

Le jeu récurrent de la norme et de la transgression dans *Erasure* de Percival Everett

Résumé

Le protagoniste-narrateur d'*Erasure*, le roman de Percival Everett, vend son âme au diable en acceptant que sa parodie du roman afro-américain soit prise au sérieux et récompensée par un jury littéraire qu'il méprise, mais dont il fait partie : d'emblée, le récit va s'articuler autour de la dynamique norme/transgression. Notre propos sera de montrer que le mouvement qui porte cette dynamique dans l'entier du roman se calque sur le cinétisme du système de l'article anglais, tel qu'il a été mis au jour par le linguiste français Gustave Guillaume, et que la posture existentielle d'un homme aussi rebelle que conformiste peut se décliner grammaticalement selon les emplois possibles du substantif « *writer* ».

| 125

Abstract

The protagonist and narrator of Percival Everett's novel *Erasure* sells his soul to the devil when he accepts that his parody of the Afro-American novel be taken seriously and rewarded by a jury he despises but of which he is one of the members. Right from the start Everett's narrative unfolds according to the norm/transgression dynamics. This paper shows that the movement that carries this dynamics throughout the whole narrative reproduces the cinetism of the system of the English article – discovered by the French linguist Gustave Guillaume – and that the existential position of a man as rebellious as he is conformist can be grammatically declined according to the potential uses of the substantive « *writer* ».

Le jeu récurrent de la norme et de la transgression dans *Erasure* de Percival Everett

Dans *Erasure*, le roman de Percival Everett publié en 2001, l'intrigue s'articule autour du jeu constant entre norme et transgression, un jeu qui déploie le mouvement profond de la narration en dépit de la fragmentation du récit et de l'intertextualité volontiers subversive. Le chapitre 6, à partir duquel s'enclenche le mécanisme qui porte le narrateur-protagoniste jusqu'au paroxysme final, commence par un avertissement au lecteur : « narrative always travels in the same direction ... Never are we dropped into a space and returned to the previous narrative position or into nothingness »¹. Notre propos sera donc d'identifier ce mouvement puissant qui ne connaît pas de retour en arrière, rebondit à chaque étape de la transgression d'une norme changeante, et se retourne dans l'interface de la marge. Pour ce faire, nous ferons appel à l'intuition du linguiste français Gustave Guillaume qui, en saisissant les mouvements qui animent les systèmes de la langue, ouvre une possibilité de mieux appréhender ceux qui articulent les récits de fiction.

Revenons d'abord sur cette intrigue très habile dont le paradoxe tient en peu de mots. Thelonious Monk Ellison, écrivain d'origine afro-américaine intéressé par les théories du postmodernisme, est révolté par le fait que ses romans - « widely unread experimental stories and novels. Considered dense and often inaccessible »² - apparaissent dans les librairies sous la catégorie du roman afro-américain habituellement limité aux stéréotypes de l'adolescent noir qui tombe dans la délinquance pour échapper à l'enfermement du ghetto. Poussé par des contraintes financières, cet écrivain frustré décide alors d'écrire un pastiche de roman afro-américain sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh et, à son corps défendant, voit ce pastiche, qu'il méprise souverainement, pris très au sérieux par la critique new-yorkaise et obtenir un prix littéraire prestigieux, *the Book Award*, décerné par un jury... dont il fait lui-même partie !

Un monde de transgression généralisée

Dès l'incipit, Thelonious annonce qu'il écrit son journal comme une confession pour la postérité avec la distanciation de celui qui se croit proche de sa fin. De plus, Everett prend soin d'inscrire ce personnage dans une double filiation symbolique vouée autant à la marginalité qu'à la célébrité : celle du pianiste de jazz

1. Everett, 2001 : 60.

2. *Ibid.* : 251.

Thelonious Monk et celle de l'écrivain Ralph Ellison. Juché tant bien que mal sur ces deux sommets de l'art musical et de la littérature, Monk Thelonious Ellison prie son lecteur de l'appeler Monk à l'instar d'Ishmaël dans *Moby Dick* et offre au lecteur une vue plongeante à la fois sur sa propre famille et sur le landerneau des gens de lettres, un monde où la transgression est la plupart du temps dissimulée sous les apparences de la norme. Passant constamment d'un microcosme à l'autre, il dénonce les incohérences du conformisme social et, en tout premier lieu, celles qui se rapportent à la notion de race. « I don't believe in race », explique-t-il dès le début du roman, révolté par le fait que son agent lui ait annoncé que son dix-septième roman, dans lequel il remodèle la tragédie grecque, vient d'être refusé parce qu'il n'est pas « black enough » et ne correspond pas à ce que les lecteurs blancs attendent d'un auteur noir. Et lorsque Monk découvre que Juanita Mae Jenkins, autre écrivain afro-américain, est encensée par la critique pour avoir écrit, dans le dialecte du ghetto, un best-seller intitulé *We's Lives in Da Ghetto*, une souffrance physique intense s'empare de tout son corps. Il vit cet événement comme une trahison des grands écrivains noirs tels Alice Walker et Richard Wright : « The pain started in my feet and coursed through my legs, up my spine and into my brain and I remembered passages of *Native Son* and *The Color Purple* »³. Enfin, ajoutons que la propre posture de Monk par rapport à la littérature expérimentale qu'il pratique n'est pas non plus dénuée d'ambiguïté puisqu'il viole la mémoire de certaines figures antiques pour les placer dans des situations transgressives hautement improbables. En témoigne la lettre d'un éditeur que lui transmet son agent après le refus de publication : « It's challenging and masterfully written and constructed, but who wants to read this shit?... Come on, a novel in which Aristophanes and Euripides kill a younger, more talented dramatist, then contemplate the death of metaphysics ? »⁴ Ce n'est que dans la méditation sur la menuiserie ou sur l'art de la pêche à la truite - métaphores du travail de l'artiste et du rapport au lecteur - ou dans l'invention de dialogues imaginaires entre artistes et intellectuels célèbres que Monk semble prendre quelque recul par rapport à sa situation présente. Son dégoût pour les courants littéraires balisés d'avance par les maisons d'édition et la critique se retrouve sur le mode satirique dans l'évocation de ses rapports avec ses collègues de l'association « *Nouveau Roman society* » qui lui reprochent de se contenter de pasticher le Barthes de *S/Z* dans un article intitulé *F/V*⁵ et le traitent de « mimetic hack »⁶.

