<sup>6</sup>. De plus, dans ce roman, cette réversibilité peut aussi être interprétée comme une forme de passage de l'*engaño* au *desengaño* :

[...] les trois parties représentent l'évolution du narrateur [...] qui passe du but à atteindre, à la passion, pour enfin accéder à la perception [*« the narrator's movement from [...] purpose to passion, to perception »*] [...] D'ailleurs, vous noterez que le héros accède à une compréhension optimale, dans la dernière section et pas avant. Après tout, c'est un roman sur l'innocence et l'erreur humaine, une lutte dans la traversée des illusions pour parvenir à la réalité.<sup>7</sup>

Cette analyse est convaincante, presque attendue. Elle tend cependant à considérablement simplifier ce que révèle une lecture minutieuse de l'œuvre.

Tout le roman d'Ellison présente non seulement de multiples renversements, la majeure partie d'entre eux est organisée autour de la dichotomie axiale « visibilité/invisibilité ». Elle structure le texte et est déclinée par le biais de nombreuses expressions plus ou moins antithétiques qui jalonnent le roman, mais que l'on repère beaucoup plus aisément dans le texte original que dans sa traduction. On relève notamment des jeux sur « *to visualize oneself and not to be seen* », « *the sight and the insight* », « *the seen and the unseen* » — termes qui apparaissent sous forme

---

<sup>4</sup> Jean Weisgerber, « Notes sur l'espace picaresque : *La Vie de Lazarillo de Tormes* et *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus* », in *L'Espace romanesque*, L'Age d'Homme, 1978, pp. 23-52, pp. 39-40.

<sup>5</sup> La traduction du titre du roman d'Ellison par Magali et Robert Merle en français : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* cherchant à éviter, je pense, la confusion avec *L'Homme invisible* [*The Invisible Man*, 1897], le roman de science-fiction de Herbert George Wells, j'aurai, pour ma part, le parti pris de conserver le titre original. Pour éviter toute confusion, j'abrègerai toutefois sous la forme *HI*, le titre de la traduction, et je conserverai l'abréviation *IM* pour faire référence au texte original.

<sup>6</sup> Ralph Ellison, *The Collected Essays of Ralph Ellison*, sous la direction de John Callahan, New York. Modern Librarv. 1995. p. 221.

oxymorique dans le tract publicitaire du Révérent Rinehart (« *Behold the invisible [...] BEHOLD THE SEEN UNSEEN* »<sup>8</sup>). Le prologue joue également sur l'opposition entre « *the inner eyes and the physical eyes* » [IM, p. 3 ; HI, p. 35]. Par ailleurs, tout le roman est construit sur la confrontation entre, d'une part, un homme invisible et, d'autre part, une multitude d'hommes symboliquement « aveugles ». On note en effet que les représentants du pouvoir, à quelque degré que ce soit, portent tous des lunettes, signe de leur cécité : le Dr Bledsoe, Homer A. Barbee l'orateur non-voyant, le jeune Emerson, le médecin de l'hôpital, série à laquelle il faut bien sûr ajouter frère Jack et son œil de verre. Ces instruments optiques, ainsi que les expressions qui soulignent des oppositions binaires, loin d'exprimer des antinomies indépassables, révèlent la dualité du monde, son ambivalence essentielle. Une simple révolution du point de vue peut suffire à montrer l'autre aspect des choses. Tout est affaire de perspective, et la mobilité du foyer de perception rend tous les renversements possibles. Ainsi, l'homme invisible s'insurge certes contre l'aveuglement des autres, le fait qu'ils le voient sans le voir. Cependant, lui-même est frappé de cécité, comme l'en avertissent de nombreux personnages : Bledsoe lui-même (p. 172), le jeune Emerson (p. 219), et surtout Burnside, le médecin ancien combattant : « Mais pour l'amour de Dieu, apprenez à regarder sous la surface des choses » (p. 184).

On perçoit ici le caractère vertigineux des jeux d'inversion dans le roman, l'ironie augmentant d'autant l'ambivalence du procédé. Dans les contes de la période esclavagiste, par exemple, le passage d'un trou-refuge vers le monde extérieur symbolisait généralement la libération du fugitif. Dans *Invisible Man*, on assiste, au contraire, à un mouvement du haut vers le bas : la chute dans la soute à charbon est paradoxalement libératrice. Pourquoi ce renversement ? Le passage dans le trou du protagoniste évoque « Le Chemin de Fer Souterrain », *The Underground Railroad*<sup>9</sup>, qui permit entre 1830 et 1860 à environ deux mille cinq cents esclaves par an de fuir le Sud esclavagiste vers le Nord, lieu de la liberté. Le roman ne cesse ainsi de jouer sur des renversements aussi inattendus qu'ironiques. Le narrateur, par exemple, se compare humoristiquement à Christophe Colomb : « Et pas de plaintes, me dis-je, en regardant la carte : tu es parti à la recherche de Peaux-Rouges et tu en

---

<sup>8</sup> Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952 ; pour l'édition de référence : New York, Vintage Books Edition, 1972, p. 374. Difficile de rendre cet oxymore en français la formule « Contemplez le vu inaperçu », pour laquelle optent Magali et Robert Merle, paraît assez plate en comparaison avec l'original (HI, p. 528).

<sup>9</sup> *The Underground Railroad* constituait un réseau qui organisait la fuite des esclaves. On opérait la nuit en suivant la direction indiquée par l'étoile polaire, des passeurs accompagnaient les fuyards. Le système était surtout développé dans des États comme l'Ohio, l'Indiana, la Pennsylvanie, le Delaware. et le Maryland. Les relais (« stations ») étaient séparés par des distances de quinze à

as trouvé — même s'ils appartiennent à une tribu différente et s'ils vivent dans un monde nouveau et brillant » (p. 412). Là où le texte anglais emploie l'expression « *bright new world* » [IM, p. 288], le français a tendance à faire disparaître l'allusion ironique au vers de *The Tempest* (*La Tempête*) de Shakespeare, où Miranda s'exclame à la vue de misérables naufragés en haillons : « *How beautiful mankind is! O brave new world, / That has such people in't!* »<sup>10</sup>. Or, cette allusion explicite en partie le projet auquel s'attèle Ellison dans *Invisible Man*. Il cherche à nous dévoiler un Nouveau Monde, sans commune mesure avec l'horizon d'attente naïf du lecteur, sous un angle totalement déconcertant pour son regard : « En me levant, je jetai un coup d'œil à la carte murale et ris de Christophe Colomb. Quelle Inde il avait découverte ! » (p. 532).

## Franchissements de limite, transgressions et effets d'inversion

Le roman est construit sur une succession de renversements, les plus manifestes étant tous liés au passage d'un seuil. Sur son lit de mort, le grand-père du narrateur, « vieil homme tranquille et sans histoire », tient des propos apparemment insensés : « il s'était qualifié de traître et d'espion et il avait présenté son humilité comme une dangereuse activité » (p. 48). La figure du vieillard ainsi que ses paroles énigmatiques inaugurent l'un des fonctionnements majeurs du récit. Dès que l'on transgresse un tabou, ou dès qu'une limite est franchie, comme c'est ici le cas dans le passage du grand-père de vie à trépas, la réalité du monde se révèle dans un renversement inattendu.

On constate un même phénomène dans le premier chapitre, souvent intitulé la « Bataille Royale ». Le narrateur attend son heure de gloire : il doit faire un discours qui consacra ses qualités d'orateur face aux notables blancs venus l'écouter, et qui le désignera peut-être comme le futur interlocuteur privilégié entre les deux communautés. Avant son discours, on l'invite toutefois à prendre part à un « divertissement », « mêlée générale qui devait, au cours de la soirée, opposer un certain nombre de [s]es copains de classe » (p. 49). Dans ce passage, les positions respectives de chacun s'inversent très rapidement. Alors que « tous les gros bonnets de la ville » sont là à parader en smoking : « banquiers, hommes de loi, juges, docteurs, chefs de la Brigade d'incendie, professeurs, commerçants. Même des pasteurs à la mode » (pp. 49-50), dix jeunes gens noirs, torsos nus, affublés de gants de boxe, sont appelés sur l'estrade : « Amenez les petits cireurs ! » [p. 50 ; IM : « *Bring up the little shines!* », p. 15). En anglais, la formule est doublement dépréciative. Elle fait à la fois allusion à un emploi commun parmi les Noirs les plus démunis, et rappelle également

---

<sup>10</sup> William Shakespeare, *The Tempest / La Tempête*, (V, 1), Paris, GF-Flammarion, Édition bilingue. n. 258. Pour la traduction de Pierre Levis : « Quelle insigne beauté nare le genre humain !

la tradition du *minstrel show*, spectacle comique où les membres d'un orchestre afro-américain apparaissent le visage ciré de noir pour mieux « camoufler » la véritable couleur de leur peau. Ici cependant, malgré leur allure dégradante et le spectacle sadique auquel ils sont soumis : cette femme blanche, blonde et nue offerte à leurs regards, objet tabou par excellence<sup>11</sup>, la vérité de chacun est rapidement révélée. Le Noir est humilié, infantilisé par sa tenue qui évoque celle des pygmées hollywoodiens, et symboliquement castré. Ici encore, « la bile de l'homme noir fait les délices de l'homme blanc »<sup>12</sup>. Toutefois, face au tabou, Ellison montre bien que le « sauvage » n'est pas celui que l'on croit :

[...] un gaillard dont la vaste panse gonflait à craquer le plastron orné de boutons de diamant ; chaque fois que la blonde balançait ses hanches ondulantes [...] dans une attitude aussi gauche que celle d'un panda ivre, [...] roulait son ventre dans un trémoussement obscène. (p. 52)

Rien ici de la délicatesse du King Kong qui souffle amoureuxment sur les cheveux de Jessica Lange pour les sécher dans le film de John Guillermin (1976), les hommes « civilisés » se déchaînent telles des brutes : « Ils l'attrapèrent juste au moment où elle atteignait la porte. Ils la soulevèrent et la firent sauter en l'air, [...] au-dessus de ses lèvres rouges au sourire figé, je lus dans ses yeux la terreur et le dégoût... » (p. 52).

