
À l'écoute de *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman* : Ernest J. Gaines et l'écriture interférentielle de l'histoire

73

Rédouane Abouddahab
Le Mans Université

RÉSUMÉ. L'écriture romanesque de l'Histoire telle qu'envisagée par Ernest Gaines dans son œuvre et surtout dans *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*, peut être utilement éclairée par les concepts de la linguistique de l'énonciation (Benveniste) et ceux de l'analyse historiographique selon Michel de Certeau. L'essai met en lumière les lieux de ces croisements, mais pour les dépasser en un deuxième temps, en isolant la spécificité d'une écriture de l'Histoire qu'on peut mettre en lumière à l'aune de deux concepts développés ici par l'auteur, à savoir l'altérité intrinsèque et l'écriture interférentielle. Ils permettront de mieux saisir jusqu'où l'écriture chez Gaines embrasse le savoir historique propre à la communauté afro-américaine, dont elle vise le dévoilement (longtemps nié ou déformé dans l'historiographie) à des fins d'autoanalyse collective. Ce qui est suggéré par la structure de l'écriture interférentielle, laquelle met sous tension et en musique des liens nodaux entre altérités intrinsèque (intrapSYCHIQUE) et extrinsèque (ici socio-ethnique), c'est qu'il ne peut y avoir une autoanalyse collective sans élucidation subjective (en lien avec le sujet), et, inversement, le trauma spécifique à chaque sujet, dont l'exploration assure à l'écriture romanesque sa force de singularisation, doit être articulé avec la souffrance sociale (ou communautaire), dont les modalités d'expression peuvent être inconsciemment aliénantes tout en étant politiquement émancipatrices.

MOTS-CLÉS : écriture romanesque de l'histoire, réflexivité auto-analytique, altérité, savoir, vérité



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

ABSTRACT. The fictional writing of history as envisioned by Ernest Gaines in his work, and especially in *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, can usefully be highlighted by the concepts of the linguistics of enunciation (Benveniste) and those of historiographical analysis according to Michel de Certeau. The essay highlights how these cross-fertilizations of fiction, linguistics and History interact in the text, but then goes beyond by isolating the specificity of the fictional writing of History that can be discussed in light of two concepts as developed by the author, namely intrinsic otherness and interferential writing. They will make it possible for the reader to better grasp the extent to which Gaines's writing embraces the historical knowledge specific to the African-American community, whose revelation (long denied or distorted in the official historiography) aims to achieve collective self-analysis. What is suggested by the structure of interferential writing, which sets in tension and puts in music complex links between intrinsic (intrapsychic) and extrinsic (here socio-ethnic) otherness, is that there can be no collective self-analysis without subjective elucidation (in relation to the *subject*), and, conversely, the trauma, which is specific to each subject, must be interrelated with social (or community) suffering, the modes of expression of which may be unconsciously alienating yet politically emancipating.

KEYWORDS: Fictional Writing of History, Self-Analytical Reflexivity, Otherness, Knowledge, Truth.

L'œuvre d'Ernest J. Gaines convoque pleinement les enjeux politiques et sociétaux propres à la situation des Afro-Américains, mais contrairement à ses prédécesseurs, dont les œuvres interagissent directement avec la réalité contemporaine à l'écriture¹, Gaines explore des périodes antérieures au temps de l'écriture, comme s'il cherchait à comprendre le présent par ce retour vers les temps passés, et, conjointement, à établir une continuité historique dont la visée restituerait le savoir dénié et déformé par l'historiographie académique. Gaines commence à marquer cet intérêt pour l'Histoire dans un contexte d'ensemble où les écrivains américains d'après-guerre font montre d'une méfiance grandissante vis-à-vis des « systèmes » politique, médiatique, militaire (Dommergues, 1976, 1977 ; Duvall, 2012) et du Discours qui les soutient (Abouddahab, 2008). Plus particulièrement, le révisionnisme historique entrepris par des historiens afro-américains tels John Hope Franklin ou Lerone Bennett Jr, cherche déjà à rendre visible l'Histoire noire, marginalisée dans l'historiographie académique².

Gaines a intégré de manière significative la thématique historique dans sa fiction, surtout dans *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (*L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*), récit qu'il publie en 1971 (après deux romans et une col-

1 Pensons ici aux productions afro-américaines ayant marqué la scène littéraire entre les années 1920 et 1960, à savoir les écrits modernistes des écrivains de la Harlem Renaissance, le roman naturaliste de Richard Wright, le roman anthropologique de Zora Neal Hurston, ou encore le roman existentiel de Ralph Ellison et de James Baldwin.

2 John Hope Franklin a publié la première version de son *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, en 1947. *Before the Mayflower: A History of the Negro in America, 1619-1962* [*A History of Black America*, dans les versions ultérieures] de Lerone Bennett Jr, est paru en 1962. Les deux ouvrages, qui ont connu un grand succès de librairie, ont été réédités plusieurs fois et étoffés au fur et à mesure des nouvelles éditions.

lection de nouvelles) et qui débute avec l'émancipation des esclaves dans le sillage de la guerre de Sécession, et s'arrête au début des années 1960, faisant coïncider la fin du récit avec l'intensification du mouvement pour les droits civiques. Gaines ouvre la voie à d'autres romanciers afro-américains, parmi lesquels Alex Haley qui publie *Roots (Racines)* en 1976, véritable saga de plusieurs générations où le romancier noue le lien généalogique rompu entre le présent et son passé ancestral, en remontant le cours du temps jusqu'en Afrique, avant d'inclure la période esclavagiste et l'ère ségrégationniste subséquente jusqu'au présent.

Ce qui est crucial chez Gaines (et chez Morrison qui ira plus loin encore dans cette direction), c'est que les motivations romanesques véritables ne sont pas fixées sur le savoir historique en tant que tel, mais cherchent à le dépasser en le rendant interprétable selon une complexité subjective, dont le récit – ou son discours – a la lucidité. Dans ses nombreux récits (romans et nouvelles), tous se déroulant en Louisiane, dans une petite ville imaginaire nommée Bayonne, il situe en effet l'intrigue en une période passée à partir de laquelle il peut observer les forces historiques ayant déterminé le cours de vie des Afro-Américains. En faisant du passé afro-américain un champ d'écriture systémique (dès son deuxième roman *Of Love and Dust [D'amour et de poussière]*, publié en 1967), Gaines a transformé le roman en un outil d'auto-analyse collective, faisant de ce qu'on peut appeler la lucidité mémorielle un chemin d'accès, certes difficile mais nécessaire, vers une prise de conscience qui permette l'émancipation sociale. Le choix narratif et stylistique fait par Gaines dans *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*, me semble motivé par cette nécessité de lucidité collective. Le récit est une narration orale spontanée (bien que réarrangée après coup par un « rédacteur ») qui intègre plusieurs autres voix qui se sont ajoutées à celle de Jane. L'intérêt pour la prise de conscience collective ainsi formalisé et thématiqué, interfère cependant avec une autre dimension textuelle, laquelle établit dans la scène implicite de l'œuvre un processus de rationalisation de l'histoire propre à un sujet³, dont le sillage ambigu et non moins fertile dans le récit, négligé dans les commentaires critiques, mérite d'être examiné dans une configuration critique qui articule le savoir-faire particulier de l'écriture romanesque avec celui de la linguistique et de l'Histoire.

3 J'utilise ce mot en référence à la philosophie (où le sujet est perçu dans ses interactions avec l'objet), et surtout à la psychanalyse qui considère le sujet non pas comme un individu, mais comme un être divisé, étant constitué de forces opposées : le système pulsionnel en quête de satisfactions immédiates (le « ça »), le système normatif et injonctif intériorisé, qui ne cesse d'imposer des limites au « ça », et que Freud appelle « surmoi ». Ainsi, le moi (en grande partie conscient) est pris dans l'entre-deux de ces deux forces inconscientes. Lacan donne une tournure structuraliste à la théorie freudienne du sujet, en tant qu'il est déterminé par l'imaginaire, lieu de son aliénation, là où il se donne une image par identification avec d'autres ; le symbolique, ordre du langage en tant que force de rationalisation et de coercition qui fait loi ; et le réel, à savoir cette part qui résiste à la rationalisation et qui reste toujours hors discours, que Lacan associe à la dimension aléatoire de la vie, les traumatismes infantiles archaïques et, plus globalement, la béance ontologique.

Écriture romanesque et écriture de l'Histoire

76

Réfléchir sur les liens entre la littérature et l'Histoire impose une réflexion sur le discours et son utilisation spécifique dans l'une et l'autre discipline. Certes, le travail du romancier en appelle à celui de l'historien, non pas en tant que simple chroniqueur, mais comme interprète de l'évènement dans la mesure où l'historien (au sens moderne) reconnaît l'importance des complexités de la signification dans le processus de quête de vérité engagé dans son travail. Cet intérêt pour la signification en appelle aussi aux objectifs de la linguistique de l'énonciation, laquelle ne dissocie pas le langage de la dimension vivante de sa source. On signifie dans un corps et en vertu d'une complexité subjective. Pensons ici à ce qu'en dit Émile Benveniste quand il précise que le but essentiel du langage, c'est de signifier : « Tel est son caractère primordial, sa vocation originelle qui transcende et explique toutes les fonctions qu'il assure dans le milieu humain » (Benveniste, 1974 : 217). Car, poursuit-il, « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à *vivre* », d'où l'importance de la notion de signifiante qu'il a forgée pour désigner tout système de signes, tout en soulignant la présence du langage humain, car lui seul est « interprétant », alors que les autres signes sont des « systèmes interprétés ». Le romancier rend complexe ce processus de signification, même lorsqu'il n'appartient pas à la mouvance postmoderne, et qu'il écrit un récit d'apparence réaliste.