La satire systématique de l'*intelligentsia* littéraire alterne avec les passages sur la famille qui sont envisagés non sans humour, mais dans la gravité d'une émotion toujours retenue. Après le suicide de son père, Monk éprouve le désir d'élucider son lien à ses proches qui sont chacun plus ou moins installés dans la transgression par rapport aux normes de la société. Au chapitre 8, il découvre la raison pour laquelle il fut à la fois porté au pinacle et mis à l'écart - « celebrated and ostracized » - par son père, et surtout considéré comme un être « différent » par

3. *Ibid.* : 60.

4. *Ibid.* : 48.

5. *Ibid.* : 18.

6. *Ibid.* : 22.

tous les membres de sa famille : il est né après la rupture d'une relation illégitime, restée secrète, de son père avec une infirmière blanche pendant la guerre de Corée. Monk a donc été conçu dans le désir nostalgique de son père pour l'amante perdue et dans la culpabilité à l'égard de l'épouse. Toujours dans les premiers chapitres, on apprend que Bill, le frère de Monk, et Lisa, sa sœur, ont suivi la tradition familiale et sont devenus médecins comme leur père et leur grand-père. Mais Bill, qui vient de divorcer, s'éloigne inexorablement de sa famille pour vivre son homosexualité après un douloureux *coming-out* ; Lisa, divorcée, est restée près de ses parents et milite pour l'avortement. Tous les jours, elle doit traverser un groupe de fanatiques fondamentalistes qui l'accusent d'être une meurtrière et finissent par l'assassiner.

La crise profonde dans laquelle Monk se trouve au chapitre 6, après l'assassinat de sa sœur, est très étayée par l'auteur qui élabore le roman familial avec précision : cette crise naît de la conjonction des effets tragiques des conduites familiales transgressives passées et présentes, du plaisir que prend Monk à bousculer les tabous intellectuels et du snobisme exacerbé auquel il ne cesse de se heurter dans son milieu professionnel. Rongé par la culpabilité vis-à-vis de sa famille, Monk se voit contraint de sortir de son indifférence habituelle et de soigner sa mère comme l'aurait fait sa sœur Lisa : « The spotlight was squarely on me... Poor me ! A man without a religion, without a decent lie to call my own. Giving life for life as I knew I should, and, perhaps most importantly, attempting to live up to the measure of my sister »⁷. Cette toute nouvelle injonction de sa conscience ramène Monk à Washington, auprès de sa mère, mais l'écrivain qu'il continue d'être rongé son frein, révolté d'être devenu invisible parce qu'il est sorti des stéréotypes de la littérature noire. Installé dans le bureau de son père, il renonce à ses travaux de ré-écriture des mythes et commet sur la machine à écrire paternelle un crime qui viole l'éthique familiale et qui va progressivement mettre en cause sa propre identité : il écrit *My Pafology*, « a book on which I could never put my name. »⁸, a « piece-of-shit novel », an « awful little book ». Publié sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh, inspiré par la figure restée populaire du bandit Stagg Lee Shelton (1865-1912), le stéréotype du *bad nigger*, ce récit linéaire d'environ quatre-vingt pages est enchâssé dans le roman et relate à la première personne les turpitudes de Van Go Jenkins, un voyou noir issu du ghetto, qui, à la fin, se fait arrêter pour le viol de la fille de son employeur. *My Pafology* se veut avant tout la parodie du roman noir qui doit plaire au lecteur blanc, plus précisément la parodie de la littérature dite *communautariste*, basée sur la notion de témoignage brut, présentée comme le symptôme de l'échec culturel de la communauté noire. Ainsi que l'explique Anne-Sophie Gilloz, « exclue d'une véritable participation à l'exercice du pouvoir, cette communauté s'est mise à fabriquer une mauvaise littérature populaire en conformité avec la politique identitaire en vigueur dans l'espoir de s'affirmer »⁹. Sous la parodie, le lecteur retrouvera certains thèmes de *Push* (1996) de Sapphire et de *Native Son* (1940) de Richard Wright, parmi lesquels le viol et l'inceste qui font obstacle à l'ascension sociale du protagoniste.

7. *Ibid.* : 58.

8. *Ibid.* : 70.

9. Gilloz, 2006 : 19.

Monk parodie autant la bonne littérature que la mauvaise et, ce faisant, se parodie lui-même puisque qu'il affirme que l'écriture naît du désir de défier la forme pour la renforcer¹⁰. Le jour où cette parodie est prise au sérieux à la fois par l'éditeur Random House, par la critique et par le public, il comprend que la littérature communautariste qu'il stigmatise dans *My Pafology* ne peut que sortir renforcée par ce succès inattendu et qu'il vient de signer son arrêt de mort symbolique en tant qu'écrivain expérimental puisqu'il n'a pas réussi à faire passer son message. Un dialogue de quatre lignes, inséré en italiques dans le texte, entre le peintre expressionniste Ernst Kirchner et le graveur Max Klinger, suffit à résumer le sentiment de honte éprouvé par Monk ainsi que sa profonde culpabilité :

Ernst Kirchner : I'm glad that those brown shirts are burning my paintings.

Max Klinger : What do you mean ?

Kirchner : Imagine how I would feel if monsters like that tolerated my work¹¹.

