



HAL
open science

Le corps dans les littératures mineures : une inscription problématique

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Le corps dans les littératures mineures : une inscription problématique . Günter Krause. Literalität und Körperlichkeit / Littéralité et corporalité, Stauffenburg Verlag, pp.139-153 1997, 9783860577714. hal-01390356

HAL Id: hal-01390356

<https://amu.hal.science/hal-01390356>

Submitted on 1 Nov 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.

Le corps dans les littératures mineures : une inscription problématique

Crystel Pinçonat

La notion de littérature mineure forgée par Deleuze et Guattari¹ permet de rapprocher des productions d'horizons variés. Dans le cadre de cet article, nous aborderons plus spécifiquement trois champs relevant de cette catégorie : la tradition afro-américaine, le courant amérindien nord-américain et la littérature beure. Pourquoi confronter ces littératures au demeurant fort éloignées ? Dans ce domaine, la critique ayant tendance à se cantonner à un parti pris ethnique, peu d'études transversales ont été menées. Pourtant, c'est un champ d'investigation idéal pour les comparatistes et ce d'autant que "la question de l'Autre, prise dans toutes ses implications, est à la base de tout questionnement dit 'comparatiste'"². Ce champ est immense et en pleine expansion. En son sein se trouvent les gages d'un renouvellement et d'un enrichissement des littératures nationales. De là vient sans doute l'une des difficultés pour aborder ces littératures. Pour un grand nombre, elles sont liées à des contextes historiques précis et sont appelées à perdre leur spécificité à plus ou moins court terme. Comme le souligne en effet Marc Chénétier³, la notion de "roman noir" dont relèvent Richard Wright, James Baldwin et Ralph Ellison ne signifie plus grand-chose aujourd'hui aux Etats-Unis face à la variété des voix qui s'élèvent.

Si le rapprochement de productions aussi diversifiées, liées à des contextes nationaux et historiques différents peut paraître arbitraire, divers éléments le rendent toutefois pertinent. En travaillant sur ce champ, on est frappé par la fréquence avec laquelle la littérature afro-américaine est citée, récurrence qui tend à la constituer en

¹ Cf Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

² Daniel-Henri PAGEAUX, "Francophonie d'Afrique et perspectives comparatistes", *Bulletin de liaison et d'information*, S.F.L.G.C., n° 12, printemps 1992, p.29.

³ Cf Marc CHÉNETIER, *Au-delà du soupçon, La Nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p.29.

littérature de référence pour les littératures mineures modernes. Dans leurs premières autobiographies par exemple, les Amérindiens prirent souvent pour modèle les mémoires d'anciens esclaves qui étaient un genre prisé à l'époque⁴. Comme eux en guise de certificat d'authentification, ils accompagnèrent fréquemment leur texte de la lettre d'un notable blanc. Dans le domaine critique, l'essai de Ralph Ellison, *Shadow and Act*, se présente comme l'ouvrage de référence par excellence. Salman Rushdie le cite dans son article intitulé "Patries imaginaires"⁵ consacré aux écrivains indiens d'Angleterre. Kenneth Lincoln, pour sa part, rapproche le lyrisme mi-tragique, mi-comique de Barney Bush, poète amérindien, de celui du *blues* tel qu'il a décrit par Ellison⁶. Enfin s'agissant du roman beur, quelques influences directes sont certes notables. Farida Belghoul dit avoir été influencée par *Invisible Man* pour une nouvelle qui a servi d'esquisse à son roman *Georgette !*. Dans le dernier roman d'Azouz Begag *Les Chiens aussi*, les paroles de César évoquent le célèbre discours de Martin Luther King "I Have a Dream" ("Mes amis, mes frères, j'ai fait un rêve moi aussi, et dans ce rêve nous étions réunis, des milliers..."⁷). Toutefois, la filiation culturelle est à prendre ici au sens large. La culture de banlieue est imprégnée de culture afro-américaine. Ceci est perceptible tant à travers des phénomènes comme le rap, les tags, qu'à travers les modes vestimentaires et même la gestuelle. Cette culture représente une forme exemplaire à la fois d'expression et de résistance vis-à-vis de la culture nationale.

Autre type de lien, on peut noter que c'est souvent la figure de l'Indien qui permet à certains personnages du roman beur de penser leur spécificité et de nommer leur différence. La petite fille, narratrice de *Georgette !* déclare par exemple : "Comment tu sais que je suis une Indienne ? J't'ai jamais dit que j'aime pas les cow-

⁴ Cf A. LAVONNE BROWN RUOFF, "American Indian Authors 1774-1899", in *Critical Essays on Native American Literature*, édité par Andrew Wiget, Boston, G.K. Hall, 1985, p.192.

⁵ Cf Salman RUSHDIE, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois, 1991/1993, "10/18", p.30-31.

⁶ Kenneth LINCOLN, *Native American Renaissance*, University of California Press, 1983, p.211.

⁷ Azouz BEGAG, *Les Chiens aussi*, Paris, Seuil, 1995, p.96.

boys ni que je préfère les Indiens !"8. Ce rapprochement est également constant dans *Le Chinois vert d'Afrique*, roman de Leïla Sebbar, dans lequel le héros est qualifié "d'Indien des jardins ouvriers"9 : "l'Indien n'est pas un Indien, ni un Samouraï, ni un Zoulou, c'est un Arabe"10.

