

# Commerce triangulaire avec l'Amérique: Le Massacre du bétail, de John Edgar Wideman

Michel Feith

► **To cite this version:**

Michel Feith. Commerce triangulaire avec l'Amérique: Le Massacre du bétail, de John Edgar Wideman. Michel Feith. Nationalismes et régionalismes: Amériques, modes d'emploi., Editions du CRINI, pp.71-90, 2008, 2-916424-11-3. hal-01902578

**HAL Id: hal-01902578**

**<http://hal.univ-nantes.fr/hal-01902578>**

Submitted on 23 Oct 2018

**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.

**Commerce triangulaire avec l'Amérique :**  
***Le Massacre du bétail, de John Edgar Wideman***

Michel Feith

Université de Nantes

Le récit de *The Cattle Killing*, ou *Le Massacre du bétail*, de l'écrivain afro-américain John Edgar Wideman<sup>1</sup>, suit les routes du commerce triangulaire entre l'Angleterre, l'Afrique et l'Amérique. Si l'intrigue principale se déroule dans la région de Philadelphie, lors de l'épidémie de fièvre jaune de 1793, et apparente l'ouvrage à *La Peste* de Camus, en ce qu'une maladie y devient la métaphore d'une barbarie — le nazisme dans le cas de l'écrivain Français, la traite des Noirs pour Wideman — le texte comporte des excursus significatifs vers le Londres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que vers l'Afrique du Sud des années 1850. Au vu de cette répartition complexe du roman entre trois espaces narratifs et géographiques, nous nous sentirons autorisés à hausser au statut de métaphore centrale la figure du triangle, et sa variante, le procédé de la triangulation. Celui-ci est une méthode de mesure des distances, sur terre comme sur mer, fondée sur le principe que, puisque la somme des angles d'un triangle est de 180°, il suffit de disposer de trois points et de la longueur d'un des côtés pour en déduire la distance du troisième point par rapport aux deux autres. Les applications de cette technique sont nombreuses. Utilisée dans l'antiquité par le mathématicien alexandrin Eratosthène pour calculer la circonférence du globe terrestre, elle permet, en navigation, le

---

<sup>1</sup> John Edgar Wideman, *The Cattle Killing*, New York, Houghton Mifflin, 1996 ; trad. française Jean-Pierre Richard, *Le massacre du bétail*, Paris, Gallimard, 1998. Les numéros de pages cités seront d'abord ceux de l'édition américaine, puis de la traduction.

calcul des latitudes, et a été un instrument non négligeable dans les voyages d'exploration et de colonisation depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Elle a en outre son importance lors de toute conquête territoriale, car elle sert à l'établissement d'un cadastre scientifique. Plus généralement, elle implique que toute localisation nécessite non seulement deux points — de départ et d'arrivée par exemple — mais trois. Nous verrons que les positionnements identitaires dans *The Cattle Killing* obéissent aussi à cette loi, sur le plan collectif et sur le plan individuel, comme le suggère l'abondance dans le roman de ménages à trois.

S'y fait aussi jour un « commerce triangulaire » du sens, que nous rapprocherons de la théorie de Henry Louis Gates, Jr. sur la rhétorique afro-américaine de figuration et d'indirection qu'il nomme « *Signifyin(g)* », et qu'il définit comme une « répétition dans la différence », un détournement et un réinvestissement de la parole dominante aux fins de la communauté noire. Sur le plan littéraire, la « signification » de la littérature afro-américaine se décline souvent sur le mode d'une déconstruction parodique, qui en fait le double, ou l'ombre de la littérature *mainstream*. Malgré cette « double vocalisation » du texte ethnique, Gates y décèle au fond une logique ternaire, fondée sur l'importance du troisième terme, de la « troisième oreille » dans une circulation du sens basée sur la subversion et la transcendance des oppositions<sup>2</sup>. De telles considérations prennent toute leur importance dans le cadre de la littérature noire américaine, où la facilité du binarisme noir / blanc est une tentation constante, celle à laquelle ont rarement résisté les romans protestataires que condamnait James Baldwin<sup>3</sup>. Ce refus de la « compartimentation » est à la base du projet d'écriture de John Wideman, tentative d'énoncer un point de vue sur l'histoire et l'identité noires qui ne constitue pas une littérature « raciale ». Le recours généralisé au troisième terme dans *Le Massacre du bétail*, permet

---

<sup>2</sup> Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, pp. 38, 70.

d'élargir la perspective, et de sortir de certaines ornières thématiques : prendre ses distances avec l'Amérique afin de la mieux comprendre.

### **Diaspora et triangulation**

Le continent américain se situe à l'intersection de plusieurs diaporas, dont celle des conquérants européens, celle des anciens esclaves africains, et une diaspora asiatique, comprenant les Amérindiens qui ne sont pas, malgré l'appellation contemporaine, exactement des « *Native Americans* ». Depuis la Bible, les diasporas sont habituellement envisagées dans une relation binaire entre un centre et une périphérie, selon une dialectique d'exil et de retour. L'exergue de *The Cattle Killing* n'est-il pas une citation d'Ezéchiel : « Prépare tes effets comme pour l'exil... » ? En fait, c'est en termes ternaires qu'il faut comprendre les essaimements de population, en particulier dans le cas de l'Amérique : une triangulation entre le centre originaire, la périphérie, et l'Autre rencontré qui induit le changement par un processus génétique et / ou culturel de métissage. Ainsi, le premier triangle du roman est une allusion, dans le prologue, à la découverte, par une expédition française comprenant un esclave noir et un guide iroquois, de l'emplacement de Pittsburgh, le ville de l'enfance où demeure encore le père de Wideman, sur « le confluent légendaire et magique de trois grandes rivières » (MB 14/25). La conjonction des cours d'eau correspond à celle des « races » fondatrices.

*Le Massacre du bétail* abonde pourtant en manifestations racistes fondées sur un manichéisme qui diabolise l'Autre, comme cette première scène où le héros Isaiah (Isaïe), ancien esclave devenu prédicateur itinérant, est confronté à un vieil homme blanc, qui lui demande à brûle-

---

<sup>3</sup> James Baldwin, « Everybody's Protest Novel », Gates and McKay, eds, *The Norton Anthology of African American Literature*, New York, Norton, 1997, pp. 1654-1659.

pourpoint : « Êtes-vous le diable ? » (24/37). C'est la « nuit de terreur » (149/181), pogrom meurtrier lancé contre les Noirs de Radnor, le village où Isaïe trouve asile. Ou encore les accusations contradictoires portées contre les gens de couleur de Philadelphie : d'avoir causé l'épidémie, d'être immunisés contre elle ou d'en tirer profit. Aux rumeurs selon lesquelles ce sont les esclaves accompagnant leurs maîtres chassés de Saint-Domingue par la révolte de Toussaint L'Ouverture, qui ont apporté la fièvre jaune sur le continent, Isaïe répond :

Je vous le dis : c'est la contagion de la liberté qu'ils craignent. Le mensonge de notre immunité, ces accusations portées contre nous sont des excuses lâches et absurdes pour nous battre, nous priver de travail, éviter nos étals et nos produits, révoquer nos droits durement gagnés. Nous revoilà esclaves, enrôlés de force pour soigner les malades et enterrer les morts (34/49).

Le surnom donné à Isaiah, Eye, accentue encore son rôle de témoin oculaire (*eyewitness*). Comme la peste de Camus, la fièvre jaune est une métaphore de l'inhumanité de l'homme pour l'homme : parallèle renforcée en anglais par l'usage archaïsant du mot « *plague* » (peste, pestilence), qui pouvait référer à l'époque à toutes sortes d'épidémies.