D'autres dialogues font écho à celui-ci, dialogues entre Käthe Kollwitz et Paul Klee à propos de l'art dégénéré¹², ou entre Hitler et son maître à penser Dietrich Eckhart¹³.

Dans ce paysage où tromperie, violation des règles et meurtre sont monnaie courante, un événement singulier, la sélection de *My Pafology* par l'éditeur, noue l'intrigue tout en laissant à Monk une marge de liberté entre les chapitres 6 et 13. Ensuite, la parution de ce texte sous le titre définitif de *Fuck*, préserve un nouvel espace de liberté, cette fois-ci très rétréci, avec de nouveaux choix entre les chapitres 14 et 18. Dans ces espaces où la famille de Monk achève de se déliter, Everett place trois péripéties sous la forme de trois tentations successives qui vont l'obliger à réagir selon les principes qu'il affiche ou en les bafouant complètement.

Première tentation : la reconnaissance tant attendue et l'effacement virtuel de Monk

Random House, l'éditeur de Monk ouvre la possibilité d'un premier choix alors même que les compliments affluent - («magnificently raw and honest... the kind of book that they will be reading in high schools thirty years from now »¹⁴) - en proposant à Monk un contrat de 600 000 dollars, manne qui lui permettrait de régler une bonne partie de ses problèmes financiers puisqu'il doit placer sa mère dans une institution médicalisée. Ce coup de pouce du destin constitue le premier piège dans lequel tombe Monk : il accepte le contrat à la grande surprise de son agent Yul, mais ne veut en aucune façon révéler sa véritable identité préférant laisser à Yul la tâche de

10. Everett, 2001 : 159 : « In my writing my instinct was to defy form, but I very much sought in defying it to affirm it ».

11. *Ibid.* : 68. Ernst Kirchner (1880-1938), Max Klinger (1857-1920).

12. *Ibid.* : 56. Käthe Kollwitz (1867-1945), Paul Klee (1879-1940).

13. *Ibid.* : 44. Dietrich Eckhart (1868-1923), journaliste, écrivain, occultiste, sans doute le maître à penser le plus influent de Hitler, il fut impliqué dans le Putsch de la brasserie en 1923.

14. *Ibid.* : 155.

négocier le contrat de Stagg R. Leigh, son prête-nom. À partir de cette lâcheté initiale, Monk a le sentiment d'avoir perdu sa dignité et de n'être plus qu'un traître (a *sell-out*) à la solde d'une institution totalement dégradée : « I felt a great deal of hostility toward an industry so eager to seek out and sell such demeaning and soul destroying drivel »¹⁵. Maintenant, Everett n'a plus qu'à décliner le motif de la culpabilité selon trois modes d'être qui correspondent aux trois postures existentielles majeures exprimées par l'intermédiaire des voix verbales, mais en privilégiant la voix active.

130

Dès que Monk comprend que le succès commercial de *My Pafology* est dû à son échec en tant que parodie de roman communautariste et qu'il vient de vendre son âme au marché de l'édition, la voix passive s'impose à travers sa plainte, « I never felt so stranded »¹⁶. De même, quand il évoque l'enfant qu'il était pour trouver des causes psychologiques à son comportement, il se voit « set apart », « saddled with a kind of illness » en raison de la préférence de son père pour lui. Ou alors, il décrit l'adulte qu'il est devenu comme un être totalement écrasé par ses responsabilités, « terrified », « exhausted », « self-centered », « washed with guilt ». À ces participes passés font écho la réplique imaginaire du peintre Rothko à son confrère Motherwell, - « this stuff I'm doing now has me depressed »¹⁷ -, ainsi que la sémantique des substantifs, « lostness », « hopelessness », « misplacedness », et les adjectifs, « distrustful », « desperate », « awkward » etc... La voix moyenne de la forme réfléchie, quant à elle, témoigne du besoin qu'a Monk de comprendre ce qui lui arrive et avant tout de se fustiger : « I was *thinking myself* into a funk about idiotic and pretentious bullshit »¹⁸. La voix moyenne - construite à partir des auxiliaires *be, have* de la forme progressive et des temps composés - est aussi celle qui dresse les constats : « I *find myself* sadly the stereotype of the radical... may-be, I *have misunderstood* my experiments all along, propping up, as if propping up is needed, the artistic traditions that I *have pretended* to challenge »¹⁹. À cela, ajoutons la perspective du suicide, toujours grammaticalement moyenne, dans la bouche de Monk d'abord, « My *self-murder* would not be an act of rage and despair, but of only despair »²⁰, puis dans la bouche du peintre Rothko, « I'm planning to take my own life »²¹. Sans oublier les métaphores qui expriment l'absurdité de la situation de Monk : « I was a diesel mechanic on a steamship, an obstetrician in a monastery »²². Enfin, notons le motif de la table de nuit²³, que fabrique Monk dans ses moments de loisir pour sa mère et qui est bien évidemment bancal, et le motif du joueur qui, au cours d'un jeu télévisé, répond comme un robot à toutes les questions imaginables devant des auditeurs complètement anesthésiés²⁴.

15. *Ibid.* : 153.

16. *Ibid.* : 159.

17. *Ibid.* : 177.

18. *Ibid.* : 182.

19. *Ibid.* : 177. Les formes moyennes sont mises en italiques.

20. *Ibid.* : 159.

21. *Ibid.* : 177.

22. *Ibid.* : 181.

23. *Ibid.* : 162.