Dans l'épisode du Golden Day, un sujet tabou est également abordé avec le personnage de Trueblood et son récit de l'inceste, cependant la véritable transgression est ailleurs :

Je regardai [Bledsoe] sourire d'abord à l'un, puis à l'autre des hôtes, dont tous étaient Blancs, sauf un. Un frisson me parcourut en le voyant poser la main sur leurs bras, toucher leur dos [...]. Moi aussi j'avais touché un Blanc aujourd'hui, une véritable catastrophe, je le sentais bien, et je me rendis compte alors qu'il était, à ma connaissance, le seul d'entre nous [...] à pouvoir toucher un Blanc en toute impunité. (pp. 145-146)

Au Golden Day, le jeune homme a involontairement franchi l'un des interdits les plus sacrés du Sud ségrégationniste : pour la première fois de sa vie, il a touché, en la personne de Mr. Norton, un Blanc (« tout à coup, une masse de blancheur surgit à deux doigts de mes yeux. Ce n'était que son visage, mais je ressentis un frisson d'indicible horreur » [p. 117]). Cette transgression opère un renversement, au sens où elle permet de « regarder sous la surface des choses ». Non loin de l'université paradisiaque avec ses chèvrefeuilles, sa glycine mauve, ses magnolias blancs et ses pelouses au vert tendre, surgit subitement un lieu infernal, interdit, soigneusement camouflé par les autorités : le Golden Day, véritable nef de fous, « monde sens dessus dessous » (p. 137). Cet

---

<sup>11</sup> Cf. « Ils nous menaçaient, les uns si nous regardions, les autres, si nous détournions les yeux. » (n. 51).

endroit, conformément à la tradition picaresque, est des plus instables. Ancienne église, successivement transformée en banque, restaurant, tripot et prison, ce lieu est devenu « une sorte de maison de jeu et de divertissement » (p. 111), soit — pour dire clairement les choses — l'équivalent de la taverne-bordel archétypale du *western*. Aucun *cow-boy* ne rôde toutefois dans le Golden Day, il s'agit plutôt d'un « nid de coucous », où l'on envoie régulièrement à titre de défoulement d'anciens combattants, internés dans un hôpital psychiatrique. Cette nef des fous fait exploser en mille éclats l'image robotisée du peuple noir, mise en scène dans d'autres passages. À l'université, les étudiants sont présentés comme les produits d'un endoctrinement systématique : « gestes raides », « membres rigides » (p. 141), « visage figé en un masque solennel » (p. 142), ils semblent dans l'attente d'une comparution « devant un tribunal, comme si la lune était l'œil injecté de sang d'un homme blanc » (p. 141). Dans les scènes consacrées à Wall Street, on retrouve un même imaginaire : « les rues fourmillaient de gens [...] qui marchaient comme si on les avait remontés ou s'ils étaient téléguidés par un système invisible. [...] Je vis des Noirs presser le pas, munis de sacoches de cuir au poignet. J'eus la vision fugitive de prisonniers évadés d'une chaîne de forçats, et portant leurs fers » (p. 195). Tel un nouveau « *Big Brother is watching you* », une horloge encastrée dans un bâtiment évoque « une paire d'yeux scrutateurs » (p. 196). Seul Burnside (« Facecramé »), l'ancien combattant médecin banni qui intervient dans l'épisode du Golden Day, est apte à décrypter cette réalité. Espèce de double du narrateur (puisqu'il a lui-même suivi les cours de l'université « là-haut sur la colline » [p. 122]), il révèle le dessous des cartes, le leurre qui permet au système de fonctionner. Son cas personnel met à nu la fausseté des idéaux exhibés à l'université. Chirurgien noir talentueux, il lui est interdit d'exercer librement son art et d'être reconnu dans un pays où règne la ségrégation. Malgré sa formation et ses incontestables compétences (il effectue le même diagnostic concernant Norton que d'éminents spécialistes [p. 121]), il lui faut « rester à sa place », alors qu'il a connu d'autres types de relations interraciales, en France notamment pendant la guerre (p. 122). C'est en sens que Burnside qualifie de « providentielle » la visite du jeune homme au Golden Day (p. 126). Elle divulgue l'envers de l'histoire afro-américaine, transformée en véritable mythe d'autochtonie dans le discours de Barbee :

Et ainsi, mes jeunes amis [...], vous êtes entrés et sortis de vos huttes, de nuit et à l'aube, par les marécages et les collines. Toujours plus avant, vous êtes passés de main noire en main noire, avec quelques mains blanches ; et toutes ces mains façonnaient la liberté du fondateur et notre propre liberté comme des voix modelant un chant profondément ressenti. (p. 154)

Même si le jeune homme n'a pas encore acquis la pleine compréhension de ce qu'il entraperçoit, l'épisode du Golden Day a provoqué chez lui une révolution du regard : « J'observais la scène du fin fond de mon désespoir, à présent, et je voyais l'estrade et ses acteurs comme par le mauvais bout de la lorgnette : des petites silhouettes semblables à des poupées évoluant selon un rituel dépourvu de sens » (p. 148). La vision du Golden Day et de ses « prisonniers » (dont certains « étaient supposés appartenir à ces professions libérales auxquelles à diverses reprises j'avais moi-même plus ou moins aspiré » [p. 105]) a dévasté le mythe de la conquête de la liberté et de la connaissance, épopée merveilleuse lyriquement narrée et mythifiée par Barbee. Sur la statue qui représente le fondateur de l'université, la main de ce dernier reste pesante « sur la tête de l'esclave agenouillé à jamais » (p. 165). Dans cette même séquence, de façon bien plus secondaire, d'autres figures également sont renversées, mettant à mal certains stéréotypes tenaces. Selon Edna, la prostituée au franc parler, les performances sexuelles de Norton, « au visage rose de père Noël » (p. 69), surpasseraient largement les miraculeux exploits généralement attribués à ses congénères noirs : « tous ces vieux Blancs riches, ils ont des glandes de singe et des couilles de bouc. Ces vieux saligauds en ont jamais assez. Y veulent baiser le monde entier » (p. 119). Bledsoe, quant à lui, avoue que pour atteindre sa position, il lui a fallu « faire de la lèche un peu partout » : « Oui, il a fallu que je fasse le nègre ! » (p. 174), rage-t-il. Toutefois, s'il le devait, il se comporterait comme le pire des membres du Ku Klux Klan : « Mais j'y ai creusé ma place et je n'hésiterais pas à faire pendre tous les Noirs du pays aux grosses branches des arbres avant le matin, si mon maintien était à ce prix » (p. 174).

Malgré ces fragments de révélation, la prolongation du récit exige le maintien de l'aveuglement du personnage, seul garant de « la continuité du rêve » (p. 165). Néanmoins, comme le souligne le narrateur, « le temps existait, comme j'existais, mais ni ce temps, ni ce 'moi' n'existent plus » (p. 69).

## Les gages de la réversibilité

Dans les récits picaresques de la tradition, les effets trompeurs de l'illusion expliquent généralement la réversibilité des choses. Le phénomène est quelque peu différent dans *Invisible Man*. À la fausseté des apparences s'ajoute un autre élément essentiel : chaque principe peut aisément s'inverser, car il est fondamentalement habité par son contraire. Le prologue est sans doute le passage qui multiplie le plus les effets de renversement, révélateurs de ce fonctionnement.

Tandis que le narrateur s'y dépeint tout d'abord en tant qu'agresseur dans une scène d'une violence extrême : « Et les coups de pieds, ça y allait ! Dans ma fureur, je sortis mon couteau, et m'apprêtai à lui trancher la gorge, là, sous le réverbère, dans la rue déserte » (p. 36), quelques pages plus loin, il est lui-même menacé de mort : « Il me tenait serré comme pierre froide ; ses doigts se refermaient sur ma trachée artère, et je crus que j'allais étouffer... » (p. 44). Même la lumière, principe positif qui permet la pleine conscience de soi, peut également se révéler dangereuse. L'homme invisible en fait tout d'abord l'éloge : « Vous allez peut-être penser que c'est bizarre, qu'un homme invisible ait besoin de lumière, désire la lumière, aime la lumière. Mais c'est peut-être précisément parce que je *suis* invisible. La lumière confirme ma réalité, donne naissance à ma forme » (p. 38). Cependant bien vite les puissantes ampoules qui l'illuminent, source même de sa sensation d'être au monde, se transforment en principe d'agression : « Je restai assis au bord de la chaise, trempé de sueur, comme si chacune de mes 1396 ampoules était devenue un puissant réflecteur, chacun éclairant la mise en scène d'un interrogatoire... » (p. 45).

Le ton est tantôt sérieux, tantôt humoristique, mais rien n'échappe à ce principe. Trueblood constate avec consternation : « J'suis allé trouver les Blancs à ce moment-là et ils m'ont aidé. C'est c'que je comprends pas. J'ai fait la pire chose qu'un homme a jamais fait dans sa famille, et au lieu de me faire fout' le camp de la région, les v'là qui m'aident plus qu'ils ont jamais aidé un homme de couleur, le meilleur des nègres » (p. 99). Même l'université et son décor idyllique sont présentés comme un pur leurre : « Un tour de subtile magie, à n'en pas douter, l'alchimie de la lune — l'école devenait un désert piqué de fleurettes, les rochers s'enfonçaient sous la terre, les vents secs se contenaient, les grillons perdus lançaient leur cri-cri aux papillons jaunes » (p. 69). Le pont de rondins, « fait pour les rendez-vous, mais toujours virginal et que nul couple jamais ne visita » (p. 66) s'oppose à « l'herbe est verte » (p. 136), « code secret » employé par une jeune fille pour convier son amant à un rendez-vous. Véritable invitation à l'amour, la formule « cryptée » est des plus transparentes... Sur ce monde de simulacres domine la figure de Bledsoe, que ses talents de comédien prédisposent à la fonction de chef charismatique : « Le Dr Bledsoe s'arrêta devant une glace et, tel un sculpteur, composa son visage en colère, le changea en masque débonnaire, ne laissant qu'à l'éclat de ses yeux le soin de trahir l'émotion que j'avais perçue quelques instants plus tôt » (p. 133). Des expressions relevées ici et là tendent à faire de Bledsoe le véritable sorcier de la petite communauté que constitue l'université. Il est présenté comme une sorte de chaman, craint de tous pour ses redoutables pouvoirs. Il peut, on l'a vu, en toute impunité toucher les Blancs. « Le visage éclairé d'un bon sourire de concentration intérieure », il lance « des coups d'œil rapides

comme des flèches, d'abord sur les rangs d'étudiants, puis sur la partie réservée aux professeurs, son regard vif chargé de menaces pour tous » (p. 146). Figure de contrôle absolu, il obtient le renvoi immédiat de Burnside, le médecin ancien combattant, que le protagoniste retrouve dans le bus, le jour même de son départ : « que faisait-il dans le bus ? Mon Dieu, le Dr Bledsoe avait-il agi aussi vite que ça ? » (p. 183). Burnside, lui, a d'emblée compris le jeu : « Les voies de l'autorité sont vraiment mystérieuses. Il y a un an que je demande mon transfert et tout d'un coup, ce matin, on me dit de faire mes valises » (p. 184). Bledsoe constitue bien en cela « notre guide et notre magie » (p. 147). Il fait figure de dictateur sur son petit monde, cet univers où il est « aux commandes » (p. 173), et où il peut décider tel un dieu tout-puissant du devenir de chacun : « Tu n'es personne, fils. Tu n'existes pas » (p. 174).

Loin d'être aussi inquiétants, les renversements peuvent parfois donner lieu à des passages comiques. C'est le cas, par exemple, de l'amour chanté par Peter Wheatstraw, le marchand ambulancier :

*She's got feet like a monkey  
Legs like a frog—Lawd, Lawd !  
But when she starts to loving me  
I holler Whoooo, God-dog !  
Cause I loves my baabay,  
Better than I do myself...*<sup>13</sup>

Loin d'apprécier l'humour de ce *blues* parodique, le jeune homme tente de l'interpréter : « Certainement, ni sa femme, ni aucune femme, ne correspondait à cette description. Et pourquoi décrire une personne quelconque en des termes aussi contradictoires ? Était-ce un sphinx ? [...] Et lui, comment pouvait-il l'aimer, si elle était aussi répugnante que dans la chanson ? » (p. 208). Le même humour éclate dans le langage peu châtié de Kimbro, le contremaître de l'usine : « *Damn those laboratory blubberheads to hell ! There's got to be dope put in every single sonofabitching bucket* » [*IM*, p. 151 ; *HI*, p. 230]. Alors que le jeune homme est suspecté de vouloir « saboter la compagnie » (p. 235), le succès de l'entreprise, qui fournit le gouvernement, tient à un tour de passe-passe qui consiste à couper avec de la « *dope* » [*IM*, p. 151] — ces « dix gouttes de machin » noir (p. 230) — le contenu de chaque pot de peinture, pour obtenir son extraordinaire qualité de « blanc optique » !