En outre, on peut dire que, à l'instar de l'historien selon Alphonse Dupront, le romancier sait pertinemment, et ce contrairement à la *doxa*, qu'il n'y a « [a]ucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois et se nourrir et se distinguer » (Dupront, 1964 : 23). Le romancier sensible aux enjeux historiques redonne vie au passé, en créant l'illusion agissante d'une présence dans des situations passées, imaginées et animées par des personnages dont le profil est inspiré de prototypes historiques documentés. Mais si l'historien et le romancier peuvent utiliser les mêmes sources pour avoir une meilleure connaissance de l'histoire (archives, témoignages oraux, chroniques, journaux...), le second minore le savoir (ou l'utilise) au profit d'une quête de vérité, tandis que le premier réalise une enquête dont le but est le savoir.

Le romancier sensible aux nouvelles éthiques d'écriture qui émergent tout au long du *xx^e* siècle, cherche à dire une vérité intime dans un contexte historique ravivé et récrit selon ses goûts esthétiques et choix stylistiques. Par vérité intime je désigne non pas une part privée ou secrète à révéler, mais le lien établi par l'écriture entre le savoir historique et les vérités psychiques constitutives de la subjectivité, dont la connaissance effective ne survient que par la reconnaissance de ce lien entre un présent personnel et un passé non seulement personnel, familial et social, mais aussi historique⁴. En ce sens, la démarche du

4 C'est le cas d'écrivains comme Faulkner ou Toni Morrison, et beaucoup moins d'autres comme Hemingway ou Fitzgerald qui observent minutieusement la complexité de la situation présente

romancier en appelle à la fois à celle de l'historien et à celle de cet archéologue de l'âme humaine qu'est le psychanalyste. Le romancier s'intéresse aux faits et aux contextes objectifs d'ensemble qui ont fait l'Histoire, et notamment à leur devenir subjectif ou singularisé, à savoir à l'étendue de leur incidence sur la vie humaine saisie intimement, et élevée en même temps à un niveau représentatif. On peut dire que le romancier et l'historien se rencontrent dans la mesure évoquée par Michel de Certeau lorsqu'il redéfinit le sens historique de l'événement, en écrivant qu'« un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous) » (Certeau, 1994 : 51). Fiction et histoire se rencontrent dans l'appréhension de l'événement non pas dans sa pure factualité mais dans l'intensité de son inscription dans le corps et dans l'esprit du sujet. L'écriture de l'Histoire chez le romancier est la mise en forme esthétique, stylistique, narrative, de cette inscription et ses retombées sur le conscient du protagoniste (là où s'énonce sa volonté) et sur son inconscient, matrice de ses désirs et de son système d'identification. L'interaction entre la volonté et le désir détermine non seulement l'intensité du conflit et la complexité de l'action, mais aussi celle des paradoxes et effets de désordre et de rupture qui font eux aussi l'écriture. Ainsi, l'écriture donne à lire une dynamique interférentielle entre les tendances homogènes et stabilisatrices de la volonté, et l'hétérogénéité induite par le désir qui, par nature, multiplie ses objets et par là, ses directions.

Pour donner vie au passé et faire de la remémoration une expérience vitale, le romancier fait de sa réalité de sujet le lieu de cette résurrection, et du langage créatif (le sien) un moyen d'agencement et de régénération du sens passé, en fonction des attentes du présent. Dire que des faits passés, réimaginés, prennent vie dans le corps et l'esprit du romancier, signifie que ces faits (qui sont déjà une interprétation plus ou moins juste d'une réalité révolue, non cette réalité même) se nourrissent des motions de son désir, du frayage de ses pulsions, de ses angoisses et traumas, tant et si bien que deux discours, et pas un seul, s'offrent à la lecture du récit romanesque au sens exigeant du terme.

Une première lecture est orientée par la chronologie intrinsèque au récit historique ; mais elle ne suffit pas, car, si elle capte l'intérêt par sa narration séquencée du temps et l'accroissement du savoir du lecteur, elle détourne son attention des foyers textuels discontinus, dont l'agrégation permet de tracer un motif cohérent où une autre scène peut être identifiée. Et l'un des procédés de lecture qui rend possible cette perception, c'est paradoxalement une absence d'attention diégétique et une intensification de l'attention verbale. Un texte littérairement authentique et complexe crée des possibilités textuelles étendues dans le champ de sa lecture, en permettant la libération de ce qu'on peut appeler une écoute mobile. Celle-ci minore les effets concentrés de l'attention linéaire, toujours prompte à se déployer horizontalement selon les modalités de la diachronie, laquelle fluidifie une dimension du récit mais en enchaîne une autre. Il lui faut donc une écoute suffisamment branchée sur cette autre voix qui relève, si l'on peut dire, de l'infrason, et dont la perception exige du critique l'utilisation d'un

en tant que telle, ainsi que le passé nucléaire (surtout dans le cas d'Hemingway).

sonomètre de sa propre invention, fait de ses intuitions, de son propre rapport avec le langage et de sa sensibilité poétique, beaucoup plus que de son savoir objectif. Le texte littéraire est parcouru de ce que Proust appelle une « langue étrangère » propre à chaque écrivain, et qui court comme en excès des mots, et échappe aux appréciations esthétiques qui norment le beau⁵. Le romancier écrit en effet : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » (Proust, 1971 : 297-298). Ceci étant dit, il y a dans les enjeux qui seront analysés ici, une dimension qui va au-delà du beau et du « contresens », et qui comprend un souci de vérité et de liberté.

L'écoute de cette langue étrangère à l'œuvre dans le texte, s'apparente à ce qu'André Green appelle lecture ou écoute « flottante », par quoi il désigne la manière particulière que le psychanalyste doit utiliser pour écouter la parole de l'analysant ou lire celle du romancier. La démarche analytique, tout en reconnaissant l'utilité de la « lecture rigoureuse » du texte, écrit Green, « se double [...] d'une écoute lâche, une écoute flottante », mais qui n'est pas « une lecture négligente » pour autant (Green, 1992 : 18). Bien au contraire, « elle est attentive à tout ce qui est supposé tromper l'attente du lecteur. Elle suit la trame du texte [...], mais en refusant le fil d'Ariane qui est proposé au lecteur » (*ibid.*). Ce lecteur à l'écoute « applique donc au texte le traitement qu'il applique au discours conscient qui recouvre le discours inconscient » (*ibid.*).

L'expérience de lecture des œuvres de Gaines est intéressante à plus d'un titre, notamment parce que la narration de l'Histoire et les enjeux mémoriels collectifs tels qu'il les entreprend, tout en déployant savamment la linéarité mimétique du récit réaliste, introduit des îlots de discontinuité ayant comme effet la création d'une solidarité de sens souterrains, mais sans contraindre le déploiement horizontal du récit ni son objectif didactique et pédagogique, affiché et revendiqué dans le contexte racial afro-américain. Le tour de force de Gaines, c'est de créer une relation cohérente et percutante, bien que subtile, entre ces vecteurs verticaux et horizontaux, traduisant les attentes communautaires et sociales d'une narration décidée à redresser des torts historiographiques, et les nécessités de singularisation qui créent la possibilité d'une lecture décontextualisée du récit.

Gaines situe ses récits dans une région imaginaire exclusive de la Louisiane en des périodes passées⁶. Comme il l'explique au journaliste Ken Ringle du *Washington Post*, l'époque sur laquelle il aime écrire est celle des toutes premières décennies du xx^e siècle⁷, c'est-à-dire la période précédant la transi-

5 Naomi Shihab Nye, poétesse américaine contemporaine, intitule à juste titre un de ses recueils *Words under the Words* (*Des mots sous les mots*), où le mot initial du titre n'est pas déterminé, ambiguïté significative que la grammaire anglaise permet d'exploiter, en ce qu'elle désigne la dimension libre, non contrainte par la syntaxe ou tout autre ordre langagier hétéronome, de ces mots qui courent sous les mots.

6 Gaines, qui a passé une partie de sa vie à San Francisco, a écrit semble-t-il sur la Californie, mais ces écrits n'ont jamais été publiés.

7 Gaines a aussi écrit sur des périodes postérieures, mais à une fréquence beaucoup moins significative. C'est le cas de l'un de ses plus beaux romans, *A Lesson Before Dying* (*Dites-leur que*

tion vers une agriculture mécanisée en Louisiane, laquelle mécanisation a eu comme effet l'affaiblissement de la dépendance de la main d'œuvre noire, et par là la transformation profonde du contexte socio-économique de la population afro-américaine⁸.