Comme pour la peste, *esclave* est bien davantage qu'un mot. Davantage. Pire. Je concevais tout ce que l'esclavage avait de mal ; toutefois cet état ne semblait pas plus atroce que le sort nouveau réservé par les Blancs aux noirs soi-disant libres de la ville (35/50).

Ces relations binaires d'hostilité entre blancs et noirs, qui pourraient être tirées d'un roman protestataire, sont rapidement mises en perspective. Dans la nouvelle « Fever », publiée en 1989, et qui est la matrice de *The Cattle Killing*, la fièvre jaune est apparentée au dengue africain, et l'épidémie est montrée traversant l'Atlantique, véhiculée par des moustiques qui

piquent les esclaves dans les cales des navires négriers<sup>4</sup>. Le monologue intérieur d'un de ces hommes associe la maladie à l'eau, au tambour de la jungle africaine, et surtout à une rupture dans la totalité harmonieuse du cosmos.

Rien ne se produit par accident. La fièvre se développe dans les recoins secrets de notre cœur, y a été plantée quand l'un de nous a décidé de vendre l'un des nôtres à un troisième. Le tambour devra battre dix mille ans pour chasser ce mal.<sup>5</sup>

La cause de l'épidémie est donc cette transaction contre nature où un être humain devient monnaie d'échange entre deux autres. Induite par les Européens, la capture de prisonniers destinés à ce trafic était majoritairement le fait d'autres tribus africaines, ce qui relativise l'opposition manichéenne entre Noirs et Blancs. Cette triangulation maudite est le fondement du commerce triangulaire, et rappelle l'épisode biblique de Caïn et Abel. Par la logique rétributive à l'œuvre dans le passage, Wideman rejoint plusieurs écrivains de premier plan, au nombre desquels D. H. Lawrence et William Faulkner, pour qui la traite des Noirs et le génocide indien représentent le péché originel de l'Amérique, un péché qu'elle n'en finit pas d'expié, par une sorte de châtement historique.

Les parcours des personnages, dans la première partie du roman, obéissent souvent à une logique triangulaire. Les protagonistes sont au nombre de trois. Il y a tout d'abord Isaïe, ancien esclave, converti à la religion baptiste et racheté par son travail — ce qui constitue le sens premier du mot rédemption — devenu prédicateur itinérant. Son surnom de *Eye*, « l'œil », connote en plus de sa position de témoin des événements historiques de l'année

---

<sup>4</sup> John Edgar Wideman, « Fever », *All Stories Are True: The Stories of John Edgar Wideman*, London, Picador, 1993 (239-266) p. 241..

<sup>5</sup> *Ibid*, 243. Je traduis.

1793, un don de prophète et de visionnaire, qui s'exprime lors de crises dont la nature oscille entre l'épilepsie, le millénarisme chrétien, et la transe africaine. Eye est recueilli, lors d'une tempête de neige, par Liam et sa femme, couple mixte clandestin venant d'Angleterre. Elle, ancienne servante blanche soumise au droit de cuissage de la bonne société. Lui, volé à l'Afrique pour devenir un « saint homme » en Albion, puis vendu comme travailleur<sup>6</sup> dans un abattoir appartenant à George Stubbs Senior, qui le donne à son fils George Stubbs, Jr., peintre animalier féru d'anatomie dont l'existence historique est attestée<sup>7</sup>.

Ce détour narratif par l'Angleterre, qui pourrait paraître arbitraire dans le cadre d'une histoire américaine, n'a pas pour unique fonction de fournir au récit un arrière-plan destiné à en augmenter la vraisemblance historique. Il permet à l'action de récapituler, d'un point de vue noir, les grands mythes de conquête américains : cette duplication s'apparente à la rhétorique du *Signifying*. Les errances d'Eye, à la recherche d'âmes à sauver dans l'arrière-pays sauvage de Philadelphie en font une version alternative du personnage du coureur des bois et du pionnier, chers aux théoriciens de la Frontière, depuis la saga de Bas-de-Cuir de James Fenimore Cooper à l'historiographie identitaire de Frederick Jackson Turner. Liam et sa femme reproduisent la trajectoire des premiers colons, des Pères Fondateurs, traversant l'Atlantique afin d'échapper aux persécutions anglaises. Liam ne déclare-t-il pas : « Quand je traversai l'océan, j'escomptai que les couleurs en moi seraient libérées » (MB 126/155) ? Cette « libération des couleurs » concerne bien sûr celle de la peau, mais aussi le don

---

<sup>6</sup> Le système de l'*indenture*, bien que juridiquement distinct de l'esclavage, en ce que le serviteur était libre au bout d'un nombre d'années défini au préalable, s'y apparentait néanmoins par le pouvoir absolu du maître et les traitements infligés à l'*indentured servant*.

<sup>7</sup> George Stubbs (1724-1806) : « Observateur scrupuleux, il possédait un sens classique de la composition. Avec une facture lisse et minutieuse, il sut conférer un caractère étrange, magique et dramatique à l'un de ses thèmes de prédilection. *Lion attaquant un cheval* (1765) ». *Le petit Robert des noms propres*.

artistique que, disciple de Stubbs, Liam souhaitait voir s'épanouir sous des cieux plus cléments.

Une telle redite des mythes d'origine américains vise à replacer les Noirs dans l'histoire de ce pays, à montrer leur participation, souvent ignorée, à sa fondation dans un rôle autre que celui d'éternelles victimes. Mais la différence, de taille, introduite par la couleur des personnages se mue en critique implicite de l'eurocentrisme du mythe de la Frontière et de la colonisation. Il s'agit d'une réécriture subversive des récits fondateurs, mettant l'accent sur la contradiction entre les principes universalistes de la nation, et le racisme omniprésent dans les faits. C'est ainsi que Liam et sa femme, de peur des représailles, doivent vivre à l'écart du village de Radnor, faire semblant d'être maîtresse et serviteur, renoncer à avoir des enfants, et usurper le nom du maître précédent : Mme Veuve George Stubbs et son esclave. Le tout en vertu d'une « arithmétique particulière » :

Quand, diminué de moitié à chaque fois, le prix de notre labeur est régulièrement réduit jusques à n'être plus pour nous d'aucune valeur, alors, nous qui prétendons être libres, nous nous retrouvons aussi impuissants que nos frères enchaînés. J'appelle folie les comportements des blancs à notre égard. Mais, s'il faut dire la vérité, il y a une logique dans cette folie. Une logique. Une arithmétique sournoise, mauvaise (113/140).

Cette triangulation perverse, dans laquelle le troisième terme de la « race » vient fausser la réciprocité de l'échange commercial et interpersonnel, est une métaphore de l'Amérique comme promesse non tenue. Mais le douloureux apprentissage du mode d'emploi obéit à une logique binaire, celle du décalage entre les principes et les faits. De même, le discours subversif dépend du discours qu'il attaque, comme de son négatif. La multiplication des espaces introduit une multiplication des perspectives, qui peut permettre de sortir de ce face-à-face stérile.



La triangulation géographique du roman suit bien l'itinéraire du commerce des esclaves, mais en sens inverse. Les navires négriers quittaient l'Angleterre avec une cargaison de verroterie, qu'ils échangeaient sur les côtes africaines contre des captifs, qui étaient eux-mêmes vendus en Amérique contre du sucre, de l'indigo, et plus tard du coton, alimentant à leur tour les manufactures britanniques. Liam, lui, part d'Afrique pour l'Angleterre, et termine son périple en Amérique accompagné d'une femme, elle aussi victime de la concupiscence des maîtres. S'agirait-il de rebrousser le diagramme de la haine et de l'exploitation, de le remplacer par un autre triangle, toujours problématique, celui de l'amour ? L'Angleterre, source du trafic et troisième point entre l'Afrique et l'Amérique, rend possible une triangulation cognitive permettant de définir plus précisément la situation, de prendre du recul. Voilà qui permet de replacer le problème afro-américain dans une perspective mondiale.