Dans un tout autre registre, Mary Rambo, elle aussi, suscite des sentiments ambigus chez le protagoniste, mélange d'amour et de haine, provoqué par sa ferveur, son acharnement à voir en lui

---

<sup>13</sup> Je préfère citer ici le texte original [*IM*, p. 131 ; *HI*, p. 204], plus savoureux tant pour son rythme, ses jeux de mots (*god/dog*), que la langue vernaculaire sudiste qu'il retranscrit : « *lawd* » pour

un futur guide du peuple noir (cf. p. 289). De façon beaucoup plus inquiétante, frère Jack qualifie d'emblée Primus Provo et sa femme de « morts-vivants » : « Je veux dire mé-ta-pho-ri-que-ment parlant, bien sûr. Ils sont vivants, mais morts. Morts-vivants... l'union des contraires. [...] C'est triste, je le sais [...] L'Histoire est passée à côté d'eux. Fâcheux, mais il n'y a rien à faire à leur sujet... » (p. 321). Cette appréciation annonce déjà les propos de frère Jack sur les foules révoltées de Harlem, simple « matière première » à manier selon un programme politique préétabli (cf. p. 503).

Comment, dira-t-on, le narrateur fait-il face à tant de contradictions scandaleuses sans se révolter, sans laisser éclater sa colère ? Dès le prologue, il précisait, rappelons-le : « Moi non plus, je n'ignore pas ce qu'est l'ambivalence » (p. 42). Et de fait, c'est ce qu'il nous montre, en bon *pícaro*, en jouant lui aussi de déguisements et d'artifices. Concernant la cérémonie de fin d'études, il déclare : « Le jour de mon diplôme, je fis une petite harangue où je démontrai que le secret, mieux, l'essence du progrès, c'était l'humilité (je n'en croyais pas un mot. [...] Simplement, je croyais que ce genre de truc marchait) » (p. 49). Lors du discours qui lui tient lieu d'examen de passage face aux différents membres de la Confrérie, il a recours à un jeu rhétorique plus subtil encore, qui repose sur un renversement magistral. En prenant l'expression « gens ordinaires » pour tremplin, il la retourne en son contraire triomphant : « Oui, nous sommes des gens extraordinaires — et je vais vous dire pourquoi... », lance-t-il (p. 372).

## Un trajet en boucle, à l'image du principe du boomerang

Ces constants renversements expliquent la philosophie à laquelle aboutit le personnage. Il érige le principe du boomerang en postulat philosophique. Selon lui, la contradiction qui est la source du mouvement du monde, loin de générer un mouvement semblable à celui de la flèche, produit une dynamique qui s'inspire de la trajectoire en boucle du boomerang (cf. p. 38). Avec cette théorie, le personnage récusé le principe de la dialectique historique à laquelle l'a initié la Confrérie. La figure du boomerang est claire : dès lors qu'on lance quelque chose, on risque par un phénomène de retour, de le recevoir directement en pleine figure. Cette philosophie relève certes du gag, mais elle suggère cependant que chaque principe (comme « *the darkness of lightness* » ou « *the blackness of my invisibility* » [*IM*, p. 5 et p. 11] ; le « principe noir de la lumière » et « la noirceur de mon invisibilité » [*HI*, p. 38 et p. 45]) est habité par son contraire qui risque, à chaque instant, de resurgir violemment.

Cette philosophie est également illustrée par la construction du texte : la narration est lancée depuis la cave à charbon dans le prologue, lieu où s'achève également la prise de la parole du narrateur dans l'épilogue. En partant du trou et en y revenant, les deux parties cadres insistent sur la structure en boucle du récit. On peut toutefois décomposer cette boucle en deux mouvements semi-circulaires, qui se refléteraient en miroir dans un système d'opposition. Dans la première partie du roman, le jeune homme tend à incarner la figure de « l'esclave noble ». Comme s'en explique Ellison dans ses essais, tandis que l'individu ou, simplement, la couleur noirs furent longtemps associés au mal et à la laideur durant l'ère chrétienne, le romantisme a eu tendance, à l'inverse, à valoriser la figure du Noir. On y voyait tantôt un symbole de révolte — combattant parfois de façon tragique pour sa liberté — à laquelle on pouvait s'identifier, tantôt une figure du « 'noble esclave', qui symbolisait l'aspect sombre, le potentiel méconnu, le côté latent gros de possibilités, qui pouvait, si on lui en donnait l'occasion, lancer une poignée de terre dans le ciel et créer une 'étoile filante' »<sup>14</sup>.

Dans un premier temps, le protagoniste ressemble à cette figure. Il représente un être plein d'avenir « couvert de louanges par les Blancs les plus blancs de la ville » (p. 48), qui donnent sa conduite en exemple. En dépit des situations adverses auxquelles il est confronté, il incarne cette faculté de résistance et de fidélité à ses principes (« *enduring and abiding* »), faculté qu'Ellison dit avoir célébrée dans ses œuvres de fiction<sup>15</sup>. Toutefois, étant donné la naïveté du personnage, la « noblesse » de sa servitude n'incite guère à l'éloge. Il est constamment placé en situation de « '*darky*' *entertainer* »<sup>16</sup>, cette figure du Noir « amuseur-né »<sup>17</sup>. S'il n'endosse pas les rôles traditionnels que l'industrie du spectacle réservait généralement aux Afro-Américains, il ne cesse pourtant d'être soit constitué en objet de représentation (comme c'est le cas dans l'épisode de la « Bataille Royale »), soit de jouer les « gentils animateurs » au service du bon plaisir de Mr. Norton, par exemple. Afin de lui rappeler la place qu'il a à tenir, Bledsoe lui-même le transforme

<sup>14</sup> Ralph Ellison, *The Collected Essays of Ralph Ellison*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>16</sup> Comme s'en explique Ellison qui reprend là une expression utilisée par Stanley Edgar Hyman, la figure du « '*darky*' *entertainer* » — soit de « l'amuseur noir » — a été inventée par les Blancs, puisqu'elle désigne à l'origine les comédiens blancs qui se déguisaient en Noirs pour mettre en scène diverses situations comiques (cf. *ibid.*, pp. 101-102).

<sup>17</sup> L'expression apparaît dans le texte à la fin de la scène qui se déroule au *Chthonian*. Un membre ivre de la Confrérie a demandé au protagoniste de chanter un *spiritual* (pp. 341-342). Les autres membres sont choqués par cette requête, qu'ils perçoivent comme arrogante et raciste. Cependant insistant de façon peu délicate, certains ont des réflexions tout aussi ambiguës : « Vous êtes ici pour lutter à nos côtés, et non pour nous divertir. Je pense que vous me comprenez, n'est-ce pas ? / [...] J'étais intrigué au'avait-elle voulu dire. au iuste ? Comprenait-elle donc que nous étions blessés

en une figure de comédie. Il en fait la dupe qui courra de maître en maître, sans jamais trouver à s'employer, figure grotesque du Noir stupide et balourd, tant exploitée par la tradition comique : « Hou, hou ! dit Bledsoe dans un grand rire. Tu n'as pas les bras assez longs pour boxer avec moi, fils. Et ça fait des années que je n'ai pas eu vraiment à rogner les ailes à un jeune Noir » (p. 175).

A cette période où le protagoniste incarne une figure de « noble esclave », cherchant toujours à aller au-devant du désir de ses maîtres et « encaissant » plus ou moins facilement les coups du destin, succède la seconde grande période, durant laquelle on peut déceler une montée de la révolte chez le personnage. De façon significative par exemple, il s'insurge intérieurement contre les propos d'Emma, qui s'inquiète de la couleur de sa peau :

— Mais ne devrait-il pas être un peu plus noir, à votre avis ? [...] Ainsi elle estime que je ne suis pas assez noir. Qu'est-ce qu'elle veut, un comédien au visage noirci ? [...] Elle désire peut-être me voir suer le coaltar, l'encre, le cirage, la plombagine ? Qu'est-ce que je suis, un homme ou une ressource naturelle ? (p. 333)

De la même façon, il prend conscience et commente de façon amusée le rôle de « *'darky' entertainer* » qu'entend lui faire jouer Sybil. « Violeur apprivoisé », il est censé, selon les fantasmes de sa partenaire, jouer tantôt les Joe Louis et « faire des trucs terribles avec [s]es muscles », tantôt poursuivre avec des roucoulaudes et chanter *Old Man River*, comme Paul Robeson (cf. p. 549).

Quand situer exactement le moment précis où le personnage bascule d'une position à l'autre ? Tout d'abord entendons-nous bien. Avant sa rencontre avec Rinehart, le protagoniste ne renoncera jamais vraiment à croire à ses chances de réussite sociale. Songeons, par exemple, au formidable engouement qu'il suscite grâce à ses fonctions au sein de la Confrérie : « Mon nom se répandit comme de la fumée dans une pièce confinée. On me sollicitait de tous côtés. Des discours ici, là, partout... » (p. 410). En dépit du fait qu'il continue à vouloir croire à son succès, on note cependant un changement sensible du personnage, après son passage dans l'hôpital de l'usine. Lors de cet épisode, il subit une métamorphose : « Eh bien, mon garçon [...] Vous voilà un homme nouveau », s'empresse de lui dire un médecin (p. 275). Après les avoir expérimentées une à une, le narrateur en vient finalement à renoncer aux définitions de soi prônées par le système américain : la consécration par les dignitaires locaux, l'éducation et le monde du travail. Dans l'hôpital de l'usine, il subit une nouvelle naissance, explicitement traduite par le motif symbolique du cordon ombilical : « je ressentis une secousse au ventre ; en baissant les yeux, je vis l'un des docteurs tirer le fil qui était attaché à l'électrode de l'estomac [...] l'infirmière coupa dans la bande qui m'enveloppait le ventre... » (p. 274). Après cet épisode où il est soumis à toutes sortes

d'expériences (électrochocs et équivalent d'une lobotomie préfrontale censée entraîner un changement radical de personnalité), divers éléments indiquent sa métamorphose. Les premières démangeaisons interviennent au début du onzième chapitre (p. 262). Plus loin, le protagoniste voit apparaître « des marques grisâtres aux endroits où la peau se desquamait » (p. 348). À la fin du roman, ce motif aboutira à ce constat : « je commençai à avoir des démangeaisons sur tout le corps, comme si on venait de m'enlever un plâtre et que je fusse inaccoutumé à cette nouvelle liberté de mouvement » (p. 531). Indéniablement, le séjour à l'hôpital a accéléré un processus chimique que le narrateur commente en ces termes :

[...] j'étais en ébullition intérieurement. Quelque part, au-dessous de la couche de glace propre à geler les émotions que ma vie avait conditionné mon cerveau à produire, luisait un point de noire colère. [...] Une lointaine explosion s'était produite quelque part [...]. Le départ pour New York avait peut-être constitué une tentative inconsciente pour maintenir le vieux congélateur en marche, mais elle avait échoué ; de l'eau chaude s'était glissée dans ses condensateurs. Une seule goutte, peut-être, mais cette goutte était la première vague du déluge. (p. 289)

De fait, certains changements sont aussi spectaculaires qu'humoristiques. Lorsque le narrateur, par exemple, prend le métro pour la toute première fois, il est terrorisé : « je fus écrabouillé contre une énorme femme en noir qui hocha la tête et sourit [...] ; Je ne pouvais ni me tourner de côté ni reculer [...] j'étais pris au piège. [...] je m'attendais toujours à l'entendre hurler » (p. 189). Plus rien ne subsiste de cet effroi suscité par la proximité physique avec une femme blanche quand, cent pages plus loin, dans le métro encore, son corps est ému par la vue d'« une blonde platine [qui] grignotait une pomme d'api » (p. 280).