La conception diégétique de récits situés dans ce passé-là d'avant la chute dans la modernité agressive, impose à Gaines d'affronter littérairement le problème bien réel de la domination raciale blanche, plus violente encore à l'époque ; mais ce retour lui donne l'occasion de retrouver des moments de bonheur dans un paradis perdu, le sien, ainsi réimaginé dans cette période préservée jusque-là du cours de la modernité. Le passé personnel contient dans ses plis un potentiel de bonheur immense, qu'il libère par l'écriture, en même temps que les forces hostiles de la domination raciale qui a perpétué l'esclavage sous une autre forme :

Il y avait des endroits où je ne pouvais pas aller, des choses que je ne pouvais pas dire, des questions que je ne pouvais pas poser. Il fallait travailler pour rien et prendre ce qu'on nous donnait. Mais en même temps, il y avait tous les champs pour courir, la rivière pour pêcher, les marais pour chasser. [...] J'étais plus libre que n'importe quel enfant blanc, et en même temps, pas libre du tout. Quel paradoxe ! Il y a une telle beauté dans cet endroit. Une telle paix et une telle beauté. Lorsque j'étais enfant, j'étais parfois le plus libre du monde et parfois un esclave de facto (Gaines, 1993).

L'exploration de l'Histoire américaine induit également la nécessité de rationaliser ce paradoxe niché au cœur du système américain, et d'en dénouer les effets aliénants. Le passage d'une écriture qui éclaire la situation existentielle du personnage à une autre qui examine les liens entre le présent et le passé historique en atteste.

Gaines atteint le point d'orgue de son engagement historique romanesque dans *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*. Comme le note Jack Hicks, l'intérêt de Gaines pour l'Histoire a été évolutif, passant du roman existentiel à un roman aux dimensions historiques étendues, où l'Histoire est cyclique et implique un peuple dans son ensemble :

je suis un homme), publié en 1993, dont l'action se déroule dans les années 1940. La date a été imposée par le sujet développé dans le roman, qui s'inspire d'un événement réel survenu à l'époque.

8 Comme l'explique Gaines à Ken Ringle, lorsqu'il est « né en 1933, les familles blanches possédaient encore toutes les terres. Mes parents allaient dans les champs pour travailler pour elles au lever du soleil et rentraient à la maison au coucher du soleil, coupant le coton et la canne à sucre à la main. Plus tard, les mêmes terres ont été exploitées par des métayers, mais tout se faisait encore à la main, surtout par les métayers noirs. Plus tard, les tracteurs sont arrivés et ont chassé les mules. Et plus tard encore, les machines plus sophistiquées, les moissonneuses de coton et de maïs, ont remplacé les tracteurs. Mais ma période concerne les 30 années qui ont précédé l'arrivée des machines qui ont poussé les gens à s'installer dans les villes, à monter au Nord et à faire leur service militaire. Et c'est suffisant pour écrire. Je n'ai pas besoin de plus » (Gaines, 1993).

De *Catherine Carmier* à *Miss Jane Pittman*, on passe d'une histoire personnelle et raciale présentée comme une sorte de servitude, un cauchemar existentiel solitaire fait d'impasses et de familles détruites, à une histoire perçue comme un cycle naturel, qui se déroule lentement à travers la renaissance d'un peuple, vers son inévitable libération collective. Au fur et à mesure que sa vision mûrit, Gaines modifie son utilisation des matériaux et des techniques de fiction. Il s'éloigne d'une version personnelle du roman « existentiel » blanc, assimilant et adaptant par la suite des formes populaires – sermons populaires, récits d'esclaves, contes populaires, histoires orales – et adaptant les longues formes fictionnelles à ses propres fins (Hicks, 1977 : 9).

Il faut noter que cet intérêt progressif pour l'Histoire se nourrit du contexte politique afro-américain pendant les années 1960, où le romancier s'engage de plus en plus en prenant la parole et en la « donnant » aux oubliés et aux marginalisés de l'historiographie américaine⁹. Mais, contrairement à ce qu'affirme Hicks, cet engagement pour la cause collective n'évacue pas du spectre fictionnel la dimension personnelle de l'écriture. L'originalité de Gaines, c'est justement de conjointre les deux champs collectif et subjectif dans une narration interférentielle où l'édifice réaliste n'exclut pas la matrice intime où s'élabore une polyphonie de sens comme discours de l'Autre. La visée consiste à redire le passé tout en mobilisant les signifiants qui trament et chaînent l'inconscient, ce qui donne à l'écriture de Gaines – et c'est un aspect négligé chez ses commentateurs – une double orientation simultanée : externe (vers la communauté et la société à qui il faut transmettre un savoir), interne (vers ce texte psychique qui singularise le sujet mais dont les clés de lecture doivent être trouvées).

Gaines ne se contente donc pas de communiquer sous une forme fictionnelle un savoir non encore avéré sur l'Histoire afro-américaine (comme allait le faire Haley dans *Racines*). Il y a chez Gaines une opacité propre à l'écriture créative issue de la nature du discours de la fiction en tant que force productrice de significations *hic et nunc*. Le discours engagé relève d'une logique de communication soumise à une intention de sens qui lui préexiste, et qui se nourrit d'une attente collective réelle ou supposée. Donc il ne crée pas ce sens ; il le véhicule en créant de nouvelles situations, mais généralement inspirées de la réalité. La visée communicative est alimentée par la foi du romancier comme historien mu par un souci de véracité, qui existe à l'extérieur de son discours, mais que celui-ci va intégrer.

9 Dans cet engouement pour la libération de la parole comprimée, on saisit l'influence de Malcolm X qui a insisté dans ses discours de plus en plus politiques et de moins en moins religieux (à partir de 1963 et jusqu'à son assassinat en 1965), sur la nécessité de penser la situation actuelle des Afro-Américains à l'aune du passé esclavagiste, passage douloureux mais inévitable pour toute émancipation de la conscience afro-américaine selon lui. Malcolm X a été le premier leader noir à souligner l'importance cruciale de la connaissance du passé pour mieux agir sur le présent. Gaines semble avoir entendu cette parole.

Or, le discours de Gaines fictionnalise également l'ambiguïté du langage comme source productrice de significations échappant à l'intention de l'émetteur du discours et aux orientations voulues par lui. Le discours romanesque de Gaines est conscient de lui-même comme discours, c'est-à-dire comme générateur d'ambiguïtés textuelles, ce qui crée des possibilités d'interprétation étendues de ce discours, non pas conjoncturellement mais structurellement. Cela revient à dire que le sens est à la fois dans le discours mais aussi en excès, parce que la forme d'écriture de Gaines laisse passer cet « au-delà » de l'intention et cet au-delà du style. Le discours linéaire de l'Histoire, convoquée avec force par le roman de Gaines, dont l'intention est, rappelons-le, réparatrice et testimoniale, laisse saisir, en même temps que le savoir qu'il communique, les empreintes du sujet du désir dans le discours. L'altérité ethnique, dont les mécanismes de réduction idéologiques sont déjoués par le témoignage personnel de Jane, va de pair avec ce qu'il convient d'appeler l'œuvre implicite d'une altérité intrinsèque, dont le discours fictionnel (qui englobe la parole de Jane) est le traducteur ou l'interprète.

Le témoignage de Jane, encadré par le travail d'écriture du rédacteur, rend audible et rationnel ce qui a été tu et écrasé (à savoir la voix afro-américaine) et visible et digne ce qui a été méprisé et déformé (le corps). Pour atteindre à ces vérités et leur restituer leur tranchant vital, le romancier doit confronter les souffrances immenses du passé (dont les horreurs de l'esclavage) pour mieux être dans le présent. Et ce retour vers le passé n'est pas seulement documenté ; il puise également dans la réalité psychique. Ce double mouvement, le premier explicite, le second implicite, sous-tend l'écriture de ce roman, dont la structure diégétique est charpentée par l'enchaînement historique de grands événements ayant marqué le Sud pendant plus d'un siècle. Gaines y met en fiction le thème historique mais sans explorer en profondeur la période trouble de l'esclavage comme allaient le faire progressivement et grâce à son impulsion d'autres romanciers afro-américains¹⁰. En revanche, il s'intéresse à la période de la ségrégation raciale qui a recréé de nouvelles formes de domination raciale légales après l'abolition de l'esclavage.

10 Parmi les plus connus et les plus étudiés parmi eux, on peut mentionner Ishmael Reed : *Flight to Canada* (1976), Alex Haley : *Roots* (1976), Sherley Anne Williams : *Dessa Rose* (1986), Charles R. Johnson : *Middle Passage* (1990), Toni Morrison : *Beloved* (1987), Colson Whitehead : *Underground Railroad* (2016). En dehors du champ romanesque, le premier texte littéraire à avoir fait du thème historique un sujet d'écriture, est « Middle Passage », de Robert Hayden, un long poème tripartite où il met en vers la traversée forcée et extrêmement brutale de l'Atlantique par les Africains captifs à bord de « négriers » dirigés vers les ports américains. Hayden procède à un resserrement du thème historique dans la 3^e partie, où il retrace la mutinerie des captifs africains contre les marchands d'esclaves qui a eu lieu en 1837 au large de Cuba, à bord de l'*Amistad*, un navire battant pavillon espagnol. Lépopée de Hayden retrace également le parcours juridique subséquent des mutins après leur débarquement par la marine américaine dans le port de New London, dans le Connecticut. Un tribunal américain a émis un jugement en faveur de leur libération et retour dans leur pays.