Le titre du roman participe de cet élargissement de la perspective, en ce qu'il établit lui aussi un commerce triangulaire du sens entre l'Afrique, l'Angleterre et l'Amérique. L'abattage du bétail fait tout d'abord référence à un épisode de l'histoire coloniale sud-africaine. En 1856-57, la nation indigène des Xhosas, peuple dont l'élevage constituait la base de l'économie et de la conscience de soi, se voit confrontée à la pression grandissante des Blancs. L'une des conséquences en est l'émergence fulgurante d'un mouvement millénariste fondé sur la prophétie d'une jeune fille de quinze ans, Nongqawuse, selon laquelle les Blancs partiraient si les Xhosas sacrifiaient leur bétail, en un grand rite de purification. Or sans leurs bêtes, déjà touchées par une mystérieuse maladie, les Xhosas seraient livrés à la misère et à la famine, et d'autant plus vulnérables à l'invasion britannique. La conséquence de ce *cargo cult*, mélange syncrétique d'eschatologie chrétienne et de mythes africains, fut la fin de l'indépendance de la

tribu<sup>8</sup>. Tel est le récit que fait Nongqawuse à Eye, lors d'une des visions de celui-ci, avertissement prophétique venu d'une soixantaine d'années dans le futur :

Nous étions gens de bétail. Le bétail était le peuple, le peuple le bétail ... Le bétail : don de Dieu, notre passé et notre avenir assurés par son bienfait ....

Ce monde mauvais est en train de mourir. Un nouveau se prépare. Les Blancs seront chassés. Les ancêtres reviendront et habiteront derechef sur la terre, apportant avec eux des troupeaux infinis de bétail pour remplir nos kraals (145-46/176-78).

Le premier lien à établir entre la prophétie sud-africaine et la Philadelphie de 1793 repose sur la présence, dans les deux cas, d'une épidémie et de massacres. Mais l'analogie établie par les Xhosas entre l'humanité et le règne animal ouvre une fenêtre ironique sur l'esclavage et la traite. Alors que la tribu africaine considère ses bêtes comme une part d'eux-mêmes, et non pas de simples outils économiques, esclavagistes et racistes traitent d'autres hommes comme du bétail. La fameuse « nuit de terreur » est la meilleure preuve de cette deshumanisation produite par le système de l'esclavage. Ces deux acceptions opposées de la phrase « le bétail est le peuple » trahissent des conceptions antinomiques du rapport de l'homme au monde animal. La « pensée sauvage » de la culture tribale postule la totalité indissoluble des différents règnes du cosmos, alors que le rationalisme occidental est gouverné par un « principe de coupure » — pour détourner l'expression de Bastide — qui s'applique à classer et séparer, en un mot à *discriminer*. Or, en 1793, les Etats-Unis viennent de conquérir leur indépendance, au nom des idées des Lumières, un monisme rationaliste censé inspirer la philosophie des Droits de l'Homme. Comme semble le confirmer le fait que certains des plus célèbres rédacteurs de la Déclaration d'Indépendance, Washington et

---

<sup>8</sup> Fritz Gysin, « “Do not fall asleep in your enemy’s dream” : John Edgar Wideman and the Predicaments of Prophecy », *Callaloo* 22:3 (1999), 623-628, p. 623-624.

Jefferson en tête, possédaient aussi une main d'œuvre servile, l'esclavage est la face sombre des Lumières.

Le troisième sens du massacre du bétail renvoie au passé britannique de Liam, employé de George Stubbs, père et fils. Le premier est tanneur, et vit de l'abattage des animaux à l'échelle industrielle, alors que son fils rebelle est peintre, obsédé par l'anatomie au point de se déguiser en sage-femme pour aller observer les accouchements, et de voler les cadavres dans les cimetières à fins d'autopsie. Les Stubbs sont eux aussi révélateurs de la collusion entre le rationalisme scientifique des Lumières et le capitalisme, qui a engendré l'esclavage à grande échelle et la colonisation. Deux images essentielles ancrent cette complicité symbolique dans le roman. C'est tout d'abord le cadavre de cette femme africaine gravide, mis aux enchères devant un petit comité de dissecteurs et d'artistes. Elle est vendue comme du bétail, pour être charcutée comme du bétail, dans l'intérêt de la science. Pour Liam, venu accompagner Stubbs à cette macabre orgie raciste,

L'Africaine couchée sur la table était ma sœur, ma mère, ma fille. Je dormais dans son ventre noir. Mes deux mains agrippaient son cœur et c'était le cœur du monde, dur et froid comme un bloc de glace. Elle m'avait été volée et j'allais la reperdre. Des couteaux l'éventreraient, la dépèceraient. On me trouverait de nouveau prostré dans la grotte noire de son ventre, mort et vif, vif et mort (137/167-68).

La femme est identifiée au continent africain, et son dépeçage pervers au viol colonial. A ces deux échelles, celle de la possession du corps et celle de l'appropriation du territoire, l'esprit européen est marqué par la volonté de puissance et l'insensibilité ; la science est une boucherie, le colonialisme un crime contre l'humanité. C'est la douleur de la diaspora qui est déclinée dans ce passage : identité suspendue entre la perte de l'origine, et le désir de retour qui, voulant abolir le temps, est un désir de mort. Le pathos particulier de cet extrait tient aussi au sentiment de culpabilité de Liam, qui par sa présence participe à la profanation de sa

propre chair<sup>9</sup>. Toute l'insoutenable ambivalence de sa position est soulignée par l'emboîtement paradoxal des espaces : à la fois extérieur et intérieur à la morte, l'homme noir regarde avec les voyeurs blancs tout en s'identifiant à l'enfant avorté en son sein.

Préfiguration de l'impossibilité pour Liam d'avoir des enfants en Amérique.

L'autre image cruciale est celle du kaléidoscope, instrument d'optique qui pour Liam devient métaphore des interactions complexes entre différents aspects de la vie du siècle qui semblent à première vue séparés.

A Londres Stubbs m'avait fait remarquer un jouet chez un oculiste. Un cylindre ingénieusement équipé de miroirs, et d'un verre teinté à l'intérieur. On regarde par l'oculaire, on fait tourner le tube, et l'on voit des figures multicolores complexes et changeantes. Je pense souvent à observer Stubbs à ce genre d'instrument. On le prend, lui et sa licence, son entêtement, son égoïsme et son égocentrisme.

Maintenant on tourne légèrement, et c'est l'image de Stubbs père, sa tannerie, un empire bâti cadavre par cadavre. L'on tourne encore un peu et le commerce des bêtes devient commerce d'hommes (127-28/157).

Le kaléidoscope est en fait un triangle de miroirs, engendrant des figures — du sens — grâce à de multiples réfractions, en combinant de manière aléatoire quelques éléments de base. Les petits tours imprimés au cylindre s'apparentent à une distanciation, une mise en perspective de ces éléments. En cela il est une mise en abîme optique du roman, qui lui aussi crée des configurations inédites à partir d'une mise en relation de trois espace-temps hétérogènes,

---

<sup>9</sup> « Les rescapés portent la marque indélébile de cet assassinat et errent de cimetière en cimetière, hantés par les morts, harcelés par les laissés-pour-compte, accablés par la culpabilité. On peut à cet égard rapprocher la fiction de Wideman de celle des écrivains juifs rescapés de l'Holocauste, animés par un devoir de mémoire tout aussi impérieux, mêlé d'un même sentiment de honte et de faute vis-à-vis de ceux qui sont restés de l'autre côté de l'horreur ». Yves-Charles Grandjeat, *John Edgar Wideman*, Paris, Belin « Voix américaines », 2000, p. 44.

montrant leur profonde affinité et offrant par ce biais une critique cohérente de l'idéologie libérale des deux derniers siècles.