Cette transformation va de pair avec un deuxième mouvement : le passage du mutisme à la prise de parole. Si dès le début du roman, le narrateur est présenté comme un orateur-né, sa parole est néanmoins empêchée lors de son premier discours, moment qui clôt l'épisode de la « Bataille Royale ». Dès qu'il emploie l'expression « responsabilité sociale », les auditeurs ne cessent de l'interrompre dans un mélange d'hostilité et d'éclats de rire (p. 63). En revanche, immédiatement après avoir évoqué l'impression d'ébullition qu'il ressent en lui, phénomène que nous venons de relever, il déclare : « Au cours de mes déambulations dans les rues, les mots s'échappaient de mes lèvres dans un marmottage que j'étais impuissant à maîtriser » (p. 290). Ce « marmottage » va en fait s'organiser en discours, au fur et à mesure qu'évolue la scène d'expulsion de Primus Provo et de son épouse. Dans un premier temps, la vieille femme l'interpelle tout en le fixant de son regard : « Regarde ce qu'ils nous font, mais regarde, dit-elle » (p. 298). Dès la page suivante, pour la première fois, le personnage réagit avec quelque violence, changeant notablement son langage :

une expression toute nouvelle pour moi » (p. 299). Très rapidement le spectacle du bric-à-brac d'objets hétéroclites répandus sur le trottoir enneigé, parmi lesquels les *Papiers d'homme libre*, acte d'affranchissement de Primus Provo qui porte la date de 1859, provoque une remontée de son passé chez le jeune homme, qui suspend momentanément sa parole (pp. 302-303). Peu à peu cependant, son mode d'élocution se libère indépendamment de sa volonté (« Non, non, m'entendis-je hurler » [p. 305]), et l'*hybris* l'emporte sur la peur de la révolte et de la sanction (p. 311). À partir de cet événement, faire des discours tient lieu de gagne-pain du personnage au sein de la Confrérie, jusqu'à ce qu'il en soit exclu. Dans l'épisode consacré à l'Organisation, l'effet de boucle interne est explicite. Le personnage y est recruté pour ses talents d'orateur, on le rééduque cependant afin de contrôler ses tendances à l'empathie, et il en est finalement chassé à cause d'un autre discours de compassion : l'éloge funèbre qu'il déclame lors des obsèques de Tod Clifton.

De la même façon, on peut constater un grand nombre d'effets de parallélisme et d'inversion au sein des différents épisodes, qui s'organisent en boucle dans le récit. Malgré un changement d'échelle évident, l'émeute finale durant laquelle le protagoniste est poursuivi par Ras et ses acolytes évoque l'épisode de la « Bataille Royale ». Des Noirs combattent des Noirs avec le consentement implicite des Blancs, comme le comprend le personnage accusé d'avoir pactisé avec l'ennemi : « Je ne suis plus leur frère, crierai-je. Ils veulent une émeute raciale, et moi, je suis contre. Plus nous aurons de tués, plus ils seront contents » (p. 590). Autre signe de l'effet de clôture : alors que le don de la serviette « en cuir de veau luisant » avait marqué le début de l'odyssée du narrateur (p. 64), celle-ci s'achève avec la liquidation de tout son contenu. Chaque pièce est brûlée (pantin de Clifton, lettre anonyme et billet où est inscrit son nom de Confrérie [p. 601]), dans un autodafé libérateur qui exorcise toutes les anciennes croyances du personnage. Le voyage s'achève ainsi comme il avait commencé.

Ces effets de reprise aux deux extrémités de la boucle sont également repérables à l'intérieur même du périple, espèce de lasso qui enserme le personnage. L'université, qui rejette dans ses marges tous les éléments non puritains qu'elle exècre, représente l'envers de la Confrérie. Elle s'aveugle sur la nature des relations qui lient les étudiants des deux sexes. Elle préfère ignorer l'existence, dans ses parages, du Golden Day, maison de tolérance offensant la morale, ainsi que la présence d'anciennes cabanes d'esclaves, résidus du passé, dans lesquelles la misère et la promiscuité se révèlent être des facteurs propices à l'inceste. À l'inverse, la Confrérie, elle, utilise le sexe comme appât, moyen de manipulation et de chantage des plus efficaces. Après l'expulsion de Primus Provo et l'émeute qu'elle déclenche, une jeune fille blanche rabat le narrateur dans les

rets de frère Jack (cf. pp. 315-317). Lors de son recrutement, le personnage s'interroge sur les relations qui lient exactement frère Jack à Emma (p. 333), elle qui, dès cette première entrevue, l'a fait danser, « ses seins contenus se pressant contre [lui] », tandis que frère Jack était en train de « laisser dans un coin » (p. 545). Chacune de ses aventures avec une femme blanche aura toujours des connotations ambiguës pour le narrateur, aux réactions quelque peu paranoïaques. Ne songeons, par exemple, qu'à l'épisode où il lui semble apercevoir un homme, tandis qu'il étreint l'une de ses admiratrices : « Essayait-elle de causer ma ruine, ou s'agissait-il d'un piège tendu par quelque ennemi inavoué du mouvement tapi derrière la porte avec des caméras et des bâtons pour me tabasser ? » (p. 446). Tant la Confrérie (« *Brotherhood* » en anglais) que l'université<sup>18</sup> mettent à mal la notion de fraternité, principe dont toutes deux se réclament. De façon significative d'ailleurs, chacun des épisodes s'achève par une trahison : trahison du Dr Bledsoe qui se joue de son ancien étudiant en lui produisant de fausses lettres de recommandation, et trahison de frère Jack, qui s'avère finalement avoir rédigé la lettre anonyme de diffamation, écrite de la même main que le billet où il avait inscrit le nom de Confrérie du protagoniste (p. 601).

De nombreux rapprochements peuvent également être relevés entre l'épisode de l'usine, et les passages où s'affrontent les membres de la Confrérie et les partisans de Ras dans Harlem. Dans les deux sections, deux voies s'opposent : le séparatisme le plus strict et la « collaboration » avec l'« ennemi ». Lorsque le narrateur se présente à l'usine, McDuffy, le syndicaliste, l'informe des subtiles stratégies patronales pour abaisser les coûts de production : « Les gars à la redresse flanquent à la porte les types réglo et se rabattent sur vous, les étudiants de couleur. Pas si con, dit-il. Comme ça, ils ont pas à payer les tarifs syndicaux » (p. 228). Dans le clan adverse, Kimbro se fait traiter d'« exploitateur de la sueur du peuple » par un jeune collègue (p. 229). Véritable « Oncle Tom » à la solde du patron, dont il fait l'éloge, mais dont il reçoit également les sanctions (« C'est tout juste un larbin, un cul-terreux du Nord, un crève-la-faim yankee ! », déclare le protagoniste [p. 231]), il est perçu tout aussi négativement que Lucius Brockway par les syndicalistes. Ceux-ci, en revanche, gratifient immédiatement du terme de « frère » le protagoniste quand ils le rencontrent dans le vestiaire (p. 249), appellation qu'utilisent également de façon systématique les membres de la Confrérie. C'est ainsi que la jeune fille, rencontrée dans la rue après l'émeute, avait interpellé le

---

<sup>18</sup> Toutes les universités américaines possèdent des représentations d'organisations estudiantines nationales appelées, selon le sexe de leurs membres, « *Fraternity* » ou « *Sorority* ». À l'issue d'une sorte de bizutage, les étudiants membres d'une même association (elles portent généralement pour nom des lettres de l'alphabet grec) signent une forme de contrat et sont censés être à jamais solidaires. On précise d'ailleurs, dans l'épisode du *Golden Day*, que l'un des patients les « plus instruits » est « un ancien pharmacien qui ne se séparerait jamais de sa clef brillante du Phi Bêta

protagoniste (p. 314), terme qui exaspère d'ailleurs le personnage quand frère Jack l'emploie lors de leur première entrevue : « je réprimai l'envie de le rembarrier pour cette façon de m'appeler frère » (p. 319). Dans les deux cas, ce terme est d'un emploi ambigu. Bien vite, les syndicalistes se ravissent lorsqu'ils apprennent que le protagoniste travaille sous les ordres de Lucius Brockway : « foutez-le dehors », « sale indic » (p. 250). Le terme de « frère » est également vidé de tout sens pour Ras, dès lors qu'un Noir l'applique à un Blanc :

Laissez-les se battre entre eux. Laissez-les s'exterminer. Nous nous organisons — il est bon de s'organiser — mais nous le faisons entre Noirs. *Noirs !* Au cul, ce fils de pute ! Le Blanc, il prend une de ces morues et il raconte à l'homme noir que sa liberté, il la trouve entre ses jambes décharnées ; pendant ce temps, il se farcit tout le pouvoir et le capital, ce bandit, et il laisse que dalle à l'homme noir. (p. 403)

À l'usine comme dans les organisations politiques, la lutte pour le pouvoir exacerbe les rivalités. Quand le jeune homme apprend naïvement à Brockway qu'il a été retardé par une réunion syndicale, celui-ci menace de le tuer, et le jeune homme croit voir l'éclat métallique d'un couteau lorsqu'ils en viennent aux mains (pp. 256-257), scène qui n'est pas sans rappeler l'agression de Tod Clifton par Ras (p. 404). Partout, les jalousies, les rivalités et la peur de se voir éliminer engendrent des relations humaines hostiles. Contre la menace que constitue autrui, pour garder sa place, chacun est prêt aux pires accusations. C'est par exemple le cas de Westrum, — le traître au nom évocateur qui se prononce presque comme « *Restroom* » (« les toilettes ») — qui, face aux membres du comité, accuse le protagoniste d'entretenir son propre culte de la personnalité pour mieux « contrôler le mouvement » : « vous connaissez pas vraiment cet homme. Il travaille dans l'ombre, il a concocté une espèce de complot... » (p. 431). À l'usine, comme au sein de la Confrérie ou sur les trottoirs de Harlem, les oppositions se traduisent par de terribles luttes territoriales, qui ont pour logique la liquidation d'autrui, toujours perçu comme un rival potentiel.