24. *Ibid.* : 192. Il s'agit d'une nouvelle incise au chapitre 10 et intitulée « À propos de bottes »,

La représentation de l'action, et donc la voix active, offre un plus grand intérêt narratif parce qu'elle dévoile le comportement de Monk, « the dutiful son, the good man, the family rock »²⁵, sous l'angle positif quand il s'agit des membres de sa famille et sous l'angle négatif dès qu'il s'agit des options qui concernent sa vie personnelle ou professionnelle. De manière plus prosaïque, on peut dire qu'il se débarrasse de l'argent sale qu'il vient de gagner sous le pseudonyme de Stagg Leigh et qu'il se déculpabilise en améliorant le sort de ses proches. Quand il est question de mettre sa mère dans une institution, « to commit his mother », il ne se prive pas de conjuguer le verbe *commit* à la voix active, mais tout en s'interrogeant sur l'ambiguïté de son sens - commettre un crime, se suicider, interner quelqu'un ou l'incarcérer - et finit par prendre la décision douloureuse qui s'impose tout en libérant son frère Bill de toute charge financière. Puis, lorsque Monk découvre les lettres dans lesquelles Fiona, la maîtresse de son père, annonce qu'elle est la mère d'une petite Gretchen, il part à la recherche de sa demi-sœur et lui offre un chèque de 100 000 dollars comme pour compenser l'absence du père. Enfin, à Lorraine, la domestique de sa mère qui se retrouve sans emploi et décide de se marier sur le tard, Monk fait don d'un chèque de 10 000 dollars.

L'effacement de la dette à l'égard d'autrui n'est que le versant lumineux du processus d'effacement de la personne de Monk qui s'amorce à partir du moment où il vit professionnellement dans le déni de sa propre identité, donc dans le déni du nom du père, homme de devoir, et par extension dans le déni de son père spirituel, l'écrivain Ralph Ellison dont il porte le patronyme, mais très ironiquement dans l'identification à Rhinehart, fantoche aux mille facettes et guise ultime du héros de *Invisible Man* : « I might in fact become a Rhinehart, walking down the street and finding myself in store windows »²⁶. Enfin, l'ultime déni serait celui des anciens les plus prestigieux comme l'écrivain-poète James Weldon Johnson, très impliqué dans la Renaissance de Harlem, et l'abolitionniste Fredrick Douglass dont Everett place la maison non loin de la maison de campagne de la famille Ellison, à Annapolis dans le Maryland. Le processus d'effacement se poursuit sur le plan sentimental lorsque Monk provoque la rupture avec Marilyn, une jeune femme dont il admire l'intelligence et le courage pour son engagement dans le groupe de réflexion sur la détermination des peines dans les cas d'infraction à la loi : il va jusqu'à lui reprocher vertement l'intérêt qu'elle porte au dernier livre de Juanita Mae Jenkins, « an idiotic, exploitive, piece of crap »²⁷, écrit à partir de procédés narratifs qu'il méprise mais applique pourtant dans la parodie *My Pafology*. Monk se voit alors immédiatement congédié comme s'il avait de manière inconsciente devancé un procès pour manque de sincérité : « Not only my situation seemed to make me an unsuitable candidate for the most basic of friendships, new or old, and romantic involvement seemed nearly ridiculous to me »²⁸.

expression française qui signifie sans motif / à propos de tout et de rien.

25. *Ibid.* : 264.

26. *Ibid.* : 184.

27. *Ibid.* : 213.

28. *Ibid.* : 247.

Même s'il a perdu l'amour naissant de Marilyn, Monk ne s'est pas encore effacé au profit de son pseudonyme. En fait, l'effacement qui donne son titre au roman est encore réversible dans la mesure où l'existence de Stagg Leigh reste purement virtuelle et où Monk peut à chaque instant révéler son identité, semer la panique chez son éditeur et ridiculiser la critique en la personne de Kenya Dunston²⁹, animatrice d'une émission littéraire à succès de la télévision, incapable de faire la distinction entre une œuvre authentique et une parodie. Mais la situation se complique lorsque surgit la possibilité d'un nouveau *jack-pot*.

132

Deuxième tentation : le *jack-pot* avec la parution de *My Pafology/Fuck* et un projet de film! Stagg prend le dessus sur Monk.

Monk doit trouver quelques arrangements avec sa conscience pour surmonter sa honte de laisser publier *My Pafology*. Après un raisonnement très élaboré, il se persuade que ce livre n'est pas une œuvre d'art, mais serait une sorte de dispositif dont Stagg serait le concepteur, un simple objet, ou encore une pierre tombale³⁰. Et si cette pierre tombale symbolique sur laquelle serait gravée le nom de Stagg Leigh annonçait la mort tout aussi symbolique de Monk Ellison ? C'est le seul subterfuge que trouve sa conscience, plutôt accommodante, pour effacer sa faute à ses propres yeux et surtout pour encaisser le chèque de trois millions de dollars qu'on lui propose pour le tournage d'un film. Dans cette perspective alléchante, Monk doit aussi changer le titre de son livre. En effet, le mot *Pafology* suggère l'idée selon laquelle Van Go Jenkins, victime de racisme, serait un malade mental incapable d'échapper au déterminisme social à l'image de Monk Ellison lui-même qui, malade de ne pouvoir se faire entendre ni comme écrivain postmoderne, ni comme satiriste, se croit contraint de coïncider avec le stéréotype communautariste. En imposant *Fuck* comme nouveau titre de son roman et en maintenant le secret de son pseudonyme Stagg R. Leigh, Monk sort de son statut victimaire et laisse parler l'enfant tyrannique qui sommeille en lui. Il va jusqu'à menacer d'aller voir ailleurs si ce changement ne convient pas à son éditeur. Grâce à ce titre en forme de doigt d'honneur assorti d'un chantage, il peut enfin tout se permettre et jouer les *Mr. Hyde*. Renonçant à sa plainte lancinante d'écrivain expérimental soumis aux diktats postmodernes, il impose l'orthographe habituelle du mot *fuck* à l'éditeur qui suggérerait *P-huck* pour ne pas choquer les lecteurs ! À ce stade, Monk s'efface de plus en plus devant Stagg, mais se différencie de lui puisqu'il en parle à la troisième personne du singulier. Cependant lorsqu'il rapporte son dialogue avec son agent Yul au sujet du titre, il se désigne lui-même par le pronom *me* tout en tenant des propos dignes de Stagg : « Fuck with an F or they can p-huck off »³¹.