Le titre lui-même invite à une telle lecture kaléidoscopique, puisqu'il est une métaphore complexe née de l'interaction entre trois pôles, correspondant aux points cardinaux du commerce triangulaire. Le « massacre du bétail » est une condamnation pluridimensionnelle de la logique occidentale, et des contradictions de la philosophie de Lumières. Toutes deux reposent en effet sur un « principe de coupure », fondé sur la classification et la « compartimentation »<sup>10</sup> qui associent en un même mouvement la dis-section et la discrimination. Mais les répercussions de cette figure matricielle n'en finissent pas de se ramifier. La dimension de « roman historique » de *The Cattle Killing*, c'est-à-dire la reconstitution d'un passé plausible à partir d'éléments réels, apporte aussi un éclairage sur le présent, initiant une triangulation d'un autre nature. C'est maintenant le présent qui dialogue avec lui-même par le truchement du passé, ce dernier étant sommé de répondre aux interrogations actuelles. Comme le dit l'historien Michel de Certeau : l'histoire se lit / s'écrit à rebours — « Une lecture du passé, toute contrôlée qu'elle soit par l'analyse des documents, est conduite par une lecture du présent »<sup>11</sup>. Cette dimension, propre à toute historiographie ou à toute fictionnalisation de l'histoire, est intégrée dans le roman, sous la forme d'un prologue et d'un épilogue contemporains. Le premier met en scène Wideman lui-même à Pittsburgh, prenant le prétexte d'un colloque d'écrivains pour aller rendre visite à son père, pensant en outre à l'ouvrage qu'il est en train d'écrire et que nous avons en mains. C'est une méditation sur la violence qui associe les trois siècles du récit : entre les fusillades qui ensanglantent les ghettos américains actuels et tuent les jeunes hommes de couleur, et la brutalité du passé

---

<sup>10</sup> John Edgar Wideman, *Fatheralong : A Meditation on Fathers and Sons, Race and Society*, New York, Pantheon, 1994, p. 81.

<sup>11</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.31.

colonial ou esclavagiste, le trait d'union est une homophonie, ou plutôt un fondu enchaîné sonore : « *Shoot. Chute* » (Coup de feu, glissière).

*Abattu. Abattoir. Les jeunes Noirs s'abattent entre eux. Se tuent. Abattu. Abattoir. Des bestiaux épouvantés canalisés vers le glissoir d'abattage, le mufle de chaque bête écrasé sur le cul dégoulinant de la précédente ...*

*Le bétail est le peuple. Le peuple est le bétail (7/17).*

L'avertissement est clair : la violence actuelle ne constitue pas un accès irrationnel de sauvagerie. Elle est le produit de causes historiques, et de la persistance des mêmes facteurs que dans le passé : discrimination, racisme, capitalisme sauvage. En un mot, puisque les problèmes de l'origine n'ont pas été résolus, les Etats-Unis restent contemporains de leurs balbutiements. Mais la criminalité américaine, contrairement aux pogroms de 1793, est intra-communautaire : des Noirs tuent des Noirs et ne s'en prennent que rarement à l'« oppresseur » blanc. C'est là que la prophétie sud-africaine prend toute sa valeur explicative : elle aussi met en scène une sorte d'auto-génocide, une violence retournée contre soi, dans un contexte d'impuissance historique, par l'intériorisation de la parole des dominants. Nongqawuse ne crie-t-elle pas à Isaïe, lors du rêve prémonitoire de celui-ci : « *Do not fall asleep in your enemy's dream / Ne vous endormez point dans le rêve de votre ennemi* » (147/180) ? Cette vision comminatoire est un appel à la lucidité et à la mobilisation, une injonction à défaire l'héritage du commerce triangulaire, à guérir les plaies de l'Histoire. Il s'agit, afin d'éviter la répétition des mêmes atrocités, d'énoncer un autre sens possible du passé, qui ouvrira un autre avenir. L'historiographie et le roman sont tous deux des discours, doués d'une certaine efficacité symbolique ; il faut prendre le pari que ce qu'un discours a fait, un autre puisse le défaire.

## Sortir du piège de l'Histoire : la triangulation du désir

Débouchant sur cet avertissement « Ne vous endormez point dans le rêve de votre ennemi », la triangulation historico-géographique de *The Cattle Killing* définit une « position » pour la communauté noire : celle de l'Autre, de l'ombre portée de l'Amérique blanche. Mais cette vision n'a qu'un potentiel de subversion limité : elle n'attaque pas dans ses fondements le binarisme hérité de la pensée occidentale. La prophétie elle-même expose une histoire née du discours, d'un discours sur la « race », la nation, l'identité. Des mouvements radicaux comme le *Black Power* des années 60, ou le roman protestataire entre les années 40 et 70, se sont bornés à reprendre cette rhétorique d'exclusion, en vertu d'un essentialisme romantique et / ou marxiste, en en inversant la hiérarchie ethnique<sup>12</sup>. C'est ce manichéisme, cette « compartimentation » mêmes que récuse Wideman, et c'est pourquoi *Le Massacre du bétail* n'est à proprement parler, selon nous, ni un roman historique, ni un roman protestataire. L'entreprise de l'écrivain vise non à redistribuer, mais à proprement exorciser ce déterminisme discursif et historique du *Middle Passage*, en le réécrivant et en en changeant le sens, selon une démarche qui s'apparente à celle de la « métafiction historiographique » décrite par Linda Hutcheon<sup>13</sup>. Ses œuvres sont, selon Jean-Pierre Richard,

---

<sup>12</sup> James Baldwin, *op. cit.* ; Houston Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature : A Vernacular Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 81.

<sup>13</sup> « Une conscience théorique du fait que l'histoire et la fiction sont des produits de l'activité humaine ... sert de fondement à un réexamen et à une transformation des formes et des contenus du passé ». Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 5 (Je traduis).

... un palimpseste en perpétuelle expansion des voyages de la traite, où le « désamour » des esclavagistes est défait par le balancement des navettes sur le métier à tisser : l'amour, la narration.<sup>14</sup>

La navette originelle du commerce triangulaire est celle des bateaux négriers, avec leurs esclaves recroquevillés à fond de cale, « en cuiller » (« *spoon fashion* »). Cette image, récurrente chez Wideman, hante aussi *Le Massacre du bétail*. C'est tout d'abord, à Londres, l'internat où sont regroupés les apprentis pasteurs, dont Liam (103/129). C'est encore les caves des ghettos noirs de Philadelphie où se réfugient les Noirs lors de l'épidémie de fièvre jaune (« Fever » 244). C'est enfin l'orphelinat où sont parqués, dans un sous-sol insalubre, les enfants dont les parents ont été décimés par la maladie (MB 186-87/ 223-24). Mais l'importance de ce rappel traumatique tient en partie à son dépassement. Jean-Pierre Richard voit chez Wideman la métamorphose des vaisseaux de la traite en « bateaux ivres » porteurs de vie, entraînant dans leur mouvement les formes de la narration. Pour Paul Gilroy, auteur de *The Black Atlantic*, la mise en récit de telles traversées maritimes, itinéraires négriers ou voyages de découvertes, permet l'articulation d'une vision transnationale, diasporique de l'identité noire, à opposer au cloisonnement binaire des nationalismes. Elle montre la prise de conscience du fait que la question noire dépasse les cadres américain ou britannique, et même un certain panafricanisme monolithique qui fait fi des différences entre les différents pôles de la diaspora. L'insistance sur la nature disséminée, sur l'hybridité génétique et culturelle, ouvre un autre commerce triangulaire, celui du désir, du jeu des temps, de l'écriture. « Contre l'absolutisme ethnique qui domine en ce moment la culture politique noire », déclare Paul Gilroy<sup>15</sup>, ce à quoi Wideman fait écho en plaidant pour « la déstabilisation des notions conventionnelles de “race“ »<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Jean-Pierre Richard, « From Slavers to Drunken Boats : A Thirty-year Palimpsest in John Edgar Wideman's Fiction », *Callaloo* 22: 3 (1999), 656-664, p. 663 (Je traduis).