L'Autobiographie de Miss Jane Pittman et l'engagement fictionnel de Gaines

On saisit dans *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman* une écriture socio-politiquement et culturellement engagée qui fait sortir de l'invisibilité historique les Afro-Américains, fait entendre des voix étouffées par des siècles d'esclavage, suivis de plusieurs décennies de ségrégation raciale, tout en dévoilant la complexité humaine de leurs interactions, brisant par là l'artifice stéréotypé et le savoir supposé sur l'autre. Ce roman est, pour paraphraser Toni Morrison, « socialement responsable » tout en étant esthétiquement « très beau¹¹ ». Aux réductions stéréotypées qui voilent l'altérité afro-américaine, fruit du mépris, de la haine, de l'indifférence ou encore de la condescendance de ceux qui détiennent les clés du pouvoir nominatif et du pouvoir de catégorisation, Gaines oppose un discours ramifié, transparent par nécessité pédagogique et testimoniale, et en même temps textuellement opaque et connotatif.

Le roman est une autobiographie fictive orale narrée par Jane, une femme plus que centenaire, qu'un professeur d'histoire réussit non sans mal à persuader de lui raconter l'histoire de sa vie, avant d'« arranger » après coup le récit. Le professeur d'histoire et également « rédacteur » du récit (*editor* en anglais)¹², assure ses lecteurs que son travail éditorial n'a pas déformé l'authenticité de la voix de Jane, dont il a gardé, au contraire, le grain et la spontanéité, ainsi que le « Black English » vernaculaire très prononcé de la Louisiane. Le récit de Jane est précédé d'une « Introduction » où le rédacteur pose le cadre du récit, tout en en justifiant la publication par la nécessité de faire entendre une voix typique et véridique que l'historiographie officielle a niée ou, dans les meilleurs des cas, minorée. C'est une voix ramifiée qui fait entendre d'autres voix, celles de personnes anonymes dont le destin croise de près ou de loin celui de Jane, occasion pour le truchement de l'écrivain qu'est ce rédacteur anonyme, de faire sortir de l'invisibilité et de l'inaudibilité historiques cette afro-américanité diminuée, humiliée et marginalisée, qui a pourtant fait l'histoire du pays et payé au prix fort son développement économique et culturel, comme le rappelle le fils adoptif de Jane, Ned, dans un discours que le rédacteur nomme solennellement « sermon » et qui va lui être fatal (136 *sq.*)¹³. C'est ainsi que Jane fait défiler des situations personnelles telles que vécues et remémorées (par elle mais aussi par les voisins), tout en présentant un canevas historique où l'on perçoit l'action de

11 « Je suppose que tous les artistes doivent soit témoigner, soit apporter un changement – une amélioration –, enlever la cataracte des yeux des gens, et ce d'une manière accessible. Cela peut être apaisant, cela peut être douloureux, mais c'est son travail d'éclairer et de donner de la force. [...] Je pense que les romans sont importants parce qu'ils sont socialement responsables. Je veux dire que pour moi, un roman doit être à la fois socialement responsable et très beau ». (Morrison, 1994 : 183)

12 Il n'existe pas d'équivalent français précis au terme anglais « *editor* », lequel désigne à la fois le rédacteur en chef d'un journal ou revue, et le directeur d'une publication scientifique collective, qui relit et corrige le manuscrit avant de le faire publier.

13 La pagination renvoie au texte de la traduction française parue aux Éditions Liana Levi, et réalisée par Michelle Herpe-Volinsky (Gaines, 1989), mais je modifie la traduction quand c'est nécessaire. Pour les citations en langue originale, l'édition est celle parue chez Bantam Books (Gaines, 1971).

forces collectivement déterminantes, et la manière dont les personnages sont affectés par ces forces, mais aussi comment ils y résistent, tel Ned, justement, qui au risque de perdre la vie s'engage dans un projet d'émancipation intellectuelle des enfants et des jeunes de la région, que le pouvoir de domination blanc a intérêt à maintenir dans l'ignorance et dans une sorte de bonhomie naïve.

Jane est placée au cœur de l'Histoire du pays et ses spécificités afro-américaines, de la défaite des confédérés en 1865 jusqu'aux mouvements des droits civiques qui commencent à prendre de l'essor en 1963 avec la marche sur Washington, en passant par la reconstruction du Sud, la légalisation de la ségrégation raciale, l'émergence de « héros » afro-américains dans le champ sportif (notamment le base-ball et la boxe), l'émigration massive vers le Nord... Bonne chroniqueuse, elle réussit à brosser non sans économie et clarté un tableau entier d'une époque étendue, tout en nous montrant constamment comment ces grands événements interviennent dans la vie des petites gens, comment l'Histoire, en affectant ces vies, dont la sienne, génère une identité communautaire qui a progressivement développé des modalités culturelles intrinsèques. Mais la véracité de cette réalité factuelle (évidemment bien documentée à l'amont par Gaines) est relativisée dans le discours du récit qui n'oublie pas qu'elle émane d'une source humaine, dont la complexité émotionnelle et subjective est engagée dans une narration qui est simultanément une interprétation du cours de l'Histoire, « aidée » en quelque sorte en cela par le rédacteur anonyme, *persona* de l'auteur.

Gaines s'est servi de transcriptions d'enregistrements audio dits « WPA », réalisés dans les années 1930, une période où le gouvernement américain a procédé à un travail d'archivage d'ampleur¹⁴, afin de préserver les témoignages de plusieurs personnes ayant elles-mêmes connu l'esclavage. En procédant à l'enregistrement du récit de Jane par un *editor*, Gaines a renforcé l'étoffe réaliste de son héroïne, qui semblait si convaincante, d'ailleurs, que plusieurs personnes pensaient qu'elle était de chair et de sang. Un journaliste du magazine *Newsweek* a demandé à Gaines de lui envoyer la photo de « Miss Jane Pittman » pour illustrer le compte-rendu du roman qu'il s'appropriait à écrire ! C'est dire que les codifications réalistes opérées par Gaines sont pleinement opérationnelles dans le récit.

Ce qui donne davantage de tranchant réaliste au profil de Jane, c'est aussi le contexte global où se fait sentir l'urgence d'une narration authentique censée dire ce qui s'est réellement produit pendant ces longues années d'esclavage et de ségrégation raciale. Aussi la voix de Jane se devait-elle d'être nourrie par plusieurs autres voix afro-américaines, pour que son récit soit le plus exact pos-

14 Ces enregistrements ont été réalisés dans le cadre des travaux d'intérêt public, menés par la *Works Progress Administration*, une agence fédérale créée en 1935, en vertu de la politique du *New Deal* décidée par l'administration Roosevelt. En cette période qui suit la crise économique et sociale de 1929, laquelle a généré également une crise de confiance en les principes fondateurs de la république américaine, le Congrès crée en 1934 à Washington les Archives nationales afin de conserver les documents officiels du gouvernement américain. Mais les Archives se sont étendues pour comprendre et administrer une quarantaine d'institutions et organismes dans tout le pays.

sible. D'ailleurs, l'intention de Gaines a été d'écrire une *folk autobiography* (« autobiographie populaire »), volonté qu'il a déléguée au rédacteur du récit :

Je dois dire ici que même si je n'ai utilisé que la voix de Miss Jane tout au long du récit, il y a eu des moments où d'autres personnes poursuivaient le récit à sa place. Lorsqu'elle était fatiguée, qu'elle n'avait plus envie de parler ou qu'elle avait oublié certains détails, quelqu'un d'autre reprenait toujours la narration. Miss Jane restait assise à écouter jusqu'à ce qu'elle soit prête à parler de nouveau (8-9).

84

Comme noté plus haut, la première source documentaire de Gaines a été la collection d'entretiens WPA où l'on peut entendre des Afro-américains ayant vécu personnellement le trauma de l'esclavage, dire non seulement la difficulté mais également l'impossibilité de parler de ce vécu de violences mentales et physiques chargé d'horreurs indicibles¹⁵. Pendant la rédaction de son récit, Gaines consultait régulièrement ces entretiens réalisés entre 1932 et 1975, notamment la collection *Lay my Burden down : A Folk History of Slavery*¹⁶. Comme le note Gaines lui-même, ces enregistrements lui ont permis de mieux connaître la vraie histoire des esclaves, mais aussi de bien saisir le rythme du vernaculaire noir de l'époque¹⁷. Il explique à Charles H. Rowell :

Lorsque j'ai écrit *Miss Jane Pittman*, ma bible était *Lay My Burden Down*, une collection de courts entretiens réalisés par la WPA avec d'anciens esclaves et enregistrés dans les années 30. J'ai utilisé ce livre pour obtenir le bon rythme de la diction, et pour avoir une idée de la manière dont les anciens esclaves parlaient d'eux-mêmes. Je me souviens que je voulais une autobiographie populaire. *Miss Jane Pittman* est une autobiographie populaire. Miss Jane doit raconter les choses de mémoire (Gaines, 1978 : 46-47).