De part et d'autre du point de bascule qui fait du protagoniste un « nouvel homme », on constate également l'opposition presque terme à terme entre l'hôpital de l'usine et Mary Rambo. Tout ce qui relève de l'univers hospitalier est présenté comme une agression caractérisée : « j'avais la tête encerclée d'un morceau de métal froid, comme le bonnet de fer que porte l'occupant d'une chaise électrique » (pp. 263-264), la matrice décrite comme « une boîte en verre et nickel » envoie des « pulsations meurtrières » (p. 264). À l'opposé de cette manipulation scientifique qui transforme le personnage en rat de laboratoire, triomphe de la science orchestré par la reprise en leitmotiv de l'ouverture de la Cinquième Symphonie de Beethoven (p. 265 et p. 266), répondent en contrepoint l'observation compatissante et l'amour maternelle de Mary, qui chante des *blues*. De

américain tatoué sur le ventre de la danseuse nue, au-dessus de l'endroit « où ses cuisses formaient un V majuscule » (p. 51), image qui intervient au début des déambulations du héros, et le placard qu'il dessine lui-même sur le ventre de Sybil avec un bâton de rouge à lèvres, juste avant que ne s'achèvent ses aventures :

*SYBIL, YOU WERE RAPED  
BY  
SANTA CLAUS  
SURPRISE*<sup>19</sup>

Dans les deux cas, des icônes fondatrices de l'empire américain — l'une nationale, l'autre quasi folklorique — subissent un déplacement des plus inattendus. Ici l'impertinence d'Ellison évoque celle du dessinateur Saul Steinberg, qui lui aussi joue constamment avec tous les emblèmes nord-américains. Du même coup, on pourrait appliquer à Ellison le commentaire de Roland Barthes concernant Saul Steinberg : « Steinberg ne cesse de nous dépayser, d'enlever aux signes leur enracinement, leur patrie : il nous les rend à la fois reconnaissables et étrangers ; il ne détruit pas la culture, il la subvertit. »<sup>20</sup>

## **Le contraste, principe structurel de chaque épisode**

Par-delà ces reflets spéculaires au sein de la boucle, chaque épisode est construit sur le principe structurel de l'opposition terme à terme. Durant la « Bataille Royale », sans provoquer directement la mort des « gros bonnets » comme dans l'intrigue d'Agatha Christie, la chute des « dix petits nègres » mis au tapis (cf. p. 59) fait apparaître en contre-champ, parmi les spectateurs, « une rangée de gueules rouges bouffies d'apoplectiques » (p. 61). Norton, le père idolâtre aux tentations incestueuses refoulées, est confronté à son « *döppelgänger* » en la personne de Trueblood, son image noire inversée et tragi-comique. Comme l'indique l'onomastique, Bledsoe (« *bled so* », participe passé au sens tant actif que passif : « celui qui a tant saigné » et « celui qui a tant fait saigner ») n'est pas sans rapport avec Trueblood (le « vrai sang »), le nègre des champs, son double infâme. Chacun, à sa façon, a su exploiter son « sang » noir. L'un et l'autre ont trouvé, en comédiens accomplis et *tricksters*<sup>21</sup> qu'ils sont tous deux, la meilleure stratégie pour être

<sup>19</sup> *IM*, p. 395 ; *HI*, p. 555.

<sup>20</sup> Roland Barthes et Saul Steinberg, *All Except You*, Galerie Maeght, Repères, Editions d'art, 1983, p. 55.

<sup>21</sup> Le *trickster* — on emploie parfois le terme de « décepteur » — est un personnage de trompeur. Il prend la figure de Coyote dans les contes amérindiens, celle de *Br'er Rabbit* (Compère Lapin) dans les contes afro-américains. Comme le montrent ces exemples, il s'apparente à Renard, animal rusé

acceptés par les Blancs : l'un en les flattant et en jouant leur jeu, l'autre en narrant son inceste tel un *blues* d'une voix « profonde, incantatoire » (p. 85), récit généralement gratifié d'un don : « Z'en avaient jamais assez, de l'histoire de ma fille et y m'ont donné à boire, à manger et du tabac » (p. 84). On trouve encore ce jeu de vis-à-vis dans le monde des maîtres. Tandis que le bureau de Mr. Bates glorifie la puissance du patriarcat, avec ses « trois portraits de vieux messieurs en col cassé qui regardaient du haut de leurs cadres avec une assurance et une arrogance qui me paraissaient être l'apanage des Blancs » (p. 198), le jeune Emerson, en revanche, lecteur de *Totem et Tabou* (p. 211), affiche des airs efféminés (« il se déplaçait à grandes enjambées en ondulant des hanches » (p. 211), dénigre son propre père et se présente comme l'ami des Noirs (p. 221). À l'hôpital encore, le regard scrutateur des médecins et infirmiers, qui observent le narrateur tels les chimpanzés de *La Planète des singes* de Pierre Boule (1963) découvrant, étonnés, une espèce inférieure, se retourne également contre eux. Les images entrevues par le personnage, enfermé dans sa matrice, sont elle aussi déformées par les effets grossissants du verre : « Quelque chose n'allait pas. Je voyais une crotte dans le nez du docteur [...] D'autres visages apparurent, dont les bouches s'agitaient avec un acharnement muet » (p. 270).

De façon plus inattendue encore, chez Mary, le narrateur doit affronter sa propre image grotesque et infra-humaine dans cette stylisation odieuse du Noir que représente la tirelire : « lippe rouge, bouche largement fendue, peau d'ébène, la statue d'un Noir me dévisageait d'un air ahuri, avec ses yeux en boule de loto levés du sol vers moi : sa face n'était qu'un énorme ricanement, et il tendait devant la poitrine une vaste main noire » (p. 349). Le simple fait que l'infâme objet soit un résidu de l'époque coloniale justifie, certes, la réaction de violence qui pousse le personnage à briser la tirelire. Toutefois, on apprend deux pages plus loin que sur « un fragment de la poitrine vêtue d'une chemise rouge, [on pouvait lire] la légende : *Nourrissez-moi* » (p. 351). En anglais, l'expression « *FEED ME* » [IM, p. 243] est plus amusante, au sens où le cinéphile l'entend prononcer du ton implorant que prend la plante de *The Little Shop of Horrors* (*La petite boutique des horreurs*, 1960 pour la version de Roger Corman et 1986 pour sa reprise sous forme de comédie musicale par Frank Oz), film où l'arbuste carnivore supplie son maître de lui offrir quelques gouttes de son précieux sang avec cette même expression : « *Feeeed-me* ». La référence est certes anachronique, mais elle révèle ce en quoi cette tirelire est également la caricature grimaçante — « *a self-mocking image* » [IM, p. 242] — du narrateur lui-même. Mary, malgré ses modestes revenus, le nourrit du mieux qu'elle peut sans jamais rien exiger en retour, même si, les jours sans argent, elle sert du chou à ses locataires peu fortunés, parfois pendant plusieurs jours consécutifs.

Au sein de la Confrérie, les jeux d'opposition sont également innombrables. Dès sa première apparition, Tod Clifton est présenté comme un rival en puissance pour le narrateur. Contrairement au protagoniste qualifié de « nègre roux » (p. 53), du fait de la couleur claire de sa pigmentation, Tod, en revanche est « très noir et très beau » et ses traits comme ciselés dans du marbre noir sont comparés à ceux « que revêtent parfois les statues dans les musées du Nord » (p. 393). Des conflits idéologiques aux sous-entendus raciaux opposeront également le narrateur à frère Jack : « Mais êtes-vous certain de ne pas être leur grand-père blanc [...]. Ne vaudrait-il pas mieux qu'ils vous appellent M<sup>o</sup>ssieu'Jack ? (« *Marse Jack* » [IM, p. 357]. En anglais, « *Marse* » pour « *Master* » traduit l'accent typique de l'esclave noir et la déférence avec laquelle il s'adressait à son maître). Mais avant même cet épisode, au moment où frère Jack présente son nouveau protégé aux membres de la confrérie et défend les stratégies de son discours, il doit essuyer les violentes critiques de « l'homme à la pipe » :

C'était le contraire de la démarche scientifique. Notre point de vue est un point de vue rationnel. Nous sommes les champions d'une manière scientifique d'envisager la société, et un discours comme celui que nous venons de cautionner ce soir détruit tout ce qui a été dit précédemment. Loin de réfléchir, l'auditoire est en train de s'étourdir de hurlements. (p. 380)

On relèvera aussi le choc de Westrum, lorsqu'il aperçoit le chaînon que frère Tarp a offert au protagoniste sur le bureau de ce dernier :

— Qu'est-ce que c'est ? [...]

Je saisis le chaînon et le tins devant ses yeux [...]

— Vous plairait-il de l'examiner, frère ? L'un de nos membres l'a porté dix-neuf ans dans une chaîne de forçats.

— Foutre, non ! Il recula d'horreur. [...] En fait, frère, je ne pense pas que nous devrions nous entourer d'objets de ce genre ! [...]. Parce que je ne crois pas qu'il soit bon d'insister de façon dramatique sur nos différences. [...]

J'étais amusé. De toute évidence, il était troublé par quelque chose de plus profond que le besoin d'oublier les différences. La peur était tapie dans ses yeux. (p. 422)

Comme on l'a dit, ces jeux d'opposition terme à terme sont constants. Et parfois, Ellison se plaît à les souligner humoristiquement, pour montrer l'enfermement de chacun, même parmi ceux qui sont censés partager la même foi. Alors qu'il se trouve dans une rame de métro, le personnage découvre une scène confondante qui caricature cette tendance :

D'un côté, je vis une bonne sœur blanche habillée de noir, occupée à dire son chapelet ; debout devant la porte de l'autre côté du couloir, une autre bonne sœur, tout de blanc vêtue, la réplique exacte de l'autre, sauf qu'elle était Noire et que ses pieds noirs étaient nus. Aucune des deux religieuses ne songeait à regarder l'autre, mais chacune gardait les yeux fixés sur son crucifix... (pp. 472-473).

Le monde d'Ellison est déconcertant. Comme le personnage, le lecteur se perd dans « la contemplation de ces tableaux », pris lui aussi par le sortilège de leur puissance et de leur mystère (cf. p. 198).

## **Pourquoi ces effets constants d'opposition et de renversement dans *Invisible Man* ?**

Dans la tradition, on l'a vu, l'esthétique du contraste inversif s'explique, généralement, par la crise de la pensée baroque. Après la Renaissance classique, période d'espoir riche de promesses, le monde est progressivement placé sous le signe de la vanité et de la tromperie. Le motif du « *theatrum mundi* » l'emporte. Le monde ne saurait être qu'un trompe-l'œil, ce qui suggère une théâtralisation générale de la vie et exige du *pícaro* des talents de comédien accompli.

Rien de cela ne peut être directement transposé dans l'Amérique des années cinquante. Un changement radical a cependant contribué à détériorer la condition des Noirs au sein du système américain durant cette période, et à disloquer tous leurs anciens repères : « la Grande Migration ». Ellison commente magnifiquement ce phénomène traumatique de l'histoire afro-américaine dans « Harlem Is Nowhere ». L'analyse qu'il y mène est si magistrale qu'elle mérite d'être en partie retranscrite :

Du fait de leur arrière-plan sudiste, on peut lire l'histoire culturelle des Noirs dans le Nord comme la légende d'un peuple tragique issu de la mythologie, un peuple qui aspirait à échapper au malheur de sa terre natale en se rendant sur une montagne lointaine où semblait régner la paix. Cependant, durant sa migration, il commit une fatale erreur de jugement et tomba dans un abîme semblable à un labyrinthe, dont les multiples voies promettaient toujours de conduire à cette montagne, mais qui, chaque fois, aboutissaient inmanquablement à un mur. Cela ne tient pas au fait qu'un Noir soit moins bien loti dans le Nord que dans le Sud, mais plutôt au fait que dans le Nord, il doit renoncer à certains appuis importants de sa personnalité, sans pouvoir les remplacer. Il quitte un ordre social relativement statique, dans lequel — habitué qu'il est depuis des siècles à sa brutalité, formé en elle et par elle — il a développé des techniques de survie (techniques que Faulkner qualifie « d'endurance »), ainsi qu'une certaine aisance pour se mouvoir dans les situations plus explosives [...]. Outre qu'il perd la protection que lui offrait son cynisme paysan : le refus d'espérer satisfaire de vains espoirs, il perd également l'impression de « se sentir chez lui dans le monde », impression qu'il a acquise en se confrontant et en acceptant — jusque dans son quotidien — l'absurdité obscène de sa déplorable situation. Plus encore, il quitte une structure familiale relativement stable, une religion encore autoritaire qui donnait à sa vie un semblant de complétude métaphysique, ainsi qu'un corps culturel et folklorique qui lui servait de guide dans l'action, ensemble constamment mis à l'épreuve en termes de vie et de mort, du fait du combat quotidien que le Noir devait mener contre la nature et le Blanc sudiste.