<sup>15</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, New York, Verso, 1993, p. 5.



*The Cattle Killing* se caractérise par une série de relations triangulaires entre les personnages, mettant en scène un désir interracial. La deuxième partie de l'ouvrage se concentre sur le foyer du Dr Benjamin Thrush, médecin qui soigne les malades de la fièvre jaune et prend partiellement la défense des Noirs de la ville. L'adultère qu'il impose à Kathryn, la servante de couleur de sa femme, à l'insu de celle-ci, aboutira à une grossesse. Ce triangle en redouble un autre, axé sur le signifiant : la relation entre Mme Thrush, Kathryn et le journal que la première, aveugle, dicte à la seconde. Derrière la fiction sentimentale entretenue par Mme Thrush, d'une réciprocité sororale entre les deux femmes, c'est bien une exploitation à visage humain qui est dénoncée. La cécité physique du personnage se double d'une cécité morale qui, outre l'adultère en sa maison, ignore la véritable nature de ses relations avec sa servante. Le statut de Kathryn oscille sans cesse entre celui d'*alter ego* de sa maîtresse — un rôle que le mari prend plaisir à confirmer — et celui d'outil, ou de simple moyen pour une fin qui ne lui appartient pas. Main, œil d'autrui, corps à la disposition de l'Autre, la servante symbolise, de manière quasiment hégélienne, l'aliénation qu'est l'esclavage. Dans ce curieux ménage à quatre, la superposition de deux relations triangulaires montre l'absence de réciprocité dans des rapports censément égaux.

Mais le désir triangulaire dans *The Cattle Killing* n'est pas uniquement facteur d'aliénation. Liam et sa femme, devant renoncer à avoir un enfant, sont entrés dans la spirale du silence. La frustration de l'homme le détourne de toute expression, qu'elle soit verbale, sexuelle ou artistique. Venu aux Etats-Unis pour « libérer les couleurs » sommeillant en lui, il renonce à peindre dans un monde fondé sur l'oppression. Cet amour gelé est ravivé par l'irruption d'un troisième terme, Isaïe, recueilli à demi-mort au cours d'une tempête de neige. Réchauffé et

---

<sup>16</sup> Wideman, *Fatheralong*, op. cit., xii

ranimé entre les deux corps nus du vieux couple, il est adopté par Liam comme un fils, un fils à qui il peut parler et transmettre son histoire.

Mes aveux en un mot, *Fils*. Dans mon imagination, je deviens votre père. Vous connaissez l'histoire. Un vieux couple qui a renoncé à tout espoir d'avoir un enfant et un jour, lui, il trouve un petit d'homme dans une tanière de loup ou un carré de pastèques et le ramène à la maison pour l'élever (131/161).

Ce qui est confirmé par la femme : « Puis tu arrivais. Je perdis un inconnu, en eus deux de plus. Liam se remit à parler » (101/127). Cette redécouverte de la parole ouvre la bonde de l'amour et de la création, dont l'intimité est célébrée au cours d'une très belle scène où Liam peint sa femme (182/217).

Dans cet épisode, le racisme américain apparaît comme le tiers délétère qui coupe un couple mixte de sa descendance, troisième terme « naturel ». Eye, en remplissant la place restée vacante, refait circuler le désir, au-delà de l'antinomie Noirs / Blancs, et même de l'opposition entre hommes et femmes. Élément médiateur, il crée une filiation symbolique. De même, la toile où Liam peint un nu de sa femme introduit une médiation dans le jeu du désir.

Auparavant, alors qu'il se dirigeait vers Philadelphie, Isaïe fit la rencontre d'une femme noire portant dans ses bras une petite fille blonde. Toutes deux suivaient l'exode massif des habitants de la ville devant la progression de l'épidémie. L'enfant étant morte, elles disparurent toutes deux dans un lac, sous les yeux de Eye (48/64). Selon les anecdotes colportées par d'autres réfugiés, il s'agissait de la fille d'une riche famille blanche, qui l'avait chassée lorsqu'elle avait contracté la maladie, et que seule une servante n'avait pas voulu abandonner. D'autres rumeurs en faisaient l'enfant d'un Blanc et d'une esclave (50-53/70). Quoiqu'il en soit, pendant le court instant où il voyageaient à trois, ils furent comparés à « une famille en fuite », rappelant l'épisode biblique de la Fuite en Égypte.

Ces épisodes sont trois histoires de familles, perverties ou contrariées par le racisme ou la maladie ; ils rappellent la douloureuse séparation des familles sous l'esclavage. Mais dans chaque cas, un désir ou un amour interethniques subvertissent les barrières de couleur. Confrontée au souhait de pureté raciale des dominants, s'affirme une Amérique métisse, née parfois des propres plaisirs des maîtres. D'autre part, pendant le court laps de temps qui sépare l'arrivée d'Isaïe du lynchage collectif de Radnor, les amours contrariés trouvent une voie symbolique vers la guérison, pour l'affirmation de la vie et contre la fatalité de l'histoire.

Philadelphie. L'amour gît dans le nom de la ville, comme tu le sais ... Il y eut très peu d'amour. Oui. Oui. Mais l'amour était là. La ville n'aurait pas survécu sans (49/66).

L'activité créatrice peut parfois servir de troisième terme dans les relations entre les personnages: c'est le cas pour le journal de Mme Thrush, et la peinture de Liam. Le « processus de production » du journal intime, comme nous l'avons vu, sert de corrélat objectif à l'aliénation et à l'exploitation de la servante. Il renvoie aussi à l'idée, émise par Henry Louis Gates, Jr., que l'individu noir est signe d'absence dans la littérature occidentale<sup>17</sup>.

Toi aussi, Kathryn, tu dois t'armer de patience quand en ces pages je trébuche avant que d'apprendre à marcher — je veux que ces griffonnages restent à usage personnel — jamais aucun autre œil que le mien ne doit les voir — et puisque mes yeux sont aveugles, seuls les tiens, Kathryn — tes yeux qui sont les miens — doivent jamais tomber sur mes mots — tu connais mes intentions sur ce point — ton silence : ma licence (163/197).

---

<sup>17</sup> Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black : Words, Signs, and the "Racial" Self*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 21-22.

La magistrale paronomase finale « ton silence : ma licence » figure phonétiquement et graphiquement l'asymétrie du couple maître-esclave, fondant la liberté de l'un sur l'absence de l'autre. La servante noire est invisible, elle est aussi inaudible, malgré sa proximité physique au monde des dominants, et malgré le paternalisme sentimental de ces derniers. Mais ce silence est tout relatif. La voix de Kathryn peut se lire dans les interstices de la dictée de sa maîtresse, en italiques. « *Ma chair gémit, que ne l'entendez-vous* » (162/195). Ces rares incises changent totalement le sens du discours de la magistral ; tout comme le *Signifying* de Gates, elles constituent un négatif du discours dominant, offrant une autre lecture, venue de l'ombre. En cela, elles pourraient symboliser la littérature noire américaine dans son rapport à l'Amérique blanche. Du point de vue narratologique, elles déplacent de façon significative la situation d'énonciation. Le lecteur aura eu tendance à supposer qu'il lisait le journal de Mme Thrush, document historique fictif inséré dans le texte du roman. En fait, puisque les mots de Kathryn, dits à voix basse ou simplement pensés, ne peuvent laisser de trace écrite, c'est sans doute le moment même de la dictée qui est capturé : non la trace d'un passé, mais l'acte d'élaboration d'un discours. Ce qui est mis en valeur n'est pas l'histoire, mais l'historiographie en train de se faire, et en train de falsifier la totalité de l'expérience, en ne retenant qu'un seul point de vue, celui des puissants. Le passage se situe, en outre, à la frontière entre l'oral et l'écrit, dans le mouvement même de la transcription.