15 La romancière et anthropologue Zora Neale Hurston a été l'une des premières à enregistrer des entretiens audio avec des ex-esclaves encore vivants. L'un d'eux, Fountain Hughes, enregistré en 1949, dit cette grande difficulté de personnes ayant subi des traumas – qu'elles aient été esclaves ou non – à mettre des mots sur les maux du passé. « T'étais pas plus qu'un chien pour certains d'entre eux en ces temps-là. On n'était pas traité aussi bien qu'on traite les chiens aujourd'hui. Mais je n'aimais pas en parler. Parce que ça met les gens mal à l'aise, les gens se sentent mal, tu sais Je pourrais dire beaucoup de choses que je n'aime pas dire. Et je n'en dirai pas plus », « Hear the Voices of Americans Born in Slavery: The Library of Congress Features 23 Audio Interviews with Formerly Enslaved People (1932-75) »: <https://www.openculture.com/2020/06/hear-the-voices-of-americans-born-in-slavery.html>

16 Publiée en 1945, par la University of Chicago Press. Les enregistrements sont archivés à la Bibliothèque du Congrès, à Washington. Voir « WPA and the Slave Narrative Collection » : <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/wpa-and-the-slave-narrative-collection/>

17 Gaines a non seulement écouté ces enregistrements qui restituent la véracité de la vie telle que vécue par les ex-esclaves, mais il put également écouter les histoires de vie des Noirs ruraux qu'il a fréquentés pendant ses jeunes années passées à Pointe Coupée en Louisiane. Il a entendu parler des inondations, de l'asile psychiatrique de Jackson, de la prison d'Angola, du racisme et de la violence raciale. Il a lui-même travaillé, jeune, dans les champs et a ainsi pu être témoin de la perte des terres par les Noirs qui y avaient vécu, au profit des Cajuns agressifs et avides.

L'originalité de l'histoire de Jane n'est donc pas seulement celle d'aventures et d'expériences personnelles s'enchaînant à des événements historiques projetés sur l'écran fictionnel, mais également celle d'une langue spécifique, le parler vernaculaire historique des Afro-Américains que Gaines fixe dans la lettre comme pour en perpétuer la tonalité et les modulations allègres. Elles sont à présent véhiculées dans une voix qui porte et fait entendre les traces vivantes de ce passé recherché et trouvé par Gaines dans la mémoire de personnes réelles, dont Jane devient en quelque sorte la porte-parole fictionnelle. La langue de la fiction n'est pas constituée seulement du savoir expérientiel et verbal de ces anciens, dont Jane doit être le fidèle truchement, mais de vérités subjectives sous forme de restes mnésiques agissant dans le corps et dans l'esprit. Le cadre est collectif mais Gaines donne au récit une tournure personnelle pour mieux saisir ce que fait un vécu intense aux sujets humains, et comment ces effets marquent leur parole (au sens saussurien). La langue de la fiction re-déploie le savoir de l'Histoire en l'étendant sur les pôles constitutifs de la subjectivité humaine, indissociable de l'étude du langage comme dirait Benveniste. Ainsi, le discours réaliste, structurellement limité par nécessité mimétique, que Gaines met habilement en pratique, ne constitue qu'une partie de la langue du récit, celle qui vise à transmettre un savoir par un personnage « convaincant », et dont le discours vernaculaire est tout à fait convaincant. L'illusion référentielle se fonde sur l'impression d'un accord entre le sujet et l'être, alors qu'en réalité elle ne fait qu'éloigner le sujet de son être. Mais dans le « creux » du discours mimétique, l'écrivain laisse apparaître des pousses de vérité subjective susceptibles de croître dans le champ du lecteur, renvoyant non plus à la question : que s'est-il réellement passé ? mais : comment ce qui s'est réellement passé a créé cette personne-là ou ce sujet-là ?

L'exigence de vérité chez le romancier et ses lecteurs impose d'accorder une attention accrue à la complexité humaine dans sa dimension objective et subjective, telle que véhiculée par un personnage que l'auteur rend suffisamment familier pour évoluer dans le champ de la représentation d'une réalité reconnaissable ou susceptible de le devenir, bien que difficile à plusieurs égards, mais en même temps suffisamment complexe pour laisser « passer » dans son discours des effets d'étrangeté émanant des couches psychiques les plus profondes. Et c'est dans cette condition que, au-delà des identités, s'énonce une humanité commune.

Contrairement à ses autres romans, Gaines dote le récit de Jane d'une « Introduction », qui lui permet de planter le décor et d'étoffer l'illusion réaliste du roman tout en soulignant les intentions pédagogiques. Mais au-delà de cette « feinte » mimétique, ce préambule me semble crucial en tant que référence non seulement à la réalité mais à la langue qui va dire celle-ci. Par ailleurs, Gaines y procède à la construction d'une scène qui a ses propres coulisses. Ce faisant, et en rappelant les conditions d'énonciation du récit, il met en lumière les spécificités et ambiguïtés de la langue qui va véhiculer l'histoire, invitant le lecteur à être attentif certes à l'histoire qu'on raconte mais aussi aux effets et aux

ambiguïtés de la parole du sujet de l'énonciation qui y largue les empreintes de son être intime.

Le récit-cadre de *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*

La voix textuelle qui se fait entendre par le truchement du rédacteur est celle d'une urgence de transmission pédagogique, puisque Jane sera le témoin authentique d'un récit de vie qui doit être transmis aux élèves du professeur d'histoire et rédacteur du livre. Car, comme il le dira à Mary, la voisine et assistante récalcitrante de Jane, les manuels d'Histoire ne mentionnent pas les vécus comme celui de Jane, autrement dit, ils sont inauthentiques. L'intention réaliste est clairement posée dans l'Introduction.

Notons cependant que Gaines fait en sorte que Jane ne parle pas tout bonnement, mais soit mise en situation de parole dans l'« Introduction », où l'on apprend en outre que le rédacteur anonyme a travaillé sur le récit de Jane, ce qui laisse entendre qu'il y a laissé ses propres empreintes comme sujet d'écriture. Ce désir s'énonce d'emblée et avec force dès la phrase inaugurale du récit, où il explique que cela fait plusieurs années qu'il essaye de faire parler Miss Jane, mais sans succès jusque-là :

J'ai essayé pendant plusieurs années d'obtenir de Miss Jane Pittman qu'elle me raconte l'histoire de sa vie, mais à chaque fois que je le lui demandais, elle me répondait qu'il n'y avait pas d'histoire à raconter. Je lui disais qu'elle avait plus de cent ans, qu'elle avait été esclave dans ce pays, et qu'il devait bien y avoir une histoire. Lorsque l'école ferma pour l'été de 1962, je retournai à la plantation où elle vivait. Je lui dis que je voulais son histoire avant la rentrée scolaire de septembre et que je n'accepterais pas de refus.

— Ah non ? dit-elle.

— Non, m'dame.

— Vaut mieux que j'dise quelque chose, alors, dit-elle (7).

« Plusieurs années » peut paraître excessif comme énoncé si on l'évalue à l'aune de la vraisemblance. Mais sa portée est au-delà du vraisemblable et ses codes normatifs, justement. Tout d'abord, la mention de cette durée conséquente induit l'idée d'une relation déjà existante – bien que non encore aboutie sur le plan pratique – entre un *editor* têtu et une dame non moins têtue dans le refus. Le texte ouvre du coup sur une autre dimension d'interprétation où s'énonce à la fois une ressemblance (tous deux ont un fort caractère) et un rapport de force entre deux volontés. La référence à cette volonté puissante que les années et les refus successifs de Jane n'ont pas diminuée, suggère en outre l'existence d'un lien émotif implicite qui rend Jane unique aux yeux du rédacteur, lequel n'a pas cherché à lui trouver un substitut parmi tous les autres témoins locaux ou régionaux (voire nationaux). On suppose que quelque chose en Jane

lui a « parlé » d'emblée, et que, au-delà de l'intention pédagogique, il est mû par le désir d'entendre cette voix-ci, et pas une autre, dire son histoire qui est en même temps la sienne en tant qu'Afro-Américain.

Par ailleurs, Jane ne raconte pas son vécu aisément. Pendant ces séances d'enregistrement se réalisant en présence d'autres (voisins et amis proches de Jane), on voit celle-ci manifester des réticences en se taisant subitement, ou en refusant de répondre aux questions du rédacteur. Parfois elle se répète ou se met à dire n'importe quoi, comme si la narration la fatiguait émotionnellement. Donc, Gaines ne crée pas l'illusion d'une narration facile où l'on raconte des faits s'enchaînant les uns aux autres sans heurt. Certes, les autres personnes présentes interviennent de temps à autre pour compléter le récit, surtout un certain Pap, véritable « source » mémorielle. Mais les conditions d'énonciation spécifiées dans l'« Introduction » montrent que Jane ne sera pas une simple chroniqueuse des expériences qu'elle a vécues, mais qu'elle s'engage dans son dire comme un sujet du désir affecté par les effets du discours, et susceptible, par là même, d'y laisser les traces de cette altérité intrinsèque, textuellement interférentielle et psychiquement agissante, sans être entièrement maîtrisée par la raison ni assujettie au signifiant. L'originalité de ce récit réside dans l'interpénétration de deux urgences narratives dont l'interaction subtile étend les possibilités interprétatives d'un roman qu'on est a priori censé lire à l'aune du vraisemblable historique et des codes mimétiques du réalisme.

Comme dans une analyse, le sujet n'accepte pas de se plonger facilement dans son passé, mais doit y pénétrer progressivement par peur de confrontations avec ses vérités constitutives, c'est-à-dire les inscriptions indélébiles de son vécu et les interprétations émotives qu'il leur a données à une période de sa vie où il ne disposait pas de l'outil verbal pour le nommer et le rationaliser. Et avant de se trouver face à son propre vécu telle une analysante enfin décidée à dire les traumatismes de son passé, Jane est confrontée au désir du rédacteur qui s'affirme avec force comme on vient de le souligner. Ce rapport de force est mis en scène dans l'Introduction.