Si l'on ne peut parler de relation de parenté directe entre ces différentes littératures, la notion de cousinage culturel diffus s'impose. Aussi leur confrontation ne vise-t-elle pas à résorber leur spécificité dans un schéma commun, ni à définir une attente programmée par certaines appartenances raciales ou ethniques. Elle a pour but de tenter d'amorcer une étude transversale qui permettrait de sortir quelque peu des ghettos que tend trop souvent à reproduire la critique. Il s'agit pour cela de mettre en regard des productions littéraires liées à des groupes culturels parvenus à un stade de conscience collective et à l'acquisition d'une importance sociale proportionnelle. Dans ces productions, la quête identitaire est prioritaire. Et dans cette quête, le corps, son inscription occupent une place centrale. Toutefois cette inscription pose problème. De ce fait, au sein de ce corpus, nous nous attacherons à des romans dans lesquels la littéralité, le travail du texte permettent de conjurer l'effacement du corps.

Un premier constat s'impose, dans ces traditions, le corps est à peu près systématiquement objet d'une inscription négative. Dans la veine réaliste, ce phénomène s'offre sous diverses modalités. Motif récurrent de la littérature afro-américaine, le corps féminin est souvent outragé, victime de la violence physique et de l'inceste. *The Color Purple* d'Alice Walker illustre de façon exemplaire cette dimension. Mais c'est aussi le corps traqué (*Le Chinois vert d'Afrique* de Leïla Sebbar), le corps malade (*Ceremony* 11 de Leslie Marmon Silko et *The House Made of Dawn* 12 de N.

⁸ Farida BELGHOUL, *Georgette !*, Paris, Barrault, 1986, p.77-78.

⁹ Leïla SEBBAR, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984, p.15.

¹⁰ *Ibid.*, p.43.

¹¹ Leslie MARMON SILKO, *Ceremony*, New York, Viking Penguin Inc., 1977 ; et pour la traduction française : *Cérémonie*, Paris, Albin Michel, 1992, "10/18".

¹² N. Scott MOMADAY, *The House Made of Dawn*, New York, Harper & Row, 1968 ; et pour la traduction française : *La Maison de l'aube*, Paris, Editions du Rocher, 1993.

Scott Momaday) ou le corps mort (*Point Kilométrique 190*¹³ d'Ahmed Kalouaz). Autre élément révélateur, le protagoniste perçoit souvent son corps sous la forme d'"une image zéro" ("*a zero image*") pour reprendre une expression de Carolyn Fowler¹⁴. Cette image de soi est bâtie à travers les valeurs colportées par la culture dominante. Elle surgit fréquemment lors d'une scène que l'on pourrait rapprocher du stade du miroir. Dans *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston, la réaction de Janie enfant quand on lui présente une photo sur laquelle elle se trouve illustre magistralement ce phénomène. Une fois que chacun s'est reconnu sur le cliché, ne reste plus qu'une petite fille à la peau foncée, elle déclare alors : "*Dat's where Ah wuz s'posed to be, but Ah couldn't recognize dat dark chile as me. So Ah ast, 'where is me ? Ah don't see me'*"¹⁵ (je souligne). Dans *Invisible Man* de Ralph Ellison, le corps invisible du narrateur donne une nouvelle dimension à l'image zéro. Toutefois, elle est ici le fait du regard des autres comme le souligne l'*incipit* du roman :

*I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids - and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me*¹⁶.

Dans la veine non-réaliste, il existe une autre façon de représenter le corps et elle possède un précurseur des plus remarquables : c'est la métamorphose animale. Dans son dernier roman *Les Chiens aussi*, c'est par le biais d'un traitement canin qu'Azouz Begag

¹³Ahmed KALOUAZ, *Point kilométrique 190*, Paris, L'Harmattan, 1986, "Ecritures arabes".

¹⁴ Cf Carolyn FOWLER, "The Black Writer and His Role", in *The Black Aesthetic*, édité par Addison Gayle Jr., New York, Doubleday, 1971, p.370-378.

¹⁵ Zora NEALE HURSTON, *Their Eyes Were Watching God*, University of Illinois Press, 1937/1978, p.21 ; trad. : "C'est là qu'j'devais être, mais j'me r'connaissais pas dans cette enfant à la peau foncée. Alors j'ai d'mandé : 'Où est-ce que j'suis ? J'me vois pas'".

¹⁶ Ralph ELLISON, *Invisible Man*, 1947 ; pour l'édition de référence : New York, Vintage Books Edition, 1972 ; trad. : "Je suis un homme invisible. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allan Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides - on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir.", *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1969, "Les Cahiers Rouges", p.37.

transforme la cellule familiale et l'univers maghrébin de ses autres textes. Si l'on examine les choses de plus près, on peut constater qu'il s'agit d'une composante déjà prégnante dans la veine réaliste, mais sur le régime métaphorique. Dans *Their Eyes*, les paroles de la grand-mère sont des plus explicites : "*De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see*"¹⁷.