La toile que peint Liam, un nu de sa femme, entre dans une véritable économie du désir — tout en s'affranchissant d'un désir conditionné par l'économique. Elle est le corrélat objectif de l'amour entre les deux personnages, mais elle a aussi un rôle dynamique et transformateur.

Pas la femme étendue sur cette paille qui brûle, ni celle qui se tortille, essaie de se libérer des serpents arcs-en-ciel de peinture. Pas ce que Liam imaginait ou que lui-même imaginait ou qu'elle imaginait, mais ce qui pouvait venir ensuite. Passé cette fois, passé ce temps. A la suite, à l'infini. Toujours inconnu. Toujours libre (182/217).

La représentation se fait libération. Elle comporte son propre futur, sa propre métamorphose, tout comme elle met en scène celle de la femme, et celle de la relation entre le peintre et son modèle. Contrairement au « à la suite, à l'infini » de Stubbs, qui cherchait dans la dissection maniaque la clé du vivant et ne trouvait que matière inerte (126/155), celui de Liam est respect du mystère, approfondissement d'un rapport, dialogue créatif médiatisé par l'acte de création. Il est d'ailleurs frappant que l'effusion colorée de l'œuvre d'art ressemble plus à une toile du dernier Turner ou de Delacroix, sans parler des Impressionnistes, qu'à ce que l'on imagine du XVIII<sup>e</sup> siècle américain. La « libération des couleurs » de Liam échappe au temps et se mue en prophétie artistique. Elle est placée sous le signe de Damballah, le « serpent arc-en-ciel », divinité du Vaudou et de l'Afrique de l'Ouest symbolisant la totalité et l'harmonie cosmiques — et titre d'un recueil de nouvelles de Wideman<sup>18</sup>. L'art peut être libérateur, à la manière d'une cure chamanique : doué comme celle-ci d'« efficacité symbolique »<sup>19</sup>, il peut espérer changer la réalité en changeant les représentations que l'on s'en fait.

L'art de Liam est bien sûr un modèle du projet de Wideman, pour qui l'œuvre doit établir un dialogue. « *Stories are letters* »<sup>20</sup> : les histoires sont des lettres, de préférence adressées à des êtres proches. Ainsi, l'épilogue du roman est une lettre fictive de Dan, le fils de Wideman, réagissant à la lecture du livre. Mais le modèle de communication le plus prisé par les auteurs afro-américains reste la narration orale, car elle s'inscrit dans une tradition vernaculaire spécifique. Le prologue se conclut sur une lecture d'extraits du roman que John va faire à son

---

<sup>18</sup> John Edgar Wideman, *Damballah* [1981], in *All Stories are True*, *op. cit.*

<sup>19</sup> « Nous dirons volontiers que le chant constitue une *manipulation psychologique* de l'organe malade, et que c'est de cette manipulation que la guérison est attendue ». Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon [1958] 1974, 213-234, p. 219.

<sup>20</sup> Wideman, *Damballah*, *op. cit.*, p. 269.

père: « *Et s'il écoute, est-ce que cela fera partie de l'histoire, sera le commencement de ce qu'il lit* » (14/26). Le corps du texte lui-même comporte de nombreux exemples de narration orale: le récit que Liam fait à Isaïe de ses aventures londoniennes, l'histoire de Eye racontée à une mystérieuse destinataire, la dictée du journal de Mme Thrush.

Seule la relation dialogique entre le moi et l'autre, intrinsèque à l'activité du conteur [oral] peut d'un même geste libérer les multiples narrateurs de Wideman, et éviter qu'ils ne se dissolvent dans leurs propres histoires ... L'usage que fait Wideman de cette relation de réciprocité entre conteur et auditeur est plus qu'un simple reflet des schèmes antiphoniques qui sous-tendent une bonne partie de la culture afro-américaine. C'est plutôt l'image inversée de la perte de soi qui accompagne toute parole, du redoublement du moi au sein de ses propres représentations.<sup>21</sup>

Le moi se construit donc dans la relation à l'autre, médiatisée par le troisième terme qu'est la narration d'une histoire. Cette interaction constante abolit la fiction d'une identité figée et originaire ; elle permet aussi de contrecarrer l'aliénation de et par le langage. Si le style de Wideman met en avant l'oralité, il reste éminemment écrit. Il constitue pour ainsi dire un moyen terme, un entre-deux entre l'adaptabilité de l'oral et la fixité de l'écrit. Nous l'avons vu, l'objet-livre se trouve au centre d'un nœud de dialogues intimes, dans la fiction comme dans le hors-texte, où le père et le fils de Wideman jouent le rôle de figures du lecteur. Le récit de Eye, qui constitue le corps de la première partie, est raconté à une femme mystérieuse, qui se révèle être Kathryn, elle aussi tombée malade après le passage de l'épidémie. Isaïe lui dit des histoires, pour la maintenir en vie, ou pour gagner un peu de temps sur la mort : « histoires de mes morts pour faire que tu restes en vie, que l'amour reste en vie » (206/244). Cette croyance en l'« efficacité symbolique » du récit représente tout ce qui reste à la Shéhérazade à rebours

---

<sup>21</sup> Kathie Birat, « “All Stories are True” : Prophecy, History and Story in *The Cattle Killing* », *Callaloo* 22: 3 (1999), 629-643, p. 639 (Je traduis).

qu'est Eye, une fois qu'il a perdu la foi. Retour à une spiritualité africaine après la faillite du christianisme, ou dépouillement absolu de toute religion, rendue à ses soubassements linguistiques ?

Du temps. Il lui faut davantage de temps pour la guérir. Même à ses oreilles, quand il demande ainsi plus de temps, cela sonne creux. La voix d'un homme qui a échoué. Qui essaie de se convaincre. De convaincre quiconque veut bien l'écouter qu'il n'a pas échoué. A la guérir. A se sauver (179/214).

Comment ne pas percevoir dans ces doutes, de nature quasi-religieuse, ceux de l'écrivain même, pour qui l'écriture est simultanément une foi et un agnosticisme, un engagement du côté de l'humain hanté par le spectre de l'impuissance ? La voix qui conclut la seconde partie, et refuse le désespoir, est un composé de celles d'Isaïe et de Wideman, une voix flottante, inassignable, qui transcende l'espace et le temps.

Dis-moi, pour finir, ce qu'est qu'un homme. Ce qu'est qu'une femme. Ne sommes-nous pas d'abord des amants, des esprits qui partagent un espace absent des cartes, un espace que nos histoires racontent, un espace où l'on a psalmodié mille et une fois, écrit mille et une fois, sans pourtant qu'une histoire ne soit tout à fait effacée par la suivante, chaque histoire sauvegarde l'espace, se sauve elle-même, nous sauve, si quelqu'un écoute (208/246-47).

Cette image d'un palimpseste polyphonique entend tout d'abord dépasser les dichotomies entre Noirs et Blancs, reléguant à l'inessentiel les pigmentations dermiques pour ne voir que l'esprit et l'amour, possible malgré ces barrières physiques. Elle confirme en outre que, si le monde tel que nous le concevons est un effet du discours, la fiction à son tour, en tant que discours alternatif, peut avoir un effet sur le réel : dénoncer des maux, guérir des blessures. L'efficacité symbolique du troisième terme qu'est le récit peut servir de médiateur entre les vivants, mais aussi entre les vivants et les morts.