Gaines commence par exposer vite les raisons qui le poussent à vouloir enregistrer Jane. Il le précise lorsque Mary lui demande l'objectif de sa demande :

Mary Hodges était une solide femme à la peau brune d'une soixantaine d'années, qui habitait la même maison que Miss Jane et prenait soin d'elle.

— Si je ne le fais pas, il va me tourmenter à mort, dit Miss Jane.

— Et pourquoi qu'vous voulez savoir tout ça sur Miss Jane ? demanda Mary.

— J'enseigne l'histoire, dis-je. Je suis sûr que l'histoire de sa vie peut m'aider à expliquer des choses à mes élèves.

— Qu'est-ce qui ne va pas dans ces livres que vous avez déjà ? demanda Mary.

— Miss Jane n'y figure pas, dis-je.

— Ça ira, Mary, dit Miss Jane (7).

Le discours réaliste, surtout lorsqu'il intègre la linéarité et la nécessité historiographiques, vise à la transparence, car son objectif est de rendre le référent absolu en produisant cet effet de réel par quoi, disait Barthes, le signifiant coïncide avec l'objet et minimise le signifié¹⁸. La causalité réaliste pose des limites ou des « contraintes » (Hamon, 1982), une manière de minorer le désir ou de ne pas le laisser se dire (Bersani, 1975). Or, en même temps, le rédacteur, truchement de l'écrivain, est conscient des véritables enjeux de la fiction et des champs complexes sur lesquels elle ouvre. Tout en affirmant le cadre réaliste, il expose des failles et, par celles-ci, introduit la parole du sujet. L'effet de réel entraîne dans son sillage des effets de sens. Mary, de plus en plus irritée par le rédacteur (craint-elle de perdre le privilège d'être la seule confidente de Jane ?), et qui est beaucoup plus jeune que Jane, est prête à « emprunter » l'arme d'un voisin pour chasser l'inquisiteur :

- T'es pas obligée de parler, sauf si t'en as envie, dit Mary.
- Il va continuer à m'embêter.
- Pas si tu lui dis de dégager d'ici, dit Marie. Je peux toujours emprunter le fusil d'Étienne.
- Quand voulez-vous commencer ? demanda Miss Jane.
- Vous voulez dire que c'est d'accord ? dis-je (7-8).

La question du narrateur reste en suspens face au silence des deux femmes, comme si un pôle féminin énigmatique s'était constitué subitement devant lui. Et s'il arrive à décoder les intentions agressives de Mary, il n'en est rien de Jane : « À présent, elles me regardaient sans rien dire. Je ne pouvais pas lire dans les pensées de Miss Jane. Quand une personne a plus de cent ans, il est difficile de savoir ce qu'elle pense. Mais Mary n'en avait que soixante, et je lisais clairement dans ses pensées. Elle voulait toujours emprunter le fusil d'Étienne » (8).

L'explication naturaliste du rédacteur renforce la dimension objectiviste de son discours, qu'il réussit à rendre davantage vraisemblable : son incapacité de deviner les intentions de Jane est due au grand âge de la vieille dame, dont le visage, marqué par une longue vie, ne permet plus aux émotions de s'y refléter ; inversement, le visage comparativement jeune de Mary, laisse deviner ses intentions. Cette explication ne résiste cependant pas au soupçon analytique, car ce ne sont pas les traits du visage qui laissent vraiment deviner les pensées, mais la capacité ou non de la personne de maîtriser ses émotions. Et comme on sait, lorsque le sentiment identitaire atteint sa phase de maturation au début de l'âge adulte, la personne apprend à cacher ses pensées et à porter le masque social.

Ainsi, la manière de dire du rédacteur laisse saisir un champ de connotation au-delà du référent réaliste : l'impossibilité de « lire dans les pensées » de Jane (*[to] read Miss Jane's mind*, vi) marque la figure de Jane du sceau d'une textualité opaque qui reste, justement, à lire, c'est-à-dire à interpréter. Si le rédacteur

18 « La carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ». (Barthes, 1984 : 174).

ne peut deviner convenablement les pensées de Jane, c'est probablement parce qu'il bute sur son altérité ; et si « quelque chose » d'indéfini en elle échappe à son entendement, c'est bien parce que quelque chose en Jane lui parle à lui, non pas en tant que professeur d'histoire, mais en tant que sujet impliqué dans le récit qui va suivre, comme on peut le saisir chez des personnages réflexifs tels Ned ou Jimmy, tous deux incarnant une forme de filiation loyale jusqu'au bout. Aussi peut-on dire que le récit de Jane renvoie au rédacteur sa propre vérité formulée autrement.

Le rédacteur se trouve devant un défi de sens : « Il y a eu des moments où j'ai pensé que la narration prenait des tournures ridicules. Un jour, Miss Jane parlait d'une chose, et le lendemain elle changeait complètement de sujet » (9). Et quand il demande à Jane de s'en expliquer, il bute sur son incompréhension et sa réticence, car pour elle il n'y a rien à y redire. Ce que le rédacteur, pressé par ses intentions pédagogiques, veut, c'est un discours transparent et linéaire où le sens est pris en charge diachroniquement. Mais voilà qu'il se trouve devant le défi de la synchronie ou de l'association d'idées. La logique du discours de Jane est probablement difficile à identifier, car elle exige une « écoute flottante » (Green) que le rédacteur ne maîtrise pas. Aussi se plaint-il de ce que le discours de Jane soit « souvent beaucoup trop répétitif » et multidirectionnel (« [...] ça partait dans toutes les directions », 9)

Au-delà de la mise en scène qui pose les coordonnées du récit réaliste, lequel doit être convaincant étant donné qu'il dérive son sens d'une totalité signifiante qui lui préexiste (la Société, l'Histoire...), le langage fictionnel de Gaines laisse se déduire une pensée sur le lien entre le sujet et le langage qui n'est pas qu'un outil de communication mis à son service, mais un système de signification, où il s'implique comme sujet de l'énonciation. Là où le discours réaliste du rédacteur crée l'illusion du savoir et de la certitude (« j'étais sûr d'y arriver [...] », 8), une autre forme de discours est générée, marquée par le relativisme, la négativité et, éthiquement parlant, la modestie, comme le montre l'emploi répétitif de la forme négative : « Je n'ai pas essayé de tout écrire [...] » (9), « Il m'était impossible de coucher sur le papier tout ce que Miss Jane et les autres avaient dit » (9). Si le moi affirme ses certitudes et sa volonté en amenant Jane à raconter son histoire, le sujet de l'énonciation, lui, fait entendre ses doutes, ses failles et ses limites : « J'ai fait de mon mieux [...] » (9), « Je ne sais pas si [...] » (8), « Je ne pouvais pas lire [...] » (8).

Ainsi, le discours de la fiction empêche la clôture du savoir réaliste (et idéologique), en réfutant l'idée de la totalité et de la toute-puissance. D'ailleurs, ce qui compte le plus pour lui, c'est, plus que les énoncés, l'énonciation même du discours de Jane :

J'ai fait de mon mieux pour conserver le langage de Miss Jane. Le rythme de son parler ; son choix de mots. Lorsqu'elle parlait, elle utilisait le moins de mots possible pour faire passer un message. Pourtant, il lui arrivait de répéter un mot ou une phrase à plusieurs

reprises lorsqu'elle pensait que cela pouvait ajouter de l'humour ou étoffer le caractère dramatique de la situation (9).

Le langage de la fiction n'est pas celui, tout-puissant de l'objectivisme historiographique, mais le langage divisé d'un sujet qui « essaye » de cheminer. Le rédacteur va jusqu'à mettre en doute la valeur absolue du témoignage de Jane, lorsque, à l'issue des séances d'enregistrement, il fait écouter la cassette à plusieurs personnes du voisinage, dont certaines lui affirment que « tout ce qu'il y a sur la bande n'est pas absolument exact » (10).

Bien que brève, l'Introduction permet d'identifier plusieurs empreintes subjectives du rédacteur qui, loin de produire un discours froid de maîtrise de son objet tel qu'attendu de la part d'un *editor*, laisse les marques de sa passion et plus généralement de son implication dans ses propos. D'ailleurs, cette Introduction nous permet de comprendre que son travail de rédacteur n'a pas simplement consisté à transcrire les paroles de Jane, mais à donner à son récit désordonné un ordre romanesque. Si Jane accouche d'un récit oral, le rédacteur, lui, accouche d'un roman. Sa relation avec Jane est en réalité longue. Comme on s'en souvient, il a passé plusieurs années à essayer de la persuader de raconter son histoire, en plus les séances d'entretien et d'enregistrement ont duré « huit ou neuf mois ». Et huit mois après l'enregistrement du dernier entretien, il en est encore à écouter et à faire écouter la voix de Jane aux voisins à l'occasion de ses obsèques, elle qui vient tout juste de mourir. Il est évident que Jane a pris une place importante dans sa vie, et que la fin des sessions d'enregistrement suivie de sa mort huit mois plus tard ont laissé un vide, dont le travail éditorial – qui est un vrai travail d'écriture comme on vient de le souligner – permet de combler. Qu'il tienne à être présent à ses obsèques huit mois après la fin des entretiens, est en soi le signe d'un attachement à la personne de Jane. Écouter sa voix encore et encore, et la convertir en texte romanesque méticuleusement arrangé, en appelle ainsi au travail de deuil entrepris pour symboliser son absence. Ce lien intime et fort est surtout connoté par la référence à la durée des séances d'enregistrement, « huit ou neuf mois », durée dont il n'est pas besoin d'insister sur la portée symbolique, pour saisir quelle gestation et quelle naissance symbolique elle connote dans le champ du rédacteur.