Tels sont les soutiens de la rationalité noire sudiste (et, dans une certaine mesure, de la paix intérieure aux États-Unis) : modestes, mais d'une valeur psychologique inestimable. Ils

démocratie, espoir qui s'accompagne de la croyance irréprouvable en l'existence d'une Mecque de l'égalité, située dans le Nord et identifiée à des lieux aux noms magiques : New York, Chicago, Détroit. Cette croyance se nourrit [...] de l'identification imaginaire avec les succès des célébrités noires, qui ont réussi dans le Nord. On narre leurs exploits, on comptabilise leurs dollars, on se berce du récit de la rapidité qui les mena, dans une spirale ascendante, d'une humble extraction à la notoriété qui permet de faire la une des journaux. Il ne fait aucun doute que l'effondrement de ce rêve porte autant atteinte à la personnalité noire, que l'environnement du taudis dans la crasse, le désordre et la décrépitude duquel le rêve s'évanouit.

Quand les Noirs se voient interdits de participer aux événements les plus importants de la vie sociale institutionnelle, ils perdent bien plus que des privilèges économiques ou la satisfaction de saluer le drapeau sans arrière-pensée. Ils perdent l'un des remparts que l'on a placé entre eux et la constante menace du chaos. Car quel que soit le rôle que l'on assigne aux institutions sociales, leur fonction psychologique est de protéger le citoyen contre les forces irrationnelles incommensurables qui rôdent sur les bords de la vie humaine, semblables à la destruction cosmique qui est tapie dans les centrales atomiques. Or à quoi aboutissent la discrimination et la ségrégation ? Elles déniaient ces soutiens et précipitent le Noir le plus équilibré dans l'angoisse.

Bien que pris et dans les tensions qui proviennent de la rapidité de l'évolution de son histoire, et dans les conflits créés chez l'homme moderne par un monde en pleine révolution, le Noir ne peut pleinement être associé à la thérapie, dont l'homme blanc bénéficie en prenant part aux cérémonies patriotiques et en s'identifiant à la richesse et à la puissance des États-Unis. Au lieu de cela, il est renvoyé à l'électrochoc que constituent les institutions du ghetto.

Mais celles-ci, tout comme la personnalité de son peuple, sont prises dans un processus de changement chaotique. Sa famille se désagrège, son église se divise, et sa sagesse populaire est discréditée par la fausse idée qu'elle ne convient aucunement au mode de vie urbain. En outre, l'éducation qui lui a été donnée (éducation qui n'a d'ailleurs jamais été totalement sienne) ne lui fournit aucune description scientifique, ni aucune interprétation philosophique — même grossièrement ficelée — des forces profondes qui transforment la totalité de son être [...]. Sa façon de parler se durcit, ses mouvements sont soumis au rythme de l'horloge, son régime alimentaire change, sa sensibilité réagit plus rapidement et son intelligence se développe. Mais sans institutions pour le guider et sans explications claires pour lui permettre de comprendre la difficulté de sa situation (les explications proposées par la religion étant inadéquates et celles fournies par les *leaders* politiques clairement incomplètes et opportunistes), l'individu perçoit que son monde et sa personnalité ne sont pas en accord. L'expression « j'suis nulle part » (« *I'm nowhere* ») exprime le sentiment dont se laissent peu à peu convaincre de nombreux Noirs : de n'avoir aucune place stable et reconnue dans la société. L'identité de chacun flotte dans une réalité capricieuse, au sein de laquelle les idées les plus communément admises sont remises en question. Littéralement on « est », mais on n'est nulle part ; on erre, hébété, dans les dédales du ghetto, « personne déplacée » de la démocratie américaine.<sup>22</sup>

La lecture de ce texte éclaire *Invisible Man*, au sens où le roman semble constituer la mise en fiction du processus de désagrégation généralisé, qui est analysé ici.

D'emblée les origines familiales du narrateur amorcent le processus : « Ma destinée était inscrite, toutes choses égales (ou inégales) d'ailleurs, il y a quatre-vingt-cinq ans. Mes grands-parents furent esclaves, je n'ai pas honte d'eux. J'ai plutôt honte de moi pour avoir, dans le temps, éprouvé de la honte à leur sujet » (p. 47). Son histoire recoupe celle de la famille de Primus Provo, homme de quatre-vingt-sept ans, affranchi en 1859 : « Quatre-vingt-sept ans, et pfuit ! comme un

<sup>22</sup> Ralph Ellison. « Harlem Is Nowhere ». *The Collected Essays of Ralph Ellison. op. cit.*, pp. 323-

grognement dans une bourrasque » (p. 308). Qu'il s'agisse de Primus Provo, de Peter Wheatstraw, de Mary Rambo et du narrateur lui-même, tous représentent des « 'personnes déplacées' de la démocratie américaine », qui ont dû apprendre à survivre dans un nouveau système. Les vieux s'accrochent à leurs souvenirs, même dérisoires (« Regardez bien, là, son meuble avec ses tiroirs béants ? Quatre-vingt-sept années pour les remplir, de bric et de broc... » [p. 308]). La vieille épouse de Provo, « étreignant sa Bible », veut pouvoir se réfugier quelques instants dans sa maison pour prier. Mary et Wheatstraw, eux, chantent des *blues*. Peter Wheatstraw, qui plus est, résiste à sa misère grâce à l'humour et au répertoire sudiste, ce « corps culturel et folklorique » évoqué par Ellison, qui permet de faire face aux pires situations sans sombrer dans le plus complet désespoir :

- Si c'est ça, tu as de la chance que ça soye qu'un cafard, parce que, moi, mon vieux, je crois bien qu'c'est un ours que j'ai aux fesses...
- Un ours ?
- Merde, oui ! un ours. Tu vois pas ces pièces, à l'endroit où il s'est agrippé à mon derrière ? Tirant sur le fond de son pantalon à la Charlot, il partit d'un puissant éclat de rire. (p. 205)

Mary Rambo incarne, quant à elle, ce rêve en « un futur de réelle démocratie ». Ce rêve, cette véritable foi, qu'elle projette sur le protagoniste qu'elle imagine à l'avenir « guide de la race » (p. 346) lui permettent d'affronter toutes les difficultés :

C'est vous, les jeunes, qu'allez faire les changements. C'est vous tous, oui. [...] Et j'te dirai aut'chose encore, c'est ceux du Sud qui faut qu'ils le fassent ; eux, ils connaissent le feu et ils ont pas oublié comment il brûle. Par ici, y en a trop qui l'oublient. Ils se trouvent une place pour eux et les v'là qu'oublient les gars qui restent au fond. (p. 285)

Mais vers quoi, vers qui doivent se tourner ces éventuels combattants, prêts à lutter pour un monde meilleur ?

Le roman démonte une à une les voies traditionnellement reconnues. L'éducation ne permet aucunement de faire changer les choses, comme le montre la folie dans laquelle se réfugie Burnside, interdit d'exprimer sa colère face au système (si ce n'est ponctuellement, comme au cours de son récit, où il narre son histoire à Mr. Norton). Le dressage idéologique, auquel les différentes organisations politiques soumettent leurs membres, n'est guère plus valorisé. Comment réagir en effet, quand on découvre qu'elles sont prêtes, une fois encore, au sacrifice de certains pour « la Cause », comme c'est le cas de la Confrérie ? Dès lors la seule solution paraît être la violence prônée par Ras, lui qui déclare : « Quel est votre passé, et où allez-vous ? Peu importe, prenez votre idéologie corrompue et bouffez vos propres tripes comme une hyène moqueuse » (p. 405). Aucune solution politique ne semble satisfaisante, comme le montre le choix de Tod, qui préfère « se jeter

étroites abandonnent à leur triste sort tous « les damnés de la terre ». La solution relève-t-elle, dès lors, d'un projet égoïste, qui consiste toujours à se protéger soi, à tirer son épingle du jeu plus ou moins dignement, dans une éthique généralisée du déguisement ?

Après tout, l'emploi des gens comme nous n'allait pas sans hostilité. Il dissimulait peut-être — comme certains des professeurs de couleurs à l'université, qui, pour s'éviter des ennuis en traversant les petites villes des environs, s'affublaient de casquettes de chauffeur et se donnaient l'air d'être au service des Blancs dans leur propre voiture. (pp. 242-243)

Malgré ces différents culs-de-sac politiques, le roman n'adopte pas pour autant une perspective totalement pessimiste. Il met en scène de façon à la fois mythique et symbolique une naissance, ainsi que l'émergence d'un nouveau regard. Même si la machine de l'hôpital apparaît comme un utérus mécanique aseptisé et grotesque, elle incarne, symboliquement sous forme condensée, la modernité qui produit un homme nouveau, un nouvel être noir. Tout en reprenant la structure symbolique de la mort suivie de la résurrection, Ellison réussit grâce à son personnage à rectifier tous les préjugés potentiels du lecteur concernant la noirceur, et ce que c'est que d'être Noir. Il s'agit pour le romancier d'en finir avec tous les dualismes simplistes, qui créent d'emblée, par exemple, un handicap social pour les Noirs à la peau foncée (« *highly pigmented* »<sup>23</sup>). Tod est très noir et « pourtant » très beau, il incarne un idéal esthétique. Dans *Malcolm X*, Spike Lee avait lui aussi stigmatisé l'absurdité de ce dualisme. Dans une scène du film (dont on ne retrouve pas la trace dans l'autobiographie de Malcolm X, où celui-ci évoque uniquement sa fascination pour les dictionnaires qu'il recopie et apprend en prison), son mentor, converti à l'Islam, lui fait successivement lire les articles concernant les adjectifs « blanc » et « noir ». Toutes les notions associées au mot « blanc » sont positives : blancheur de la colombe, symbole de la paix, pureté, virginité, etc. A l'inverse, dès qu'il entame la lecture de l'article « noir », tout est négatif : noirceur ou malveillance de certaines projets, « marché noir », soit illégal, « humeur noire », « série noire », etc.