Dans la plupart des cas, on assiste donc à une victimisation quasi systématique du corps, victimisation souvent liée à la visibilité du corps qui porte les marques physiques de la différence. Ces marques constituent des signes qui exposent le corps comme un objet qui capte le regard. Ce corps, comme le soulignent Azouz Begag et Abdellatif Chaouite dans *Ecartis d'identité*, "transforme ainsi l'espace en un gigantesque miroir, en un terrain de jeu de regards où l'"homogène" et l'"allogène" se renvoient la balle..."¹⁸. Ainsi la "petite différence" qui joue dans le champ visuel renvoie à une grande distance imaginaire. Face à ce phénomène, deux stratégies différentes s'affrontent (je reprends ici la terminologie employée par Begag et Chaouite) : la "visibilisation" qui consiste à affirmer sa présence et sa différence (voie qu'adopte Begag avec l'écriture de la métamorphose) ou, à l'opposé, la tentative d'"invisibilisation", soit la voie du camouflage. Dans *Béni ou le paradis privé*, roman d'Azouz Begag, une scène illustre au mieux cette tendance. Béni surprend sa sœur la tête posée sur la planche à repasser et le fer levé de la main droite : elle se repasse les cheveux pour les défriser. Béni qui sort ce soir-là et veut séduire une Française lui demande aussitôt un brushing¹⁹ !

Ces différents exemples montrent que la tendance est soit au déni d'existence en tant qu'être humain, soit au déni d'existence pur et simple (le "*I am*" barré qui surgit

¹⁷ *Op. cit.*, p.29 ; trad. : "Moi, à c'que j'vois, la négresse est la mule du monde".

¹⁸ Azouz BEGAG et Abdellatif CHAOUITE, *Ecartis d'identité*, Paris, Seuil, 1990, "Points/Virgule", p.55.

¹⁹ Cf Azouz BEGAG, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1989, "Points/Virgule", p.144.

dans l'incipit de *The Color Purple* est en ce sens des plus révélateurs : "*I am fourteen years old. ~~I am~~ I have always been a good girl...*"²⁰).

Cette menace d'annulation du sujet est encore renforcée si l'on examine le fonctionnement de l'onomastique. L'inscription du nom pose souvent le même type de problème que celle du corps. Tous deux constituent des éléments essentiels dans la construction de l'identité et mettent en jeu la reconnaissance du personnage en tant que sujet et, dans certaines traditions comme la tradition maghrébine, en tant qu'autre. Dans ces littératures, on constate de façon révélatrice que le personnage est souvent dépourvu de nom (c'est le cas dans *Invisible Man* de Ralph Ellison, *Point Kilométrique 190* d'Ahmed Kalouaz et *Georgette !*, roman beur dont le titre ironique est souligné par un point d'exclamation). Dans d'autres cas, le nom est instable. Dans *Their Eyes*, du fait de la multitude des sobriquets qu'on lui attribue, Janie est appelée "Alphabet"²¹. Mais ce trait est surtout extrêmement fréquent dans la littérature beure. Dans *Le Chinois vert d'Afrique* de Leïla Sebbar, le personnage rédige cette note :

Mira,
Je sais ton nom.
Moi, c'est :
Mohamed pour mon père
Mehmet pour ma mère
Madou pour ma grand-mère Minh
Momo pour les copains
ou Le Chinois
ou Le Chinois vert d'Afrique
M²².

Béni quant à lui déclare :

C'est pas pour faire semblant que je déteste qu'on m'appelle Ben Abdallah, même si c'est le nom de mon ancêtre mort du typhus à Sétif au début du siècle. Je préfère tous les petits noms que Nordine a conçus pour me faire plaisir : Big Ben, gros sac, gros porc, gros tas de merde, gras-double. Mais j'aime surtout quand on m'appelle Béni, parce que là, on voit pas que je suis arabe. Pas comme Ben

²⁰ Alice WALKER, *The Color Purple*, New York, Pocket Books, 1982/1985, p.1 ; trad. : "J'ai quatorze ans. ~~Je suis~~ j'ai toujours été une bonne fille...".

²¹Cf "*Dey all useter call me Alphabet 'cause so many people had done named me different names.*", *op. cit.*, p.21 ; trad. : "Tant de gens m'avaient donné des noms différents, qu'ils m'appelaient tous Alphabet".

²² *Le Chinois*, *op. cit.*, p.83.

Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe²³.

Autre possibilité enfin, le nom est parfois porteur d'étrangeté. Si elle s'affiche déjà dans le biculturalisme du prénom "Béni", dans *A Yellow Raft in Blue Water* (*Un Radeau jaune sur l'eau bleue*) de Michael Dorris, elle renforce l'étrangeté du physique de Rayona, jeune fille métisse indienne et afro-américaine. Lors de sa naissance, on assiste à la scène suivante entre ses parents :

*"I already picked out the name," I reminded him.
He raised his eyebrows. "Raymond". He said it flat, like it was a joke.
"Didn't you ever hear of Ray for a girl ?"
"Ray short for what ?"
I thought fast. Rayburn. Rayton. "Rayon," I said. "Rayona."
He couldn't believe he had heard right. "Like nylon ?"
"Like nothing." ²⁴*

Le nom tend donc à reproduire les mêmes caractéristiques que le corps. Une problématique identique est à l'œuvre : c'est un nom qui renforce la visibilité du personnage ou, au contraire, vise son effacement.

Le caractère le plus souvent réaliste de ces littératures renforce encore de telles données. De ce fait, l'inflexion "naturelle" - ou plus exactement naturaliste - du roman serait d'enregistrer le déploiement d'un processus mortifère qui aboutirait à la mort du protagoniste. En effet, son défaut d'être originel, signalé tant par son corps que par son nom, tendrait à faire du roman réaliste une machine qui programmerait et orchestrerait

²³ *Béni*, op. cit., p.40.