Les lacunes et défaillances de Jane – que le rédacteur ne peut expliquer – sont comblées par les autres personnages présents pendant les séances d'enregistrement, lesquels, dit le rédacteur, « étaient heureux d'apporter leur aide par tous les moyens possibles » (8), ce qui oriente le témoignage vers la dimension collective souhaitée par Gaines, dont le projet a été, on s'en souvient, d'écrire une *folk history*. Donc le récit est structurellement multivocal et le rédacteur met en scène cette valeur narrative participative, non seulement en mentionnant Pap comme source informative importante de Jane, non seulement en se référant à la présence des autres pendant les séances d'enregistrement, mais en insistant sur leur participation comme des narrateurs secondaires qui reprennent le fil du récit lorsque Jane le rompt par fatigue, lassitude ou par une décision impulsive indéchiffrable. Cela étant, Jane n'abandonne pas son autorité sur le récit :

« Si elle était d'accord avec ce que l'autre personne disait, elle pouvait la laisser continuer pendant un bon moment. Mais si elle ne l'était pas, elle secouait la tête en disant : "Non, non, non, non, non". Et l'autre personne ne la contredisait pas, car, après tout, c'était son histoire [*her story*] » (9).

Ainsi, le rédacteur affirme la dimension collective de l'histoire de Jane, pour renforcer sa valeur testimoniale et l'élever au degré d'une « histoire populaire », et le discours historique est par définition homogène. C'est la matérialité de la voix de Jane, sa tonalité, telles qu'utilisées par le rédacteur, qui donnent au récit son homogénéité. Celle-ci est factuelle (malgré les désaccords, c'est la version de Jane qui s'impose), mais aussi tonale : c'est la même voix, le même timbre, le même rythme, la même émotion, qu'on entend tout au long du récit. Donc un récit multivocal et composite a été unifié et harmonisé grâce au travail du rédacteur, lequel met en scène finement celui de l'auteur.

Gaines donne au récit une dimension réflexive discrète en utilisant le rôle du rédacteur : il fictionnalise le processus utilisé à l'amont, lequel consiste à s'inspirer de plusieurs voix d'anciens esclaves, écoutées successivement, puis unifiées en une seule voix, celle de la narratrice qu'il a conçue comme narratrice de son roman. Cette force d'unification de la voix, insistons là-dessus, n'est donc pas le fait de Jane, mais du rédacteur qui a fait bien plus qu'un travail d'édition, en agissant comme une force de liaison et de concentration. La référence à la singularisation de l'histoire de Jane induit une dimension réflexive digne d'attention, bien que discrète : le pronom possessif anglais porte certes la marque du genre, mais il ne peut exclure sa valeur globale, car son histoire à elle est aussi son histoire à lui, celle-là même qu'il est en train de récrire. Cette remarque, que la structure de l'écriture permet de faire, est par ailleurs soutenue par l'emploi de la deixis : « *After all, this was her story* » (vii). Quel est l'objet désigné par le démonstratif « *this* » ? Le contexte laisse entendre qu'il s'agit de la narration orale participative, or une narration n'est pas un objet qu'on montre. Et si tel était le sens, le rédacteur aurait utilisé le pronom impersonnel « *it* » et dire « *it was her story* ». Le déictique « *this* » ne peut donc désigner que l'histoire écrite, c'est-à-dire le livre ou le manuscrit à portée de main, ce qui induit par réflexivité qu'il s'agit bien de son histoire (*story*) à lui aussi, celle-là même qu'il a transformée en un tout harmonieux de facture romanesque.

Or, ces empreintes subjectives et interstices perçus dans l'Introduction, orientent la lecture vers l'identification des effets de rupture, de différenciation et de dissociation qui marqueront le récit qu'on s'appête à lire. Si les conditions situationnelles susceptibles de créer l'illusion référentielle sont bien exploitées, le rédacteur largue dans son discours les empreintes d'une subjectivité – et par là d'une altérité – bientôt en développement. Et c'est bien pour cela qu'il tient à souligner les failles du discours, réduisant la crédibilité du témoignage de Jane en tant que chroniqueuse, mais amplifiant les vérités propres à sa personne en tant qu'être singulier, contradictoire, travaillé par les forces du désir et de la jouissance.

Les deux dimensions du discours, l'une déployée linéairement selon une logique réaliste et historiographique, l'autre disruptive et opaque, interagissent

constamment dans le roman. Comme la parole analytique, qui prend des chemins non prévus, le récit déployé par le rédacteur rencontre depuis le début des obstacles persistants qui menacent son projet. C'est comme si Gaines nous montrait que la parole véritable du sujet – celle qui est profondément gravée en lui – ne peut émerger facilement des tréfonds de l'être. Cette parole se dérobe sans discontinuer, de sorte que le rédacteur doit revoir constamment ses plans et son calendrier. Il lui arrive même de se heurter à ce qu'il appelle « *a complete halt* » :

J'avais prévu d'enregistrer l'histoire de Miss Jane sur cassette cet été-là, avant la rentrée scolaire. Après les deux premières semaines, j'étais sûr d'y arriver. Mais durant la troisième semaine, tout s'est ralenti jusqu'au point mort ou presque. Miss Jane a commencé à tout oublier. Je ne sais pas si elle le faisait exprès ou non, mais soudain, elle ne se souvenait plus de rien (8).

L'aspect téléologique du discours, appuyée sur la certitude du savoir et la foi en la volonté, est contrainte par l'irruption de l'aléatoire, dont la source n'est autre que Jane elle-même, s'affirmant de plus en plus comme un sujet souverain, c'est-à-dire un sujet du désir et, par là, un être abritant une altérité et un désir se dérobant à la volonté du rédacteur :

Miss Jane se tournait constamment vers l'un ou l'autre pour qu'ils lui apportent une réponse. Un vieil homme nommé Pap était sa principale source. Pap avait dans les quatre-vingt-cinq ans ; il avait vécu sur cette plantation toute sa vie et se rappelait tout ce qui s'était passé dans la paroisse [*parish*]¹⁹ depuis le début du siècle. Mais même le savoir de Pap n'allait pas me permettre de respecter le calendrier que j'avais prévu pour l'entretien. Et quand le premier semestre débuta, tous les plans furent modifiés, car je ne pouvais plus interviewer Miss Jane que les week-ends. Je parlais avec elle et les autres personnes présentes dans la maison pendant plusieurs heures, puis je partais jusqu'au samedi ou au dimanche suivant (8).

Au lieu d'amplifier l'illusion d'authenticité testimoniale, le rédacteur procède tout astucieusement, au contraire, à sa remise en cause. Ainsi, l'affirmation à valeur absolue selon laquelle Pap se rappelle « tout ce qui s'était passé », est de suite relativisée, puisque ces connaissances sûres ne sont pas entièrement opérationnelles. Cependant, il est le seul parmi les personnes présentes, tous des narrateurs anonymes occasionnels, à être nommé dans l'Introduction. C'est vers lui en particulier que Jane ne cesse de se tourner pour avoir des informations

19 Au sens louisianais, la paroisse est la conjonction d'une circonscription ecclésiastique et d'une autre politico-administrative. La Louisiane est le seul État américain où les circonscriptions s'appellent des paroisses et non des comtés, car l'État a pu conserver un système datant de l'ère coloniale française, fortement influencée par l'Église catholique romaine. L'État est divisé en 64 paroisses, dont la grande majorité (41) disposent d'un « gouvernement » élu, appelé Police Jury, lequel assure un rôle exécutif et législatif, sous l'autorité d'un président.

et confirmations, lui qui est mentionné comme sa « principale source ». Son importance réside dans sa fonction informative, mais celle-ci a une valeur de stabilisation du récit, d'autant plus qu'il semble être la mémoire des lieux, ayant « vécu sur la plantation toute sa vie », et en plus, « il se rappel[le] tout ce qui s'[est] produit dans la paroisse depuis le début du siècle » (8). Ainsi, la voix de Pap domine par sa fréquence et par sa valeur de caution les autres voix anonymes qui participent à la narration ; et on peut dire que le récit de Jane porte structurellement les empreintes vocales de Pap, qui, sans être désigné en tant que tel, est un narrateur important, dont les propos s'expriment au style indirect dans le récit de Jane. Dès lors, on peut se demander pourquoi l'auteur, dont l'intention affichée a été d'écrire une autobiographie participative et qui a associé justement un groupe d'amis et de voisins à la narration de Jane, a conçu Pap comme une valeur ajoutée à cette narration déjà multivocale.