## *L'écriture à démonter le temps*

La structure temporelle complexe de l'œuvre vise à s'affranchir du déterminisme historique, proposant ainsi un mode d'emploi alternatif de l'Amérique. La coexistence des histoires et des temps dans le même espace textuel abolit, par l'effet-palimpseste, les lois de la chronologie et de la causalité, pour mettre en résonance différents passés, projetant de multiples avenir. On peut alors lire par transparence des récits refoulés par la culture dominante, susceptibles de l'enrichir et, peut-être, d'amnistier les crimes du passé qui continuent d'influencer le présent. L'utilisation de la capacité de la lecture à faire la navette entre des temps différents est une constante de l'écriture de Wideman. C'est ce que Jean-Pierre Richard nomme « *rocking time* », et qui peut se traduire indifféremment par « balancement temporel », ou « temps qui balance »<sup>22</sup>. La composition de temporalités hétérogènes confère aussi un rythme musical, antiphonique à la narration. Exposition et réexposition de divers temps comme autant de thèmes constituent le *tempo* du texte, sa chair comme celle d'une pièce de jazz ou d'une symphonie. Ce sont par exemple les *flashbacks* des récits de Liam, l'omniprésence de l'image du palimpseste, ou les prophéties dispersées dans le livre. Lorsque Liam peint sa femme, Eye le bien-nommé les épie par une fente dans le mur de la grange:

Quand il reporte les yeux sur elle, au-delà de la toile, à travers celle-ci, la femme a changé. Transmuée par l'air, l'eau et le feu, qui ont fait d'elle d'autres femmes, plein de femmes rassemblées dans la pièce ce premier matin où il l'avait regardée se baigner dans la seille à côté du foyer (182-83/217).

Mieux que le kaléidoscope de Stubbs, l'art se fait visionnaire, transformant la perception de la réalité, libérant les multiples potentialités coexistant dans un seul espace-temps. Il ouvre aussi

---

<sup>22</sup> J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 656.



une anamnèse, pour Isaïe le moment de la première rencontre de la page 96/120, où tous les âges de la femme s'offraient à lui dans la contemplation d'un seul corps fatigué. L'acte créateur recèle donc les mêmes possibilités que les visions de Eye, composé syncrétique entre l'enthousiasme chrétien (supposé par ses ouailles) et la transe africaine.

Le miracle, c'était que le proche et le lointain fussent devenus interchangeable. Les choses à portée de main, les choses séparées de lui par un continent, s'étaient fondues en un. Il se déplaçait partout à la fois. A chaque instant, là où il avait besoin d'être (68/88-89).

Plus loin l'expérience extatique l'immerge dans « un temps sans commencement ni fin » (70/90). Il s'agit d'une vision cosmique du grand tout, unissant le temps et l'espace. Elle est caractérisée par la fusion, ou la confusion, des contraires, mais offre en même temps une perspective sur le monde physique, une prise de distance qui relativise les antinomies profanes. Ce mouvement utopique de retour au centre — « Perdu et trouvé. Trouvé et perdu » (70/90) — prend acte du fait de la diaspora, tout en cherchant à l'abolir par un ressourcement à l'origine. Mais la dimension critique ou compensatoire n'est pas la seule composante des visions d'Isaïe:

Dans la clairière j'avais vu deux routes qui se croisaient. L'une pour les gens tels que nous, qui priions à Saint-Matthieu. L'autre, une voie fréquentée par nos ancêtres et nos générations encor à naître. Terre ferme d'un côté, et, de l'autre, de l'air, ce dont se compose l'invisible éther où flottent les anges. Que si je voyais la route des esprits et ceux qui y cheminaient, cela voulait peut-être dire que j'étais parti pour les y joindre. La crise de cette chute : ma traversée de l'Atlantique (76/98).

Le symbole mystique du croisement est hybride, syncrétique: il renvoie à la croix chrétienne vénérée par le jeune prédicateur, mais plus profondément est l'attribut du *loa* Damballah, « le

croisement consacré à Damballah, où les vivants et les morts se côtoient »<sup>23</sup>. Cette fusion des temps hors de toute linéarité chronologique se retrouve dans un personnage qui apparaît à plusieurs reprises dans la vie d'Isaïe. Il s'agit d'une femme en bleu, qui lui donne à boire après cette vision qui l'a laissé épuisé: image de la charité rappelant la Vierge Marie catholique, ou Ezili Freda, déesse de l'amour dans le vaudou, souvent représentée sous les traits de la première<sup>24</sup>. Plus encore qu'un signe tiré d'une religion particulière, le croisement nous apparaît comme le symbole même du syncrétisme américain, une interpénétration de temps, de lieux, et de systèmes de valeurs.

Le *leitmotiv* de la prophétie représente un autre exemple de ces mélanges hétérodoxes. Avant la « nuit de terreur », Liam a la vision de la sibylle sud-africaine Nongqawuse : cette précognition est à double fond puisque, environ soixante ans avant les faits, la jeune fille lance à Liam un avertissement contre sa propre prophétie. La mise en abîme est simultanément mise en doute. De façon plus métaphorique : « Et Philadelphie était une prophétie d'autres cités à venir, tout comme mon séjour dans le village de Radnor avait été prophétie et accomplissement de Philadelphie » (149/181-82). La dernière section de la seconde partie, quant à elle, est entamée par une voix qui semble être celle d'Isaïe, puis les temps grammaticaux passent au futur pour l'énoncé de faits qui se sont produits au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles. S'agit-il d'une prémonition du héros, ou au contraire de l'irruption de la voix de l'écrivain ? Ce fondu enchaîné est sans doute un autre de ces palimpsestes, où aucune inscription n'efface la précédente, comme semble le confirmer la grande chaîne finale, au cours de laquelle des combattants des droits civiques, morts ou vivants, se passent une chandelle allumée (207/246). Les prophéties sont des navettes, qui tirent des fils entre le présent et différents passés. Si le roman met en garde contre les enthousiasmes millénaristes

---

<sup>23</sup> Wideman, *Fatheralong*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>24</sup> Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993, p. 76, 79.

inspirés de la religion chrétienne, il modèle sa structure sur la conception africaine du Grand Temps.

Imaginez le Grand Temps de nos ancêtres africains, un milieu atemporel, non linéaire, où toutes les choses qui ont un jour été, sont, ou seront, se mélangent librement.<sup>25</sup>

Cette idée d'une sorte d'éternité des coprésences, comparée à un océan, se pose en faux contre l'eschatologie chrétienne, dont la linéarité et l'exclusivisme manichéens (Enfer contre Paradis) s'apparentent aux pensées de la binarité. Les notions de progrès et de fin de l'histoire héritées du XVIII<sup>e</sup> siècle rationaliste ne sont que des laïcisations de ce messianisme.

Au contraire, la femme qui traverse la vie de Eye représente l'irruption du Grand Temps dans la temporalité quotidienne: ses multiples métamorphoses incluent la femme en bleu de la vision, la servante portant dans ses bras la petite fille morte, Kathryn, la destinataire de l'histoire d'Isaïe, et peut-être Nongqawuse.

Certains esprits africains particulièrement véhéments ... sont si puissants et opiniâtres qu'ils refusent de mourir. Ce ne sont pas des dieux, mais ils parviennent à une sorte d'immortalité en prenant possession de toute une série de corps mortels ... Lorsque l'un de ces puissants esprits erre sur terre, à la recherche d'un nouveau corps où élire domicile, il arrive qu'une âme malchanceuse croise l'esprit, tombe amoureuse de lui, le suive pour toujours et tour à tour le trouve et le perde dans la danse que représente son parcours à travers la vie des gens (14/27).