²⁴ Michael DORRIS, *A Yellow Raft in Blue Water*, New York, Warner Books, 1987, p.198 ; trad. :

Je lui ai rappelé. "J'ai choisi le nom."

Il a soulevé les sourcils. "Raymond". Il a dit ça tranquillement comme si c'était une plaisanterie.

- Et Ray ? Ça va pour une fille, non ?

- Ray, le diminutif de quoi ?

J'ai réfléchi à toute vitesse. Rayburn-Rayton. J'ai dit "Rayon". Et puis "Rayona".

Il m'a demandé incrédule "Comme le nylon ?"

- Comme rien..."

Un Radeau jaune sur l'eau bleue, Paris, Rivages, 1987/1994, p.268.

la liquidation du personnage, son annulation non seulement en tant que sujet mais également en tant que corps.

C'est là précisément qu'intervient la spécificité des romans abordés ici. Elle consiste à tenter d'inverser le double déterminisme qui engage un processus de mise à mort quasi systématique du sujet. Il s'agit pour les romanciers de trouver des antidotes contre cette menace à la fois intradiégétique et générique. Cet antidote peut être résumé par le jeu homophonique : trouver sa voie/x, tradition qui a d'abord été explorée par la littérature afro-américaine et que l'on peut résumer par la belle formule de Robert O'Meally "*from repression to expression*"²⁵. Cet antidote sert de contrepartie. Il permet de bloquer et même d'inverser le processus de mise à mort du protagoniste.

Dans ces romans, ce sera généralement grâce à l'hybridation qu'écrivains et personnages trouveront leur voie/x. L'hybridation permet en effet l'appropriation par le groupe d'appartenance d'une tradition littéraire dont il a longtemps été exclu. Grâce à elle, le romancier peut s'inscrire dans la tradition romanesque, tout en injectant dans cette tradition une part de l'héritage culturel qui lui est spécifique. Trouver sa voie, ce sera souvent aussi faire s'élever une voix, permettre à une voix qui a longtemps été absente du champ littéraire d'y entrer et d'obtenir ses lettres de noblesse. Par ce biais, le syndrome des hommes et des femmes sans voix mis en scène de façon récurrente dans ces romans (personnages masculins du roman amérindien qualifiés de "*tongueless*", enfermement quasi autiste de la petite fille face à sa maîtresse dans *Georgette* !) sera éradiqué.

Dans ce champ littéraire, c'est donc l'inscription d'une voix spécifique qui permet la conjonction entre littéralité et corporalité. Du fait d'une forte inscription de l'oralité, la voix devient carrefour entre corporalité et littéralité. Elle définit le mode d'inscription de l'être au monde du personnage et parallèlement de l'être au monde de ces romans dans leur spécificité. Il nous faut dès lors examiner comment jouent ces

²⁵ Cf Robert O'MEALLY, *The Craft of Ralph Ellison*, Cambridge, MA/ London, Harvard University Press, 1980, p.79.

données dans les traditions afro-américaine et amérindienne, pour ensuite mettre en perspective la difficulté spécifique que rencontre la littérature beure.

Concernant la littérature afro-américaine, une déclaration de Larry Neal est des plus éclairantes :

*Listen to James Brown scream. Ask yourself, then : Have you ever heard a Negro poet sing like that ? Of course not, because we have been tied to the text, like most white poets. The text could be destroyed, and no one would be hurt in the least by it. The key is the music. Our music has always been ahead of our literature...*²⁶

Ce texte illustre la quête menée par de nombreux romanciers et poètes afro-américains, quête d'une voix textuelle possédant les marques de l'oralité dans sa langue, mais aussi dans son rythme propre, sa cadence. En cela on peut, semble-t-il, conjuguer les lectures de Louis Henry Gates²⁷ et de Houston A. Baker²⁸. Le premier met en valeur le fait que la littérature afro-américaine est habitée par le paradigme "du livre parlant" ("*the speakerly book*") ; le second qu'un grand nombre de romans se modèle sur la matrice que constitue le *blues*. Dans les deux cas, il s'agit d'inventer une forme qui permette de faire parler le texte écrit de tradition occidentale avec une voix noire. Cette recherche engendre une très forte tension entre la langue vernaculaire et le texte. Elle aboutit dans *Invisible Man* à une stratégie rhétorique spécifique qui consiste à imiter les structures phonétiques, grammaticales et lexicales du discours oral pour produire l'illusion d'une narration orale. Mais de fait, ce roman étant polyphonique, chez Ellison le *blues* ne constitue pas l'unique matrice (même si cette dimension ressort dans certains épisodes comme celui de Trueblood). Ellison pratique ce qu'il nomme lui-même le "*riffing*",

²⁶ Larry NEAL, "And Shine Swam One : An Afterword", in *Black Fire : an Anthology of Afro-American Writing*, ed. LeRoi Jones and Larry Neal, New York, Morrow, 1968, p.653 ; trad. : "Écoutez James Brown hurler. Et demandez-vous alors : avez-vous jamais entendu un poète noir chanter comme ça ? Bien sûr que non, parce que nous avons été enchaînés au texte, comme la plupart des poètes blancs. Le texte pourrait être détruit, et cela ne porterait préjudice à personne. La clé, c'est la musique. Notre musique a toujours été en avance sur notre littérature..."

²⁷ Cf Henry Louis GATES Jr, *The Signifying Monkey, A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 1988, p.131.