D'autres modifications purement physiques s'imposent à Monk qui se pique à ce nouveau jeu : « I would have to wear the mask of the person I was expected to

29. À travers ce personnage, Everett fait la satire du *Talk Show* d'Oprah Winfrey, animatrice afro-américaine de télévision qui fut un temps la plus populaire des États-Unis.

30. Everett, 2001: 234 : « a warning perhaps, a gravestone certainly ».

31. *Ibid.* : 248.

be »³². Quel masque l'infâme Stagg Leigh, dont on ne connaît jusqu'à présent que la voix, va-t-il porter pour rencontrer le cinéaste Wiley Morgenstein? : « He decided on brown weejuns, khakis and a white shirt with blue stripes and button down collar »³³. Avec les lunettes noires, la panoplie du voyou sera complète, comme si cet accessoire était l'élément magique qui assure le passage de Monk à Stagg à l'instar de la substance chimique qui transforme Jekyll en Hyde. A présent, Stagg peut laisser entendre qu'il a tué un homme : « They say I killed a man with the leather awl of a swiss army knife. The qualifier *they say* was a stroke and Stagg smiled to himself, a move that served to underscore the quality of his crime »³⁴. Une telle rumeur, ni confirmée ni infirmée, sonne comme un gage d'authenticité, voire de respectabilité que Stagg ne manque pas de savourer en répétant qu'il est « the real thing » jusqu'au moment où, sortant de l'ascenseur, il se retrouve face à une énorme affiche couverte d'inscriptions parmi lesquelles il retient celle-ci : « Did Julian Schnabel Really Exist ? » Cette interrogation sur l'existence de Julian Schnabel - peintre et cinéaste américain au verbe iconoclaste, souvent considéré comme l'enfant terrible du néo-expressionnisme américain - ne peut que ramener Monk du côté de la réalité et lui faire mesurer le danger de l'imposture qui est en train de s'installer. Mais il ne tient pas compte de cet avertissement et cède à la troisième et dernière tentation qui fera de son imposture la norme en lui apportant la consécration d'un prix littéraire.

Troisième tentation : *vanitas vanitatis*, un prix littéraire et la naissance d'une personnalité double.

Everett déploie la destinée de Monk à partir du chapitre 14 jusqu'à la toute fin, au chapitre 18, en fragmentant davantage son récit. À l'intérieur des chapitres, les sections, séparées par trois astérisques, sont de plus en plus courtes et créent une alternance de tragique, de comique et de pathétique qui aiguise le suspense jusqu'au moment où Monk, qui a décidé de recevoir son prix en tant que Stagg, s'approche des caméras en répétant les dernières paroles de Van Go Jenkins, le protagoniste de *My Pafology/Fuck* : « Egads, I'm on television »³⁵.

Avant ce coup de théâtre final, le processus d'identification de Monk à son double se déroule dans une sorte d'hallucination - « near delirium » - alimentée par la fulgurance de son succès : « In the middle of January *Fuck* was number one on the New York Times bestseller list, had been picked up by two more book clubs »³⁶. Devant l'avalanche des compliments, Stagg se compare à Dédale qui savait voler, mais sans aller trop haut pour risquer de se brûler les ailes comme Icare. Son *hubris* ne semble plus connaître de limites et il se voit dépasser les prestigieux anciens qui furent longtemps ses modèles : « I decided that Zeno was too slow getting to his point and that Thales' theory didn't hold water »³⁷. Enfin, il affiche sans complexe

32. *Ibid.* : 238.

33. *Ibid.* : 242.

34. *Ibid.* : 245.

35. *Ibid.* : 294.

36. *Ibid.* : 287.

37. *Ibid.* : 287.

sa cupidité et son mépris de la critique, aussi élogieuse soit-elle. Pendant ce temps, Monk lutte pied à pied contre l'hégémonie grandissante de Stagg. Lors du dîner qui précède l'attribution du prix littéraire, c'est bien Monk qui refuse de prendre en compte l'argument fallacieux selon lequel il devrait se réjouir que « son peuple » se voie récompensé à travers un livre comme *Fuck* et s'inquiète surtout de l'image qui est donnée de la communauté noire : « People will read this shit and believe that there is truth to it »³⁸.

134

L'alternance des tonalités qui restitue le flot agité de la conscience de Monk s'accélère dans un crescendo burlesque jusqu'au dénouement, mais continue de souligner la complexité psychologique de ce personnage et, ainsi, de conférer une portée existentielle à la farce qui se joue. L'examen de quelques unes des dernières séquences du roman va nous permettre d'identifier les nombreuses guises de Monk Ellison avant qu'il ne laisse celle de Stagg Leigh l'imposteur prendre définitivement le dessus. Nous employons le mot « guise » pour référer aux différents modes d'être d'un individu, étant entendu que ceux-ci ne cessent de fluctuer au fil du temps qui s'écoule et, dans le cas de la fiction, au fil de la narration.

Sans doute dans le but d'entretenir la tonalité éminemment ludique de son roman et, ainsi, de rappeler au lecteur le caractère éphémère des postures humaines, Everett s'arrange pour que chacune des guises d'Ellison Monk, aussi sérieuse ou pathétique soit-elle, tourne invariablement à l'auto-dérision. La première de ces guises est celle du narrateur homodiégétique distancé qui tente d'analyser son propre comportement avec le plus grand sérieux quand il s'agit de se débarrasser de Stagg, cet autre lui-même trop dérangeant : « Had I by annihilating my own presence actually asserted the individuality of Stagg Leigh ? Or was it the book itself that had given him life ? »³⁹. Interrogation suivie d'un constat lucide mais vaguement schizophrène : « I could not let the committee select *Fuck* as the winner of the most prestigious book award in the nation. I had to defeat myself to save myself, my own identity. I had to toss a spear through the mouth of my own creation... »⁴⁰. Pour le plus grand amusement du lecteur, Monk ne garde pas très longtemps cette posture belliqueuse, qui rappelle l'agressivité d'Invisible Man à l'égard de lui-même, et dévie très vite vers l'auto-dérision :

So I had managed to take myself, the writer, reconfigure myself, then desintegrate myself, leaving two bodies of work, two bodies, no boundaries yet walls everywhere. I had caught myself standing naked in front of the mirror and discovered that I had nothing to hide... Somehow I had whacked off my own

willy

stick

*dick*⁴¹...