D'une tout autre façon, plus humoristique et moins accusatrice, Ellison, lui aussi, lutte contre ce manichéisme simpliste et met à mal le fantasme de la pureté qui hante l'imaginaire américain. Une multitude de scènes rappelle la nature fondamentalement métisse de la culture américaine, imprégnée dans tous ses détails, même les plus quotidiens, d'apports afro-américains. Ces apports étant souvent refoulés, le romancier met en évidence la tendance schizophrénique de

---

<sup>23</sup> Cf. « Présenter 'un haut degré de pigmentation' [*'highly pigmented'*], comme disent les sociologues, était perçu comme une 'malchance' pour un Noir, puisqu'il se trouvait ainsi d'emblée placé du côté négatif du système binaire [manichéen] qui organise la pensée des Blancs ». Ralph

cette culture. Tantôt, l'élite blanche a magnifié ce passé commun, peut-être pour mieux exorciser l'horreur de ses origines : dans les musées du Nord figurent des visages de marbre noir aux traits finement sculptés, comme ceux de Tod Clifton. Cette culture, néanmoins, est également vivante et pas uniquement figée dans les lieux de mémoire que sont les musées. Le jeune Emerson se vante d'avoir des amis noirs et de fréquenter les boîtes de jazz de Harlem. Autre métissage historique indéniable, un même lait a nourri les enfants d'esclaves et les Sudistes blancs les plus attachés à leur système :

[...] je voyais sur leurs mentons, à la place de leur jus de tabac favori, scintiller de l'écume de sang, et sur leurs lèvres, le lait caillé des mamelles flétries d'un million de nounous noires à l'état d'esclavage ; moyen perfide et fluide de connaître notre essence, absorbée à notre source même et maintenant régurgitée tout aigre sur nous. (p. 143)

Le port d'un masque, souvent considéré comme une stratégie typiquement « noire » dans la culture nord-américaine, est un trait essentiel de la culture nationale. Cet « acte 'noiraud' [*'darky'*] nous rend tous frères »<sup>24</sup>, comme l'écrit ironiquement Ellison :

Benjamin Franklin, scientifique pragmatique, homme d'Etat expérimenté et amateur raffiné, a laissé les Français voir en lui l'Homme Naturel de Rousseau. Hemingway se présentait non pas en homme de lettres, mais en sportif, Faulkner en fermier ; Abe Lincoln se fit passer pour un simple homme de lois campagnard, jusqu'à ce que le vernis s'écaille.<sup>25</sup>

Dans le roman aussi, tous portent un masque. Norton voit sa destinée incarnée dans le peuple noir, ainsi que dans le narrateur, son humble représentant (p. 73). Il veut « élever un monument à [la] mémoire de sa fille » (p. 75), alors que sa confrontation avec Trueblood laisse transpercer, sous l'idolâtrie de façade, des sentiments bien peu paternels... Parfois également, le masque de frère Jack s'effrite et permet d'entrevoir son vrai visage : « c'était bien ça, par certains côtés, il ressemblait à un bull-terrier de salon » (p. 368).

Par-delà ces rappels, Ellison s'ingénie à rejouer dans *Invisible Man* l'histoire américaine à travers un corps noir. Il évoque d'ailleurs une vision assez semblable dans ses essais : « En conséquence, du point de vue moral, je propose de considérer la totalité de la vie américaine comme un drame joué sur le corps d'un géant noir qui, couché en guise de poutre maîtresse tel Gulliver, constitue à la fois l'estrade où l'on joue et la scène qui permet à l'action de se développer »<sup>26</sup>. Cette vision tient lieu de contrepoint à ce à quoi l'on assiste généralement dans la réalité. De fait, encore aujourd'hui, dans les écoles américaines, on célèbre « *The Afro-American History Month* », moment où l'on voit fleurir en guise de décorations les effigies de grands hommes

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>25</sup> *Ibid.*

noirs, parmi lesquels Pouchkine et Alexandre Dumas. L'histoire nord-américaine a été blanchie et, une fois l'an, on rappelle son autre dimension. Dans son autobiographie, Malcolm X commente lui aussi ce « blanchiment » de l'histoire officielle nationale :

Il y a une chose que je n'oublierai jamais. Alors que ma classe [...] avait étudié l'histoire des États-Unis en cinquième à Mason, l'histoire du Noir avait été traitée en un paragraphe. Et le professeur était parti d'un grand rire avec sa plaisanterie : « les pieds des Noirs sont si grands que quand ils marchent, ils laissent un trou dans le sol »<sup>27</sup>.

À sa façon, Ellison rectifie cet oubli dans son « récit-musée », en y insérant un grand nombre de figures historiques importantes. On pense à des hommes politiques comme Booker T. Washington (évoqué à plusieurs reprises, cf. p. 50, p. 337 et 341). Ancien esclave, il fit des études supérieures et fonda *Tuskegee Normal and Industrial Institute* en 1881 en Alabama, établissement qui avait en priorité une vocation technologique et qui devait permettre la formation d'une petite bourgeoisie noire, dans le respect de la ségrégation. Grâce aux dons de ses mécènes nordistes, en 1900, Tuskegee était l'institution noire la plus riche du pays. Ellison fréquenta cet établissement, et l'université qu'il décrit dans le roman est largement inspirée par cet institut. Le roman réserve également une place importante à la figure de Frederick Douglass. Frère Tarp offre tout d'abord un portrait de Douglass au protagoniste pour décorer son bureau, puis sa trajectoire est évoquée de façon plus précise (cf. p. 408-411). En 1845, son autobiographie intitulée *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave (Récit de la vie de Frederick Douglass, esclave américain)* remporta un vif succès et sensibilisa le public aux conditions de vie dans l'esclavage. Autre grande figure de *leader* politique : Marcus Garvey, que certains critiques ont vu caricaturé dans le personnage de Ras l'Exhorteur, bien qu'Ellison s'en soit toujours défendu. Marcus Garvey (1887-1940) fonda en Jamaïque, d'où il était originaire *The Universal Negro Improvement Association* (UNIA). Il fut le premier défenseur de la fierté raciale et inspira le slogan « *Black is beautiful* ». On le surnomma le « Moïse noir », au sens où il se fit le champion d'un mouvement de retour vers l'Afrique natale. Comme l'évoque le roman, Garvey accusé de fraude fut banni et renvoyé en Jamaïque en 1927. Il ne revint jamais plus aux États-Unis (cf. p. 302 et p. 397).

D'autres figures qui ont marqué l'histoire afro-américaine apparaissent encore dans le roman : le boxeur Joe Louis (p. 549), qui entama une carrière de poids lourds à partir de 1934. Il est considéré dans sa catégorie, comme le plus grand champion de tous les temps et fut surnommé « *The Brown Bomber* ». À Detroit, ville où il s'installa dès 1924 et où il devint une icône du succès noir, une sculpture qui célèbre ses victoires a créé une vive controverse entre les communautés

<sup>27</sup> Malcolm X. *The Autobiography of Malcolm X*. 1964 : pour l'édition de référence : New York.

blanche et noire : elle représente un superbe avant-bras en tension au poing tendu, position où l'on a vu une reproduction du poing levé, signe de ralliement et de contestation du pouvoir noir... À la même page (p. 549), on évoque également le comédien et chanteur Paul Robeson. Pendant longtemps, il fut considéré par Hollywood comme l'incarnation du « *good Negro* », mais le fait qu'il prit part au combat en faveur des droits civiques dans les années quarante, au sommet de sa carrière, ne plut guère à l'industrie du spectacle. Enfin, bien sûr, il faut citer Louis Armstrong, dont le narrateur, enfoui dans sa cave, écoute sur son radio-phono *What Did I Do to Be so Black and Blue ?* ( *Qu'est-ce que j'ai pour être si noir et broyer tant de noir ?*, p. 40). Pour Ellison, musicien de formation, Armstrong constitue un modèle, dont il fait l'éloge dans ses essais :

Les irrévérences clownesques que s'accorde Armstrong, ainsi que ses pouvoirs enivrants ont quelque chose d'élisabéthain. Il prend des libertés avec les rois, les reines et les présidents ; avec sa sueur, sa salive et les contorsions de son visage, il accentue la dimension physique de sa musique, il accomplit cette prouesse magique d'extraire une mélodie romantique d'une gorge de graviers ...<sup>28</sup>

Pour autant Ellison ne produit pas une approche ségrégationniste de l'histoire américaine, il évoque également Ralph Waldo Emerson (p. 73), Benjamin Franklin, Edison et Ford (p. 39), par exemple. Qui plus est, dans la mesure où il a toujours revendiqué le statut d'écrivain américain — refusant, en tant qu'artiste, le label réducteur d'Afro-Américain — Ellison s'amuse à réinvestir tous les genres de tradition nationale. Certaines scènes du *Golden Day* semblent presque extraites d'un *western* (cf. p. 141). Une touche d'Edgar Allan Poe s'immisce par le biais de Mr. Norton et de son amour fusionnel pour sa fille promise à la mort. L'esthétique du roman policier et du film noir semble inspirer plusieurs scènes : la fuite sur les toits après l'émeute (p. 315, avec une allusion directe à la page suivante : « Puis je m'engageai dans la rue avec une nonchalance copiée sur des personnages que j'avais vus dans des films », p. 316), le titre *Mise à mort sur les trottoirs de la ville* aux connotations explicitement policières (p. 320), la scène nocturne de traversée de Central Park en voiture (p. 329), le passage où le protagoniste va rejoindre son meilleur contact : Maceo au Joyeux Dollar de Barrelhouse, « sombre boui-boui » de la Huitième Avenue (p. 454) et, dans un registre plus tragique, l'exécution, comme filmée au ralenti, de Tod Clifton (p. 467). L'inspiration d'Ellison pille également d'autres formes d'expression artistique : on relève l'influence de James Thurber, dessinateur et humoriste caustique (le passage où intervient le personnage de Sybil est qualifié de « dessin animé cinglé de Thurber » [p. 550]), on note également des allusions au célèbre héros de bande-dessinée Dick Tracy, le fameux détective (p. 434). Avant que Salman Rushdie ne

conceptualise cette notion dans *Patries Imaginaires*, Ellison pratique la « pollinisation »<sup>29</sup> nationale et transnationale. Il fait dire à Woodridge, professeur de littérature à l'université, qui couvre le tableau noir « de citations de Joyce, Yeats et de Sean O'Casey » : « Le problème de Stephen, comme le nôtre, ne résidait pas exactement dans le fait de créer la conscience inexistante de sa race, mais de créer les traits inexistants de son visage » (p. 384). N'oublions pas également les deux citations mises en exergue dans l'édition américaine, mais qui disparaissent (tout comme la dédicace « *To Ida* ») dans la traduction française : la première est extraite de *Benito Cereno* de Melville<sup>30</sup>, l'autre de *Family Reunion*, pièce de T.S. Eliot inspirée des *Choéphores* (1939)<sup>31</sup>.

Par-delà cette citation, Ellison a toujours mis en avant l'influence de T. S. Eliot sur son œuvre, et en particulier sa façon subtile d'insérer dans le fil de ses textes des références littéraires, ainsi que des mythes et des formes ritualisées qui permettent de donner sens à son œuvre<sup>32</sup>. Le romancier s'inspire aussi de cette technique dans *Invisible Man*. Il met en scène une lutte du terrible avec le merveilleux, qui permet une forme de « rituel magique ». Comme il l'écrit dans ses essais :

Dans le conte de fées, la beauté est éveillée à la passion par la bête ; l'homme aux allures de bête ne peut regagner son humanité que grâce à l'amour. On pourrait illustrer cela par maints exemples, mais ils reviendraient presque tous au même. Ici le terrible représente ce qui tient lieu d'entrave, tout ce qui s'oppose aux aspirations humaines, et le merveilleux incarne le triomphe de l'esprit humain sur le chaos.<sup>33</sup>

Avec *Invisible Man*, Ellison déploie cette structure agonistique en un vaste récit picaresque, pour mieux décliner toutes les formes qu'elle peut prendre. Il plonge son personnage dans le chaos du

<sup>29</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Londres, Granta, 1991 ; pour l'édition de référence : *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois, 1993, « 10/18 », p. 85.