²⁸ Cf Houston A. BAKER Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, A Vernacular Theory*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p.3.

terme employé par les musiciens de jazz pour désigner l'improvisation qui s'élabore à partir de la reprise d'une mélodie musicale.

Invisible Man est en cela un roman extrêmement paradoxal. Si d'une part, c'est l'un des plus grands textes de l'élévation d'une voix, d'autre part cette voix dit l'absence du corps comme le souligne L'Épilogue :

"Ah," *I can hear you say,"so it was all a build-up to bore us with his buggy jiving. He only wanted us to listen to him rave !" But only partially true : Being invisible and without substance, a disembodied voice, as it were, what else could I do ?*²⁹

Nécessité oblige : seul un personnage invisible peut en effet "passer à travers" (pour jouer sur la traduction littérale qu'emploient les Québécois de l'anglais "*to go through*") tous les discours et tous les rôles envisageables pour un protagoniste noir, les parcourir tous en les endossant, mais ce au détriment du corps. La voix absorbe réellement le corps, il est invisible et n'affleure plus guère que sous les formes stéréotypées que lui impose le regard blanc : forme grotesque du pantin désarticulé (représentation propre à l'épisode de "la bataille royale" reprise à travers le motif des poupées vendues par Tod) ou fantasma du phallus noir (qui apparaît essentiellement à travers les commentaires de l'admiratrice époustouflée par le caractère primitif du discours de l'orateur : "*Call it what you will, it has so much naked power that it goes straight through one. I tremble just to think of such vitality*"³⁰).

Le roman d'Alice Walker, *The Color Purple*, en revanche inverse cette tendance : une voix s'impose. Qui plus est, cette voix déploie tous les états possibles du corps féminin, le grand absent du roman d'Ellison : corps violé, corps mort, corps tué, corps emprisonné, corps battu, malade et enfin corps initié au plaisir. Dans ce roman, l'originalité d'Alice Walker consiste à donner un statut de langue écrite à cette langue orale qu'inaugura Zora Neale Hurston. Jusqu'à présent, le roman afro-américain

²⁹*Op. cit.*, p.439 ; trad. : "Ah! Je vous entendis dire, alors, ce n'est rien d'autre qu'un baratin pour nous assommer avec ce boniment de dingue. Tout ce qui l'intéressait, c'est que nous l'écoutions délirer !" Ce n'est vrai qu'en partie : étant invisible, et sans substance, une voix désincarnée pour ainsi dire, que pouvais-je faire d'autre ?", *op. cit.*, p.563.

³⁰ *Op. cit.*, p.312 ; trad. : "Appelez-le comme vous voudrez, c'est chargé d'une telle puissance brute que cela vous traverse de part en part. La simple pensée d'une telle vitalité me bouleverse", *op. cit.*, p.410.

représentait le plus souvent des sujets qui s'élaboraient en parlant, ici le sujet se construit en écrivant des lettres adressées à dieu. L'écriture devient la trace tangible de sa présence.

Pourquoi avoir privilégié ces deux romans au sein d'un si vaste ensemble ? Essentiellement parce qu'ils semblent fonctionner en miroir. Tandis que l'un dit l'impossible corporalité au profit d'une extrême littéralité ; l'autre repose sur une corporalité telle qu'elle interdit la prise de parole : la voix ne peut être qu'une voix tue, écrite, une voix visible, mais inaudible. De fait dans la phrase : "*I'm pore, I'm black, I may be ugly and can't cook, a voice say to everything listening. But I'm here*"³¹, on constate que la parole n'est pas attribuée à Celie, mais à une voix anonyme. Aussi aurions-nous tendance à reproduire concernant ces deux romans, l'analyse que Henry Gates mène en confrontant les titres *Native Son* et *Invisible Man*³². On retrouve en effet à travers *Invisible Man* et *The Color Purple*, la même reprise en miroir avec inversion : là où Ellison associe invisibilité et sujet, Alice Walker ne conserve qu'une couleur, couleur qui, en anglais, peut qualifier la nuance d'une peau noire³³. A travers ces deux romans, on voit donc que la tension n'est pas seulement produite par la rencontre du texte écrit et de la langue vernaculaire ; elle s'exprime également dans la difficile conjugaison de la littéralité et de la corporalité.

Le roman amérindien contemporain, pour sa part, met en scène un grand nombre de personnages blessés dans leur chair et dans leur âme, dont le mal être est souvent symptomatisé par le métissage ou la bâtardise. Pour guérir le personnage, deux principales stratégies romanesques sont repérables. Elles sont toutes deux inaugurées par un voyage régressif : le retour à la réserve, étape initiale au travail de restructuration symbolique.

³¹ *The Color Purple*, p.214 ; trad. : "J'suis pauvre, j'suis noire, pet-êt'que j'suis laide et que j'suis pas bonne cuisinière, dit une voix à tout ce qui écoute. Mais j'suis là."

³² Cf Henry Louis GATES Jr, *Figures in Black, Words, Signs and the "Racial" Self*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1987, p.246.

³³ Cf "*She handed over the cigarettes and took the money. He broke the pack and thrust one between his full, purple lips.*", *Their Eyes*, op. cit., p.145.