38. *Ibid.* : 290.

39. *Ibid.* : 276.

40. *Ibid.* : 287.

41. *Ibid.* : 286.

Suit une longue liste de douze autres termes pour désigner ce qui manque cruellement à Monk dans le miroir - autre réminiscence d'*Invisible Man* - alors que Stagg semble avantageusement pourvu.

Une autre guise de Monk est celle de l'intellectuel qui transpose le processus d'auto-effacement qu'il vit en mettant en scène un dialogue entre deux peintres, procédé que nous l'avons vu utiliser précédemment. Le dialogue imaginé entre les peintres américains⁴² de Kooning et Rauschenberg, au chapitre 15, est d'autant plus convaincant qu'il joue habilement sur les trois formes impersonnelles du verbe *erase* (infinitif, participe présent, participe passé) pour évoquer un incident qui a eu lieu en 1953. Rauschenberg avait effectivement effacé un dessin que de Kooning lui avait donné en connaissant son intention de créer un espace blanc, ouvert. Dans le dialogue inventé par Everett, Rauschenberg demande à de Kooning de faire un dessin et ajoute : « I intend to *erase* it »⁴³ ; quatre semaines plus tard, il constate qu'il ne reste plus que la trace de son acte : « It was a lot of work *erasing* it. My wrist is still sore. I call it *erased* drawing...I *erased* your picture. I sold my *erasing* »⁴⁴. Cette courte scène, déjà éloignée dans le temps, présente l'effacement de l'œuvre et de son auteur comme un processus de destruction suivi d'une appropriation dans un but mercantile et a, de ce fait, une valeur d'avertissement. Elaboré méthodiquement selon les trois voix grammaticales déjà mentionnées, ce dialogue peut être lu comme un jeu pervers qui bafoue l'authenticité dans l'art, ce que confirme ironiquement les dernières paroles de Monk/Stagg imposteur figé dans la posture de son propre personnage, le voyou Van Go Jenkins, à la fin du roman.

Dans un autre registre, Monk accorde une grande importance à sa guise pathétique d'homme ordinaire écrasé par un destin tragique lorsqu'il voit sa mère détruite jour après jour par la maladie d'Alzheimer et qu'il ne parvient plus à communiquer avec son frère Bill. Cette vaine pathétique se retrouve dans le rêve où Monk se voit blessé, perdant son sang comme le pélican de Vigny, aux prises avec des soldats nazis qu'il canarde l'un après l'autre, et réalise qu'il est incapable de se rappeler son propre nom. Reste la solution du suicide. Mais là encore l'auto-dérision prend le dessus : « I considered putting my head in the oven, but as Mother had always exercised a preference for electricity over gas, I could only hope to cook myself to death »⁴⁵.

De l'auto-dérision à la farce, le pas se franchit aisément pour Monk qui revêt volontiers la guise du *trickster* perturbateur lorsque, reçu dans un talk-show à la télévision sous le prête-nom de Stagg Leigh, il oblige les journalistes à le cacher derrière un écran et refuse de parler de son livre dans une ultime pirouette. Cette scène comique basée sur la dissimulation anticipe, sur le mode négatif, la scène finale du roman qui est, à l'inverse, une scène de révélation, certes méditée par Monk mais vampirisée *in extremis* par Stagg. Une lecture attentive de la résolution prise

42. De Kooning, 1904-1997 et Rauschenberg, 1925-2008, peintres, sculpteurs, plasticiens, tous deux rattachés à l'expressionnisme abstrait.

43. *Ibid.* : 254.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.* : 281.

par Monk au chapitre 17, qui se révèle n'être qu'une pseudo-résolution, montre que la transformation s'opère malgré lui à partir du moment où il choisit de s'habiller en Stagg :

In my room, I stretched out on the bed and contemplated my course of action. Stagg Leigh would in fact be awarded the Book Award... I dressed and as I did I hummed. I had not hummed in a very long time ; music had left me. I felt the spirit of Mother in my humming. I felt the spirit of my sister in my pithiness and that of my father in my playful arrogance. I even felt something of my brother and I knew that tonight I would be exposed⁴⁶.

136

Comme on l'a déjà vu à propos des lunettes noires, la présence de Stagg réside dans sa pure apparence vestimentaire qui a valeur de masque : « black shoes, black trousers, black turtle neck sweater, black blazer, black fedora. Stagg Leigh is black from toe to top of head... »⁴⁷. Ainsi que l'explique Walter Otto à propos de Dionysos :

C'était donc Dionysos lui-même qui apparaissait dans le masque... Le masque est tout entier rencontre, rien que rencontre, pur en-face. Il n'a pas d'envers... Il est le symbole et la manifestation de ce qui est simultanément présent et absent ; la présence la plus immédiate, absence absolue : deux en un⁴⁸.

Plus, il prend cette apparence monolithique, proche de celle du masque, plus Stagg fait penser à une figure de cire qui serait l'effigie de l'écrivain afro-américain par excellence, celui dont la morgue dissimule l'imposture pour l'ériger en modèle. En se révélant au monde des lettres et aux spectateurs de la télévision sous la guise de Stagg, Monk abolit ses autres guises et en même temps renonce à son être-au-monde dans toute sa complexité et ses contradictions. Ce roman, qui ne se veut en aucun cas une étude psychologique, peut donc s'arrêter là puisque le protagoniste a cessé d'exister au sens philosophique, même s'il continue à vivre. À moins qu'il ne reprenne la plume pour raconter son aventure afin d'en dévoiler la dynamique profonde.