La métempsycose est une navette dans le tissu du temps. Par-delà la réincarnation de la femme en bleu, elle semble indiquer la permanence d'un esprit afro-américain, et d'un héritage africain, malgré les vicissitudes de l'histoire. Réinscrivant la négritude dans l'Histoire universelle, elle dépasse celle-ci par son ouverture sur le Grand Temps. En effet, ce dernier

abolit la triangulation passé – présent – avenir, en les juxtaposant dans une même éternité. A l'inverse, cette autre dimension, accessible seulement par intermittences, fournit une perspective extérieure sur le temps tel que nous le connaissons et continuons à l'éprouver. Le statut de ce retour ou recours à la spiritualité africaine reste problématique: il ne remplace pas la perception occidentale de l'histoire, mais bien plutôt la relativise en introduisant dans le texte un autre ordre des possibles. S'agit-il, comme dans le réalisme magique sud-américain, d'une sorte de triangulation culturelle née de la confrontation entre les visions du monde européenne, africain et indienne ? Il semble qu'on ait plutôt affaire, chez Wideman, à une sorte de fantastique, s'inscrivant dans la tradition nord-américaine des Charles Brockden Brown, Washington Irving ou Edgar Allan Poe. S'il n'est pas toujours sûr qu'il faille ajouter foi aux visions d'Isaïe, l'hésitation cognitive qui en résulte augmente les possibilités textuelles et multiplie les interprétations possibles. Plus qu'un néo-africanisme naïf, le patchwork temporel de l'ouvrage et le Grand Temps sont des effets du texte, symbolisant la démarche totalisante de la lecture, qui établit des connections entre différents passages pour aboutir par moments à cette éternité de coprésence spirituelle.

Le prologue et l'épilogue, où apparaît une figure de l'auteur s'interrogeant sur son texte, étendent le sens de la prophétie à l'histoire américaine du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons vu qu'il s'agit d'un aspect vital du roman, la mise en relation du récit et du contexte politique qui préside à sa rédaction. Cette démarche instaure en outre le discours littéraire comme médiation entre le passé, le présent et l'avenir, donnant un autre sens à la notion de Grand Temps. Celui-ci se situe, dans l'œuvre de Wideman à la jonction entre un postmodernisme qui récuse la logique linéaire héritée de la Renaissance et des Lumières, et le prémodernisme de certaines religions non-occidentales. En une démarche similaire à celle de Gates dans son *Signifying Monkey*, où la figure vernaculaire du *trickster* africain et afro-américain s'abouche

---

<sup>25</sup> Wideman, « introduction » à la *Homewood Trilogy*, New York, Avon Books, 1985 (Je traduis).

avec les théories littéraires de Lacan ou Derrida, *The Cattle Killing* tente de s'affranchir de la modernité, en la prenant en tenaille entre son avant et son après. Le Grand Temps est défini, à propos de la récitation rituelle d'un mythe fondateur africain, comme « le perpétuel présent du récit, où toutes les alternatives sont possibles, où les vivants et les morts se rencontrent, où toutes les histoires sont vraies »<sup>26</sup>. Chacune des itérations du mythe renvoie le public aux temps sacrés des origines, le rend contemporain des commencements. C'est cette propriété linguistique qu'a le langage narratif de réactualiser le récit à chaque lecture ou performance, que Wideman entend utiliser à plein. Effet de la fiction, le Grand Temps peut se muer en effet de la fiction sur le réel : réactivé par chaque lecteur, il peut espérer le transformer suffisamment pour induire un changement historique, créer un autre mode d'emploi de l'Amérique.

Cette relation ambiguë entre les multiples aspects de l'œuvre, à la fois produit historique, acteur historique, et forme transhistorique, est commentée dans l'épilogue, où la figure de l'auteur lit une lettre de son fils Dan, écrivain lui aussi, l'informant qu'il a découvert au *British Museum* un document historique attestant de l'authenticité des personnages que son père avait inventés. Ce document, une lettre du frère disparu d'Isaïe, est aussi un témoignage de première main sur le massacre du bétail des Xhosas. Dan définit ainsi ce paradoxe narratif : « Une relation entre frères appartenant au monde “réel” qui reflète une relation que tu as inventée pour ton livre. Ou vice-versa. Incroyable » (211). Bien que l'ambiguïté soit réduite par le fait que la missive est elle aussi une invention, cette insistance sur la porosité des limites entre histoire et fiction nous renvoie au fait que l'écriture est un échange symbolique entre personnes réelles, et non pas seulement un système sémiologique clos. C'est cette idée du livre comme troisième terme, médiateur d'un échange entre vifs, que Wideman exprime en comparant un roman à une lettre ou à un don.

---

<sup>26</sup> *Fatheralong*, *op. cit.*, p. 62

Dans son roman *Reuben*, Wideman donne une autre image possible de la communication médiatisée de la sorte. Le héros éponyme, vieil avocat solitaire, transporte dans son gousset son « jumeau », une petite statuette africaine attachée à sa montre<sup>27</sup>. La relation de jumeauté est immédiatement rendue ternaire par la présence de la montre, du temps qui sépare les deux aspects d'un même être. Le frère perdu représente aussi les origines africaines, que la diaspora a éloignées. Cette image de l'*alter ego* que l'on n'atteint que par une relation médiée fait écho à une topique similaire dans *The Signifying Monkey*, celle des *edan*, un couple de statuettes en bronze, homme et femme, reliées par une chaîne. Ce symbole ésotérique de la société secrète des *Ogboni* du Nigeria, est associé à la formule « deux Ogboni, cela devient trois ». Citant l'anthropologue Morton-Williams, Gates ajoute que « Le troisième élément semble être le mystère, le secret partagé lui-même. L'union du mâle et de la femelle dans les figurines *edan* symbolise cette addition des deux pour produire un troisième »<sup>28</sup>. Arguant que cette devinette représente le dépassement des oppositions binaires et du principe de contradiction, Gates en fait l'allégorie de la critique. Nous en faisons une image de la littérature, telle qu'elle s'incarne en particulier dans le projet de Wideman.

Le commerce triangulaire du sens dans *Le Massacre du bétail* permet de repenser l'Amérique afin de proposer un dépassement du déterminisme historique à l'œuvre sur ce continent. La triangulation, comprise comme moyen d'obtention de coordonnées précises, dans le temps et dans l'espace, met en évidence une situation encore marquée par la traite et l'esclavage, à la fois pour la communauté afro-américaine et pour les Etats-Unis dans leur ensemble. Articulant une vision diasporique et transnationale, elle remet en perspective tous les

---

<sup>27</sup> John Edgar Wideman, *Reuben*, New York [Holt, 1987], Penguin, 1988, p. 64-65.

<sup>28</sup> Gates, *The Signifying Monkey*, *op. cit.*, p. 38.

nationalismes identitaires, d'un côté comme de l'autre, et propose la vision d'un monde hybride.

La construction non linéaire de la narration, quant à elle, permet d'échapper aux destins « déjà écrits », en proposant un autre récit susceptible de déplacer les précédents. Le texte apparaît alors comme un troisième terme, un intermédiaire dans les relations d'échanges entre vifs, et entre les vivants et les morts, une manière de réécrire l'histoire sans retomber dans ses pièges. Au sein des grandes oppositions, entre l'Histoire et le Grand Temps, entre le réel et la fiction, la limite est poreuse : le monde est un texte et le texte un monde<sup>29</sup>. Mais entre les deux, il faut toujours la « troisième oreille » de l'interprétation, distance critique qui évite de retomber dans le binarisme de l'exclusion ou du roman protestaire, miroir d'une vieille Amérique encore tenace.

---

<sup>29</sup> Kathie Birat, *op. cit.*, p. 629.