Des romans tels que *Ceremony* de Leslie Marmon Silko et *House Made of Dawn* (*La Maison de l'aube*) de Scott Momaday, textes qui ont marqué le mouvement de la Renaissance indienne dans les années soixante-dix, constituent ce que l'on pourrait appeler des "romans-cérémonies". Ils mettent en scène des personnages de vétérans dont la vie a été perturbée par la cataclysmes de la guerre. Ce sont des corps et des âmes malades : au tout début de *House*, Abel descend du car en titubant, ivre, il s'effondre dans les bras de son grand-père ; la première scène de *Ceremony* se situe dans un hôpital psychiatrique militaire, Tayo se perçoit comme une fumée blanche, il est invisible. Tous deux sont inarticulés et dans le langage : ils sont incapables de parole, et dans l'espace : ils ont perdu le sens de l'appartenance territoriale, élément fondamental du roman amérindien. Ils sont de ce fait doublement coupés de leur groupe. Projetés hors de la tradition orale, ils sont du même coup expulsés du paysage symbolique à travers lequel le groupe représente le cosmos et pense sa relation avec lui. Le but du roman sera donc de restaurer cette relation et ce, en s'opposant à l'inflexion naturaliste du roman qui programme la mort du personnage. Pour ce faire, le texte se développera non pas de façon mimétique en calquant le rituel d'une cérémonie, mais en élaborant un combat. C'est en effet à travers la victoire du réalisme magique³⁴ contre une interprétation naturaliste du réel que la cérémonie dira sa puissance et imposera son ordre.

Dans des romans plus récents tels que *Love Medicine*³⁵ (*L'Amour sorcier*) de Louise Erdrich ou *A Yellow Raft in Blue Water* (*Un Radeau jaune sur l'eau bleue*) de Michael Dorris, la guérison du personnage n'aura pas lieu grâce à l'insertion de mythes et de récits légendaires, mais par le biais d'une narration qui restaurera le sujet dans sa complétude. Elle édifiera une arborescence généalogique dans laquelle le protagoniste retrouvera sa place et du même coup son corps.

³⁴ Expression employée par Jacques Stephen ALEXIS qui invitait, dans les années 50, les artistes haïtiens à se mettre à parler la même langue que leur peuple et à épouser une vision populaire du monde investie de mythes, de légendes et de contes.

³⁵ Louise ERDRICH, *Love Medicine*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1984 ; pour la traduction française : *L'Amour sorcier*, Paris, Laffont, 1986, "Points/Roman".

Le premier panneau de *Love Medicine* s'ouvre sur la disparition de June, une Indienne qui a poursuivi sa route à pied lors d'une tempête de neige. Cet effacement initial du personnage est contrecarré par le réseau narratif qui est tissé à partir de cet événement. Le roman est en effet construit comme une série de nouvelles, chacune consacrée à un membre du clan. Comme le montre l'arbre généalogique livré à la fin du texte qui spatialise cette construction, June devient ultimement le centre de toutes choses. La narration lui a redonné sa place dans l'histoire et l'espace, elle n'est plus une disparue. Dans *A Yellow Raft*, la construction romanesque mime quant à elle un mouvement d'enracinement dans l'histoire tribale. La jeune fille métisse dépourvue de tout repère au début du roman se voit progressivement englobée dans une totalité. Les trois narrations à partir desquelles est construit le roman restaurent une chaîne de transmission matrilineaire brisée en donnant successivement la parole aux trois générations (la petite fille, la mère et la grand-mère). C'est ici l'image du *patchwork* qui semble la plus efficace pour décrire ce roman. Chaque génération livre ses secrets, morceaux épars peu à peu cousus ensemble par le fil de la narration. Ce travail de suture dit la guérison du sujet, sa réconciliation avec son histoire et son corps qui l'exhibe.

Dans tous ces romans, la guérison du sujet repose sur la reconstitution d'un réseau tribal dans lequel le personnage est inséré. Réconcilié avec un paysage et un passé, il cesse d'être un corps isolé, pour être un corps pris dans le grand tout. De façon significative en l'absence des deux stratégies décrites ici - ce qui est le cas dans un roman comme *The Death of Jim Loney*³⁶ (*La Mort de Jim Loney*) de James Welch : Jim, le bâtard sans intercesseur qui lui permettrait d'acquérir une interprétation de ses visions, est promis à la solitude (inscrite dans son patronyme) et à la mort.

A partir de ces deux rapides bilans, examinons quelle voie privilégie le roman beur. La difficulté principale tient ici à la double appartenance. En effet, si un certain

³⁶ James WELCH, *The Death of Jim Loney*, 1979 ; pour la traduction française : *La Mort de Jim Loney*, Paris, Albin Michel, 1993.

biculturalisme était présent dans les romans précédents, il ne se posait pas dans les mêmes termes que la polarisation dramatique "ni Français, ni Arabe"³⁷ - je reprends ici l'expression de Michel Laronde - qui caractérise la plupart des protagonistes du roman beur. Cette première caractéristique explique peut-être en partie pourquoi de nombreux romans se dégagent difficilement dans cette tradition du récit autobiographique ou du récit témoignage. Elle interdit en effet le recours aux principales stratégies rencontrées dans les autres cas.