La dynamique norme/transgression : application du tenseur binaire radical de Gustave Guillaume à Erasure.

Un schéma peut rendre compte du trajet identique de l'intrigue et de l'évolution professionnelle de Monk. Pour le réaliser, nous nous appuyons sur le mouvement du *tenseur radical binaire* découvert par le linguiste français Gustave Guillaume (1883-1960). Ce schéma offre l'avantage de présenter d'une manière

46. *Ibid.* : 290.

47. *Ibid.* : 272.

48. Gilloz, 2006 : 101 & citation extraite de Otto, 1969 : 94 & 98.

limpide « le mouvement naturel de l'esprit »⁴⁹ et donc le mécanisme de base du langage - d'où le qualificatif *radical* - qui repose sur la relation *binaire* du *très grand* qu'est l'universel et du *très petit* qu'est le singulier. Ces deux mouvements sont toujours en vis-à-vis et forment un système qui se construit à partir de deux cinétismes successifs irréversibles, le premier est particularisant en ce sens qu'il va du général au particulier et le deuxième, généralisant, va du particulier au général. Gustave Guillaume, qui applique ce mécanisme aux différents systèmes de la langue, le représente habituellement de la façon suivante :

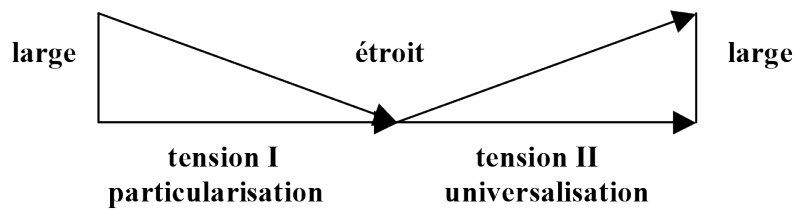


Schéma n°1 : le tenseur radical binaire

Si l'on applique le mécanisme du tenseur au système de l'article, on obtient :

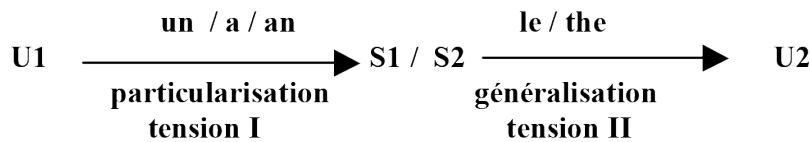


Schéma n°2 : le système de l'article en français et en anglais

Le symbole U1, placé au départ du mouvement de particularisation, correspond au signifié de l'article anti-extensif *un / une / a / an* et représente l'universalité des êtres qu'est apte à désigner le concept dont est porteur le substantif. Par exemple : « *Un loup* n'attaque que s'il est affamé ».

En S1, l'article *un / a / an* est saisi à la fin du mouvement de particularisation de la tension I. Il confère la singularisation maximale au substantif qu'il porte, comme dans cette phrase tirée de la fable *Le loup et le chien* : « *Un loup* n'avait que la peau et les os / tant les chiens faisaient bonne garde. »

En S2 s'amorce la tension II, mouvement inverse qui va de l'étroit au large. Ce mouvement de généralisation est contenu dans l'article extensif *le / la / les / the*. Si cet article est saisi au début de la tension II, le signifié du substantif qu'il porte désigne une extensité minimale comme dans « le chasseur a tué ce matin *le loup* qui rôdait. »

49. Guillaume Gustave, 1997 : 202.

Si l'on saisit l'article extensif en fin de tension II, le signifié du substantif acquiert le plus haut degré de généralisation qui correspond à « *Le loup est en voie d'extinction.* »

Si les positions U1 et U2 sont toutes universalisantes, qu'est-ce qui les différencie ? Dans la position U1, « *Un chat a des griffes* », l'extensité universelle se situe au début d'une tension de particularisation et donne l'impression d'une extensité relativement faible que peut sous-entendre la phrase, « *Fais attention, un chat a des griffes* ». Dans la phrase « *Le chat a des griffes* » situé en U2, l'article saisit le signifié du substantif à la fin d'une extension universalisante supérieure parce qu'elle a laissé derrière elle tous les autres cas possibles de généralisation.

138

Cette longue explication nous semble nécessaire pour mettre au jour le cinétisme profond qui anime l'intrigue de *Erasure*. Nous le basons sur le système de l'article qui convient au français et à l'anglais et le représentons ainsi :

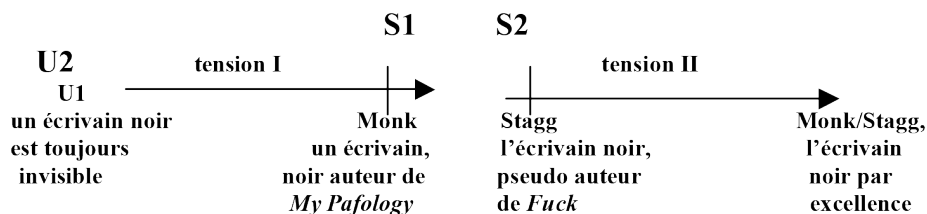


Schéma n° 3 : évolution du concept d'écrivain noir dans Erasure

À gauche, le *large* de U1 figure l'univers de l'ensemble des écrivains noirs posés comme invisibles par Monk dès le début d'*Erasure*. En S1, au centre du tenseur, l'*étroit* est le réceptacle dans lequel s'inscrit un individu nommé Monk dans sa tentative singulière d'écrire une parodie de roman communautariste dont le titre est *My Pafology*. Cette tentative relève encore de la tension I particularisante parce qu'il s'agit de la réaction de Monk au monde dont il fait toujours partie. En revanche, l'initiative de Monk qui, en tant que Staggs, impose le titre de *Fuck* entériné par son éditeur, puis par le cinéaste, le singularise comme l'écrivain qui a osé écrire un témoignage percutant : Staggs lance, pour ainsi dire, le cinétisme de la tension II généralisante qui, grâce au prestigieux National Book Award, fera de lui l'écrivain afro-américain par excellence pour le lectorat blanc. A ce stade, Monk/Staggs aura atteint la visibilité totale, l'imposture commise entre S1 et S2 ayant laissé la place à une norme parfaitement contrôlée et rassurante. Et, si l'on joue sur le sens de Monk, accolé à son pseudonyme, Staggs R. Leigh, on peut en conclure que l'ermite et moine copiste du début du roman acquiert, à la fin, le statut de moine iconoclaste transfiguré par la renommée.