<sup>30</sup> Cf. « 'You are saved,' cried Captain Delano, more and more astonished and pained ; 'you are saved : what has cast such a shadow upon you ?' » ; tr. : « 'Mais vous êtes sauvé', s'écria le Capitaine Delano de plus en plus surpris et peiné ; 'vous êtes sauvé ; qu'est-ce donc qui a jeté une telle ombre sur vous ?' ». On notera qu'Ellison coupe la citation, au sein du dialogue duquel elle est tirée, avant que Don Benito ne livre sa brève réponse : « Le Nègre » (« *The negro* »). (*Benito Cereno*, Herman Melville, 1855 ; pour l'édition de référence : Paris, Le Livre de Poche, « Les Langues Modernes / Bilingue », Préface, traduction et notes de Simone Chambon, 1992, pp. 316-317).

<sup>31</sup> Cf. « *HARRY: I tell you, it is not me you are looking at,  
Not me you are grinning at, not me your confidential looks  
Incriminate, but that other person, if person,  
You thought I was: let your necrophily  
Feed upon that carcass...* »

« *HARRY* : je te le dis, ce n'est pas moi que tu regardes,  
Ce n'est pas à moi que tu adresses tes sourires, ni même tes regards discrets, mais lourds de  
Reproches, non ce n'est pas à moi, mais à cette autre personne, s'il s'agit toutefois d'une personne,  
Que tu croyais que j'étais : que ta nécrophilie  
Se repaisse de cette carcasse... »

<sup>32</sup> Cf. Ralph Ellison. *The Collected Essays of Ralph Ellison. op. cit.* p. 216.

monde, pour mieux l'en extraire, grâce à une sorte d'exorcisme. Le rêve de castration, par exemple, qui intervient à la fin du récit, permet paradoxalement au personnage de récupérer pleinement son identité sexuelle (pp. 602-604). Il cesse d'être un « *nigger-boy* » — expression qui le caractérisait à la fin du premier chapitre dans la formule : « *Keep This Nigger-Boy Running* » [IM, p. 26 ; HI, p. 65] — pour devenir son contraire « *an invisible man* ». En outre, alors que le Blanc redoute d'endosser le masque du *trickster* « de peur de se faire piéger quelque part dans les mystères de l'enfer »<sup>34</sup>, le narrateur qui, lui, a accepté ce masque salvateur, se voit, au contraire, pris dans les faisceaux merveilleux de la lumière et du plaisir. Depuis son sous-sol, son trou chaud et intime, il revoit son passé et devient voyant. « On ne saurait bien voir les choses de ce monde qu'en les regardant à rebours »<sup>35</sup>, écrivait Gracian. Cette formule pourrait servir également de devise à Ellison, qui s'ingénie à imposer une image renversée du monde dans son roman. Grâce à la magie du rituel, le personnage récupère, semble-t-il, ce « que l'on appelait le Seeing-Eye, l'Œil-qui-voit » (p. 309), don perdu lors de la Grande Traversée qui alimenta le commerce triangulaire. L'Œil désormais est aveugle, sans éclat : « Il est tout voilé de cataracte [...]. Tout ce que nous avons, c'est la Bible, et cette Loi de Flic ici présente [...] Alors, où allons-nous ? Où allons nous après ça... ? » (p. 310). Depuis son trou, le personnage retrouve, pour sa part, la puissance du Seeing-Eye : il peut désormais contempler l'envers du monde, ce qu'on a toujours voulu lui cacher, et qu'il refusait de voir.

## Conclusion : quand le picaresque emprunte à la science-fiction

Dans ses essais, Ellison dit s'être donné pour objectif (comme beaucoup d'artistes américains, tel Hemingway par exemple) non pas un quelconque but moral, mais la perfection technique. Dans cette perspective, plutôt que d'attaquer directement la société qui l'entourait, Ellison a préféré opter pour « la présentation picturale de l'évolution d'un problème personnel »<sup>36</sup>. Par ce biais, il a inventé ses propres mythes, refusant du même coup de participer à la réactualisation et à l'expansion constantes du mythe national. Grâce à son extrême maîtrise technique, dans *Invisible Man*, Ellison parvient à créer, selon sa propre expression, « une vision

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>35</sup> Je reprends cette citation à l'article de Gérard Genette (« L'univers réversible », *Figures I*, Paris, Seuil. « Points ». pp. 9-20. p. 19).

double complexe »<sup>37</sup>. De façon détournée, il produit ainsi une dénonciation violente des dysfonctionnements, tantôt les plus évidents, tantôt les plus pernicioeux, de la société américaine.

S'étonnera-t-on dès lors que, par-delà sa profonde inspiration picaresque, Ellison emprunte également certains procédés à la science-fiction, ce genre « révélateur de fantasmes » qui « procède par un effet de grossissement »<sup>38</sup> ? Avec le récit picaresque, la science-fiction me paraît être l'un des modes fictionnels les plus corrosifs pour dénoncer les préjugés, par le biais de la satire. Sans avoir réalisé un « grand film », dans *The White Man's Burden* (1995), Desmond Nakano met en scène, dans un scénario de « politique-fiction », l'image d'un monde renversé où les Noirs prennent la place des Blancs et vice-versa. John Travolta, dans le rôle du père blanc, refuse d'offrir à son fils une figurine virile, noire et guerrière, parce qu'il y voit le signe de l'embrigadement idéologique et racial de son propre enfant. À l'inverse, la bonne société noire multiplie les formules admiratives pour qualifier la chorale « si mignonne », composée de charmants bambins blancs...

Dans de nombreux passages, Ellison insère des clins d'œil à l'univers de la science-fiction<sup>39</sup>. Le narrateur dit mener un « combat contre la Compagnie générale d'électricité » (p. 39), soit en anglais *Monopolated Light & Power* (le mot « power » étant ici à double sens, puisqu'il désigne tant l'électricité que le pouvoir). L'usine *Liberty Paints* — entreprise dont on précise qu'elle fournit le gouvernement — semble développer des activités secrètes dans son troisième sous-sol. Les questions sont interdites et le narrateur se demande à quoi peut bien servir cette « étrange machine, composée d'un énorme assortiment d'engrenages reliant une série de cylindres », dans laquelle Lucius Brockway jette à rythme réguliers des pelletées de mystérieux « cristaux marron » (p. 244). Partout, que ce soit au Golden Day, à l'université ou à l'usine, des techniques de rééducation plus ou moins sophistiquées sont utilisées contre les éléments les plus rebelles. Tandis qu'un « troisième œil brillant » (p. 262) semble examiner le protagoniste à l'hôpital, une voix déclare un peu plus loin : « il n'occasionnera pas le moindre traumatisme à la société » (p. 267). En fait, tout l'épisode qui se déroule dans l'hôpital de l'usine évoque — dans cette fusion de l'univers hospitalier et de l'univers industriel — l'un des grands *topoi* de la science-fiction. Dans ce passage, l'individu est nié en tant que sujet : malgré sa reprise de conscience, on parle du personnage à la troisième personne (p. 275), on envisage à haute voix devant lui une lobotomie partielle, une castration, et

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>38</sup> Louis-Vincent Thomas, *Civilisation et divagations : mort, fantasmes, science-fiction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972, p. 14.

<sup>39</sup> Le titre du roman, *Invisible Man*, est de fait équivoque, et ce d'autant qu'il reprend explicitement celui du roman de Herbert George Wells. œuvre de science-fiction. parfaitement conforme à la

une rééducation psychologique à coups d'électrochocs. De fait, le protagoniste lui-même perd le sens de son être en tant qu'entité, incapable qu'il est d'effectuer une scission entre son corps et l'environnement qui le cerne : « où finissait mon corps, et où le monde blanc de cristal commençait-il ? » (p. 269), « une machine, ma mère ?... » (p. 271). Quand il ressort de l'hôpital, il est vêtu d'une salopette blanche, vêtement récurrent dans les univers totalitaires et concentrationnaires (p. 275). De plus, comme dans *Brave New World* (*Le Meilleur des mondes*) d'Aldous Huxley (1932), il semble ne plus être apte à effectuer des tâches industrielles, on l'invite à songer à une réorientation, comme s'il était passé d'un statut de Gamma à celui d'un Bêta, voire d'un Alpha (« Prenez un autre travail, dit-il. Quelque chose de plus facile, de plus tranquille. Un travail pour lequel vous soyez mieux préparé » [p. 277]). Enfin, comme dans *Blade Runner* (1982), le film de Ridley Scott tiré du roman de Philip K. Dick, on lui réinjecte, semble-t-il, un certain nombre d'images mentales, comme pour lui restaurer un passé humain (p. 265). Parmi tous ces modes d'endoctrinement forcés, on retiendra bien sûr les techniques de la Confrérie, qui évoque elle aussi les organismes d'embrigadement de la science-fiction : après son discours « non conforme » à la doctrine, le narrateur se voit interdit de parole (p. 387) jusqu'à ce que son lavage de cerveau soit achevé. La Confrérie possède, en outre, une organisation d'ordre paramilitaire : la structure du pouvoir y est pyramidale (p. 437), on parle de « soldat » (p. 390), de « mission », de « période d'endoctrinement » (p. 532) afin de transformer le protagoniste en « en un confirmateur ultra-sensible de leurs fausses opinions » (p. 541).

Toutes ces stratégies inspirent un désir de révolte (p. 543), ainsi que la volonté d'avoir recours à des « méthodes rinehartesques » (p. 545). Cependant en-deçà de ces procédés, semble subsister une profonde tradition de résistance. Elle est incarnée par le personnage de la grand-mère du narrateur qui, à la vue de « chiens de meute donnant la chasse à des hommes en vêtements rayés et dans les chaînes », s'était assise près de son petit-fils et avait chanté, les yeux pétillants :

Dieu tout-puissant a fait un singe  
 Dieu tout-puissant a fait une baleine,  
 Et Dieu tout-puissant a fait un croc'dile  
 Avec des p'tits boutons sur la queue... (p. 265)

Plutôt que de se révolter vainement contre un ordre qui l'écraserait sans le moindre remords, la grand-mère préfère opter pour un inventaire ironique : oui, Dieu a fait des singes, des baleines, des croc'diles et des chiens qui, bizarrement, poursuivent des hommes en habits rayés... Loin d'être le signe de l'acceptation d'une fatalité sans appel, cette simple ritournelle enfantine avec son humour facétieux suffit à contrer la menace qui rôde, à narguer innocemment la puissance du pouvoir. Ces

chiens n'ont pas plus de raison d'être que les « p'tits boutons » sur la queue du crocodile. Simple caprice divin, ils sont aussi absurdes. Peut-être est-ce sur ce mode, apparemment anodin, que le narrateur a appris à court-circuiter certains réseaux de contrôle. On a certes cherché à « normaliser » un homme, mais en lui, déjà, sous des formes apparemment bénignes, inoffensives, s'étaient immiscées les graines de la dissidence, qui le promettaient à un destin de rebelle (p. 313).