Dans ces romans l'impossible retour au pays est souvent mis en scène. Cette impossibilité repousse d'emblée la voie de la restructuration généalogique embrayée par un voyage régressif que l'on trouvait dans le roman amérindien. On a fondamentalement affaire ici à un non-lieu identitaire. Autre type d'impossibilité : l'écart d'identité tend également à interdire le recours au réservoir mythique maghrébin. La rupture vis-à-vis de cette culture est trop forte. Elle est le plus souvent symptomatisée chez les romanciers et leurs personnages par le sentiment d'une fracture irréductible avec la génération des parents. Ainsi Farida Belghoul déclare : "L'écriture, c'est la mort de la fille Belghoul. En écrivant, je creuse une tombe, je creuse la tombe de la fille de mon père"³⁸. De même Azouz Begag lors d'une émission d'*Apostrophes* en 89 répond à Bernard Pivot en ces termes : "Entre la France et mon père, j'ai choisi...", il marque un temps d'arrêt, "le père, je l'espère"³⁹. En revanche Béni, son personnage, choisit la blonde qui se prénomme France. Dans cette même perspective, on relèvera également la dédicace de Medhi Charef dans *Le Thé au harem d'Arché Ahmed* : "Pour Mebarka, ma mère, même si elle ne sait pas lire". Ces éléments dénoncent l'impossible insertion dans une tradition maghrébine africaine. Seuls le mode de vie et son calendrier rythmé par les fêtes musulmanes ainsi que quelques allusions ponctuelles à certaines croyances

³⁷ Michel LARONDE, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.64.

³⁸ Farida BELGHOUL, Interview du 23 avr. 1988 citée in *Voices from North African Immigration Community in France - Immigration and Identity in Beur Fiction*, Alec G. Hargreaves, New York/Oxford, Berg, 1991, p.142.

³⁹ Azouz BEGAG, *Apostrophes*, 24 février 1989, cité par Alec G. Hargreaves, *ibid.*, p.86.

(comme l'amulette dans *Georgette !*, les allusions aux djoun chez Begag) intègrent cet héritage au roman.

Enfin, si un grand nombre de romans tente, comme dans les autres traditions, de capter une voix, là encore la tension s'accroît. Même s'il transcrit le français des parents ("Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix"⁴⁰) et inclut quelques mots d'arabe et de lyonnais, la langue d'Azouz Begag dans *Le Gone de Chaâba* n'est que ponctuellement métissée. Dans des entreprises plus développées, la tension devient souvent optimale. La voix ne peut réellement s'élever. Elle demeure une voix impossible. Pour *Point kilométrique 190*, Kalouaz se serait inspiré d'une phrase de Ben Jelloun : "Et si un jeune homme parmi nous vient à manquer, [...] défenestré d'un train qui va vite, qu'on maintienne sa voix vive, éternelle"⁴¹. Dans ce roman, en refaisant le même trajet que la victime, une jeune femme journaliste essaie de saisir "le négatif d'un fait divers"⁴². Contre l'oubli, elle tente de capter cette voix d'outre-tombe. Peu à peu, un dialogue s'instaure entre elle et le jeune homme mort, dialogue dramatiquement rythmé par le défilé des bornes kilométriques. Dans *Parle mon fils, parle à ta mère* de Leïla Sebbar, le titre du roman dénonce le mutisme du fils cependant que la parole de la mère envahit le texte. Enfin *Georgette !* se présente comme le long monologue intérieur d'une petite fille qui refuse de parler en classe. Cette voix est d'autant plus "inaudible", que la logique enfantine nie le principe de contradiction qui gouverne la réalité et produit le surgissement d'une certaine sur-réalité.

Face à de telles difficultés, Azouz Begag avec *Les Chiens aussi* ouvre une nouvelle voie. Alors que ses premiers textes étaient marqués par une forte tendance à "l'invisibilisation" de la part de ses personnages, on assiste ici à un renversement de cette tendance : la visibilité devient extrême. Begag refuse désormais la résorption de l'étranger et ce, au profit d'une montée de l'étrangeté. Dans *Les Chiens*, son univers évoque quelque peu celui de *La Planète sauvage*⁴³. La communauté humaine est en

⁴⁰ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986, "Points/Virgule", p.50.

⁴¹ Cité par Alec G. Hargreaves, *op. cit.*, p.71.

⁴² *Op. cit.*, p.56.

⁴³ Ce film d'animation réalisé en 1973 par René Laloux sur des dessins de Roland Topor met en scène la révolte des petits Oms contre les Draags géants sur la planète Ygam.

effet maintenue, la métamorphose n'est pas générale. Elle concerne l'essentiel de la population maghrébine. Dans ce texte, la métamorphose repose sur l'inversion d'une injure très fréquente dans la culture maghrébine et que l'on retrouve dans le roman beur à travers des expressions comme "fils de chiens", ou les comparaisons "comme des chiens". A travers ce renversement ironique, la marque d'infamie devient marque identitaire, procédé qui caractérisait déjà l'émergence de notions comme la négritude ou l'invisibilité chez Ellison. La métamorphose présente par ailleurs divers intérêts. Elle permet le déploiement d'une vision poétique qui met le corps en scène, tout en dépassant le réalisme et en intégrant une très grande violence. Elle est également source de renouvellement du langage. La corporalité investit la littéralité de façon ludique, on peut lire par exemple : "ATTENTION, CHIENS MECHANTS. C'étaient nous. A cause de cette étiquette d'épouvantail, les gens avaient peur de notre délit de sale gueule"⁴⁴. De plus, la métamorphose contribue à l'émergence d'une véritable hybridation, hybridation qui n'est plus seulement le fait du personnage (comme c'est le cas par exemple dans *Le Chinois vert d'Afrique* où le métissage culturel est avant tout incarné par le protagoniste), l'hybridation contamine désormais les structures de la fiction. Sur l'image du chien propre à la tradition maghrébine viennent se greffer des éléments de culture occidentale moderne. Ainsi le monde des chiens relève d'une inversion fréquente dans la science-fiction (procédé utilisé dans *La Planète des singes*, mais aussi dans *La Planète sauvage*). Certaines scènes évoquent le dessin animé et tout particulièrement *La Belle et le clochard* ("Je me voyais dans le rond de ses yeux, si jolis à se baigner dedans : un vrai clochard après des nuits de bagarre"⁴⁵). Par ailleurs, grâce à un traitement *western*, la triste réalité de la "ratonnade" se transforme en scène de lynchage⁴⁶, donnée comme parodie de *Pendez-le haut et court*. Enfin, du fait de la métamorphose, des clins d'œil au monde des fables animalières sont aménagés. C'est le