Reste l'espace très étroit ménagé entre S1 et S2 qui correspond au changement de titre. Cet espace étroit - Gustave Guillaume dirait *sténonyme* - peut être interprété

comme la marge de liberté de Monk qui a la possibilité d'accepter ou d'empêcher que le mécanisme se mette en marche et que son livre devienne un modèle à suivre plutôt qu'à mettre à l'index. Autrement dit, c'est l'instant crucial de la résolution pour Monk qui peut ne pas se laisser étouffer par le *trickster* démoniaque qui sommeille en lui, au risque de retourner à l'invisibilité, ou qui peut s'exposer à la lumière trompeuse des feux de la rampe pour perdre son âme à jamais.

Cette application du *tenseur binaire radical* à *Erasure* achève de nous convaincre qu'un grand roman est peut-être celui qui, dans la latence de l'écriture, déploie, avec vigueur et à l'insu de son auteur, la circulation très précise de la pensée humaine entre l'universel et le singulier. Sans connaître les travaux de Guillaume, Everett a déjà l'intuition que son œuvre a quelque chose à voir avec le fonctionnement du langage lorsqu'il explique dans une interview réalisée en 2006 : « Basically, all of my books come out of a desire to explore something about langage and how langage works, even though I do write stories that deal with other things, maybe... We read because we love langage. We learn about ourselves by the way we understand the working of langage, the nature of meaning, the importance of making meaning »⁵⁰.

Conclusion

Dans la toute dernière scène d'*Erasure*, Monk, métamorphosé en Stagg, se voit, dans un mirage, entouré de toute sa famille et des gens qu'il a connus au cours de son existence. A cet instant crucial, Everett a eu l'idée d'introduire un petit garçon qui lui tend un miroir : « Then there was a small boy, perhaps me as a boy, and he held up a mirror so that I could see my face and it was the face of Stagg Leigh »⁵¹. L'idée du miroir est bien évidemment inspirée de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dans lequel Dr. Jekyll se voit mourir sous les traits de Mr. Hyde ou encore de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *William Wilson*, à la fin de laquelle le protagoniste tente d'assassiner son double trop vertueux dont le reflet ne cesse de le tancer vertement. D'autres titres et d'autres thèmes viennent à l'esprit comme celui de la créature qui, dans *Frankenstein*, phagocyte son créateur. On peut même ajouter qu'Everett s'inscrit dans la norme instaurée par la tradition gothique de manière ostentatoire et que, s'il y a transgression de sa part, celle-ci tient surtout à l'humour et à la satire permanente de tous les stéréotypes que ce soit ceux de la littérature gothique, ceux de la littérature postmoderne et ceux du communautarisme afro-américain. L'ironie et les retournements de situations sont là pour nous montrer que rien n'est jamais acquis et que l'écrivain authentique doit s'aventurer par delà la dépendance à la norme et par delà la tentation de la transgression comprise comme un gage d'originalité. Un tel parti pris implique de se situer à la marge et de savoir dire non, comme avait su le faire Monk avant d'écrire *My Pafology* :

50. Julien, Mills & Tissut, 2007 : 218-223.

51. Everett, 2001: 293.

I didn't write as an act of testimony or social indignation (though all writing in some way is just that) and I did not write out of a so-called family tradition of oral story-telling. I never tried to set anybody free, never tried to paint the next real and true picture of the life of my people, never had any people whose picture I knew well enough to paint... But the irony was beautiful. I was a victim of racism by virtue of my failing to acknowledge racial difference and by failing to have my art be defined as an exercise in racial self-definition⁵².

140

Savoir dire non et se placer à distance avec pour licence celle qui consiste à remettre en question l'adhésion à un ensemble donné par la réalité, aussi saisissante et séduisante soit-elle. En d'autres termes, la marge est le lieu silencieux où vacille la mémoire des faits et où l'imagination de l'artiste travaille le matériau de l'expérience vécue pour construire un monde parallèle, à la structure invisible et aux strates multiples, un monde qui donne l'illusion d'une réalité à laquelle le lecteur veut bien croire. Telle est en substance le message délivré par Percival Everett dans un discours prononcé à Lyon en 2006⁵³.

— Catherine CHAUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

52. *Ibid.* : 238.

53. Julien, Mills & Tissut, 2007 : 209.

Œuvres citées

EVERETT, Percival (2001) : *Erasure*. New York : Faber & Faber.

GILLOZ, Anne-Sophie (2006) : *Masques et voix/voies dans 'Erasure' et 'Watershed' de Percival Everett*. Mémoire de deuxième année, Master langue et culture étrangères, Parcours anglophone. Université de Reims.

GUILLAUME, Gustave (1997) : *Leçons de linguistique*. 5. Québec : Université de Laval & Paris : Klincksieck.

JULIEN, Claude, MILLS, Alice & TISSUT, Anne-Laure (2007) : « An interview : May 3rd 2005 ». *Reading Percival Everett : European Perspectives*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais.

OTTO, Walter (1969) : *Dionysos, le mythe et le culte*. Paris : Tel Gallimard.