⁴⁴ *Op. cit.*, p.15 ; cf également "j'étais fier d'être le chiot de mon père. Les chiens aussi pouvaient avoir le cœur sur la patte", p.17 ou encore "Le lendemain, le jour avait à peine soulevé une paupière quand il s'est levé. Il n'a pas hurlé à la mort, mais c'était tout comme. Il a insulté tant qu'il pouvait sa chienne de vie.", p.12.

⁴⁵ *Ibid.*, p.58.

⁴⁶ Cf *ibid.*, p.45-52.

cas avec l'image des albatros baudelairiens qui sauvent César, mais également avec des phrases comme "plus de contrôle d'identité, plus de laisse, de collier, de muselière"⁴⁷ qui évoque *Le Loup et le chien* ou encore "Hélas, nous n'étions pas égaux comme tout le monde..."⁴⁸ qui renvoie directement à *Animal Farm*.

De la lecture de ces textes ressort un enjeu prioritaire : la transformation d'une marginalité négative en une marginalité positive. Le corps et son inscription se donnent comme symptômes de cette marginalité négative. Ce corps remet en effet en cause les catégories généralement acceptées, les perturbe et se donne comme paradoxal : corps qui agit bien qu'invisible (dans le prologue d'*Invisible Man*, le protagoniste est sur le point de tuer un homme) sans pour autant relever des catégories du fantastique ("*No, I'm not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe*"⁴⁹) ; corps qui mélange être et non-être dans *The Color Purple*, corps animal doté de réactions et d'une expression humaines dans *Les Chiens aussi*⁵⁰. Dans tous les cas, cette négativité s'inverse dans la suite du roman : le protagoniste se transforme peu à peu en pôle organisateur du récit et ce en dépit de sa position périphérique dans l'espace (le trou, la cuisine ou la niche). Le narrateur d'*Invisible Man* possède une fonction d'encadrement et le roman se déploie grâce à la puissance de son verbe ; dans *The Color Purple*, le clan familial se réunit finalement autour de Celie ; de plus le texte l'a consacrée en tant qu'artiste (auteur de lettres, mais également modéliste). Enfin dans *Les Chiens aussi*, le narrateur acquiert le statut de héros culturel vis-à-vis de sa communauté, il devient l'organisateur de la révolte et met fin au système oppressif de la roue.

Toutefois pour conclure, on peut noter que cette marginalité positive se construit au prix d'une idéalisation, voire d'une épuration. Du fait de sa marginalité, le personnage possède en effet un certain nombre de points communs avec la figure

⁴⁷ *Ibid.*, p.19.

⁴⁸ *Ibid.*, p.15.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.1.

⁵⁰ On peut relever à ce propos l'ambiguïté aménagée dans l'*incipit* : "Mon père ne tournait plus rond. Il en avait marre de travailler comme un chien. C'était la faute à sa jeunesse qui s'en allait, mais il ne le savait pas, alors il devenait méchant avec ses propres enfants et sa chienne de femme, notre mère-poule", *ibid.*, p.9.

folklorique du *trickster* (le décepteur) : comme lui, il perturbe les classifications (humain/ animal, visible/ invisible) et comme lui, il présente une forte tendance à la transgression (transgressions des frontières et des interdits à la fois sociaux et littéraires). Il en possède également le génie créateur. Ce sont précisément ces caractéristiques qui lui permettent d'échapper au statut de héros tragique. Pour autant, le personnage n'est pas assimilé à la figure du *trickster* : elle est soit repoussée comme c'est le cas dans *Invisible Man* à travers le personnage de Rinehart, soit épurée. La dimension essentiellement négative du *trickster* qui le lie au chaos (il s'agit d'un être égoïste, trompeur, amoral qui trempe souvent dans des épisodes scatologiques et possède une libido déchaînée) disparaît. Cette amputation montre bien la fonction intégrative du roman. Il intègre la marginalité, la représente et exploite sa dimension créatrice, mais parallèlement la marginalité est en partie délestée de sa dimension inquiétante. De ce fait à travers leur fonctionnement et leur protagoniste, ces romans ne mettent pas en place une esthétique du chaos, mais bien une esthétique du détournement. Comme l'homme invisible détourne le courant électrique pour s'éclairer, comme Celie détourne l'usage masculin du pantalon, comme Azouz Begag détourne l'injure, ces romans détournent le déterminisme du texte naturaliste qui devrait en faire les chroniques de morts annoncées.