En rajoutant une autre voix fonctionnellement aussi importante que celle de Jane, Gaines introduit de l'altérité dans la voix de Jane, non pas la voix de l'autre (multipliée en plusieurs autres anonymes et interchangeable), mais celle de l'Autre, dont l'importance est rappelée lorsque Jane l'interpelle (ainsi qu'Étienne) pour confirmer quelque détail de sa narration (197). Ce rappel de la participation active de Pap, bien qu'unique, souligne l'importance de son rôle. Et contrairement à Étienne qui intervient dans la diégèse (surtout dans le Livre IV), Pap n'a d'autre fonction que verbale. Cependant, tous deux sont mentionnés nommément dans l'Introduction : Pap comme source majeure, et Étienne comme propriétaire du fusil que Mary comptait utiliser si jamais le rédacteur continuait d'importuner Miss Jane. Cette référence phallique associe logiquement Étienne à Pap, voix masculine fonctionnant comme un pilier du récit de Jane. Pap est un opérateur de structure qui permet d'introduire une référence symbolique à la fonction paternelle dans un scénario œdipien imaginaire. D'ailleurs, le signifiant « pap », diminutif de « papa », est utilisé plus tard dans le récit par Cluveau interpellant sa fille Adeline (154). Cette référence paternelle intratextuelle est soutenue par l'étymologie du nom Pap (très rarement utilisé aux États-Unis) qui signifie « prêtre » en hongrois.

La polysémie du signifiant n'a pas épuisé toutes ses ressources et permet d'ouvrir un champ interprétatif plus complexe encore, mais dont on ne peut développer toute l'étendue ici, à savoir la notion d'identification par incorporation du signifiant paternel, que la psychanalyse appelle « incorporation phallique ». Dans ce scénario fantasmatique, le fils intériorise la puissance paternelle par ingestion imaginaire. Perçu du point de vue du sujet, c'est-à-dire du rédacteur comme occupant inconsciemment le lieu du fils, Pap est une « source » d'alimentation en signifiants, celui qui nourrit le récit par son savoir. D'ailleurs, la coïncidence de sens est percutante : « pap », c'est en effet la nourriture qu'on ramollit avant de la donner aux nourrissons, et dans le même ordre d'idées, c'est le signifiant du téton ou du mamelon, analogon, donc, de la source nourricière, et métaphore de la parole paternelle « performée » par l'écriture²⁰.

20 C'est probablement la lucidité de cette connotation qui pousse le rédacteur à omettre l'objet de « source », contrairement à la traductrice Michelle Herpe-Volinsky qui surtraduit « source »

« Je est un autre » : Ned et Jimmy comme figures de l'écrivain

Fort significativement, l'autobiographie orale de Jane se transforme dans le « Livre IV » en la biographie de Jimmy, centre de toutes les attentions, de tous les regards et égards. Jimmy est celui que la grand-tante maternelle (Lena), bientôt suivie par Jane, puis par les autres vieilles personnes de la paroisse, désigne dès sa naissance comme étant l'« Unique », avènement de la figure du sauveur tant attendue par une communauté dont la foi religieuse ardente incorpore les espoirs de justice civique et politique. Jimmy tâchera au début de résister au désir de l'Autre en forgeant son propre désir, notamment grâce à la lecture, l'écriture puis, plus tard, l'instruction scolaire poursuivie à la Nouvelle-Orléans, loin de la région rurale natale. Jimmy y retrouve sa mère partie chercher du travail loin de cet environnement rural en pleine transition. Elle avait confié le bébé à sa tante Lena juste après le sevrage. Il peut à présent vivre avec sa mère, mais la Nouvelle-Orléans fait également naître en lui une vocation politique. L'éducation religieuse qu'on a essayé de lui inculquer s'est épanouie en militantisme politique pour les droits civiques. Nous sommes aux débuts des années 1960, et Gaines de faire coïncider la prise de conscience politique chez Jimmy avec le courant de l'Histoire. Armé de cette lucidité politique inexorable aiguï-sée auprès de Martin Luther King avec lequel il s'est fait arrêter une fois, Jimmy revient à la « paroisse » pour essayer de transmettre son enthousiasme militant aux habitants de la région, malheureusement trop âgés, trop résignés, trop marqués par des décennies de soumission à la terreur pour accueillir sa parole militante. Il ne se décourage pas pour autant, et après avoir mis en place une action de protestation contre les lois de la ségrégation raciale, il se fait abattre d'un coup de fusil. Sa mort réveille le courage de la communauté, à présent décidée d'aller manifester à Bayonne en bravant l'interdiction de Samson, le patron et propriétaire blanc des terres sur lesquelles ils vivent depuis des décennies, qui les menace d'expulsion si jamais ils osent manifester.

La trajectoire de Jimmy évoque à certains égards des phases saillantes de la vie de Gaines, qui a dû quitter lui aussi l'environnement rural de la paroisse de Pointe Coupee, au nord de Baton Rouge, où il vivait en compagnie de sa tante Miss Augusteen Jefferson, confinée à une chaise roulante mais très active et de fort caractère. À l'âge de 15 ans Gaines a rejoint sa mère qui vivait avec son nouveau mari à Vallejo, en Californie. Il y a fréquenté le lycée avant d'aller à l'université de San Francisco où il allait obtenir un B.A. (licence) en littérature en 1957. Quatorze ans après son départ, il a décidé de retourner vivre parmi les siens, à Pointe Coupee, et de s'engager littérairement pour eux.

Mais Jimmy n'est pas le seul personnage qui incarne l'idéal du moi de Gaines. Ned personnifie également des valeurs héroïques portées vers l'altruisme, la dignité, le courage et la transmission des connaissances. Dans le cas de Ned, Gaines donne une version radicale du thème de l'abandon maternel, puisque sa mère, Big Laura, une femme combattante, a été sauvagement assas-

par « source d'informations ».

sinée au lendemain de l'émancipation, par des suprémacistes blancs vindicatifs, alors qu'elle guidait vers d'hypothétiques territoires hospitaliers un groupe d'anciens esclaves à présent « émancipés », dont Jane²¹. Malgré son jeune âge, celle-ci prendra soin de Ned, devenu de fait son fils adoptif. Jeune adulte, il quitte la région, s'engage dans l'armée pendant la guerre hispano-américaine de 1899, s'instruit puis rentre chez lui avec femme et enfants et le titre de professeur Douglass. Il compte réaliser un projet qui lui tient tant à cœur : construire une école pour les jeunes et enfants de sa communauté, afin d'élever leur niveau d'instruction et par là, leur degré d'expectations sociales. L'ordre social reposant sur un ordre racial supposé s'en trouvant menacé, les notables locaux recrutent Albert Cluveau, un tueur à gages, pour le tuer, et il en sera ainsi. Tout en sachant qu'il va se faire tuer, Ned continue de prêcher cette parole visant l'émancipation intellectuelle et sociale des Afro-Américains, qui prend source dans les enseignements de Frederick Douglass. Ainsi, Ned n'est pas étranger au rédacteur, lui-même professeur travaillant à l'émancipation de ses élèves par une instruction juste et authentique.

Le lien intime avec Jimmy est plus fort encore ; il est attesté par les analogies biographiques soulignées plus haut, mais aussi par l'amour de l'écriture suggéré par sa fonction d'écrivain public rendant volontairement service aux résidents des *quarters*²² en écrivant et en lisant leurs missives (248-250). Ce travail de rédacteur le rapproche non seulement de notre *editor* mais aussi de Gaines lui-même, qui, enfant et adolescent, écrivait les lettres de ses voisins analphabètes qui l'ont choisi lui parmi tous les autres pour assumer cette fonction (Gaines, 1995 : 304), d'où l'impression d'une élection qu'il met en scène dans celle de Jimmy comme « *the One*²³ ». Ceci renvoie non seulement à une certaine affinité précoce avec l'écriture, mais aussi à la figure de l'écrivain comme connaisseur et dépositaire des désirs et pensées intimes de la communauté, et comme un être engagé à leur côté.

Ned et Jimmy constituent deux modèles d'identification par lesquels Gaines explore son rapport identitaire avec la communauté afro-américaine, perçu à l'aune du don de soi. On peut donc dire avec conviction de l'autobiographie de Jane qu'elle équivaut en même temps à la biographie de l'artiste, dont le portrait peut être déduit des éléments discontinus du récit, qui demandent d'être rassemblés dans le regard du lecteur ou plutôt dans son oreille suffisamment attentive aux effets du signifiant.

Enfin, notons que le récit de Gaines permet de franchir un niveau d'interprétation plus profond encore. Les deux modèles que sont Ned et Jimmy ne

21 La mort de la mère de Ned a comme écho inconscient le départ et abandon de fait de Jimmy par sa mère, obligée d'aller vivre loin, à la Nouvelle-Orléans.

22 Le mot utilisé par Gaines dans le récit fait référence aux quartiers d'esclaves qui se trouvaient à la périphérie de la plantation. Bien que libres, les Afro-Américains continuent de vivre sur les terres de Samson et de travailler pour lui dans des conditions guère différentes de celles qu'ils connaissaient sous le régime esclavagiste, dont la ségrégation raciale est l'avatar légalisé.

23 Le français n'a pas un équivalent qui rende l'étendue connotative de cette expression. Michelle Herpe-Volinsky traduit « *the One* » par le pronom démonstratif « Celui-là ». J'ai préféré traduire par « l'Unique », terme qui désigne la qualité d'être différent des autres, d'être seul à posséder telle ou telle qualité, et qui connote aussi le sens christique suggéré.

désignent pas seulement des images d'identification positives de l'artiste, mais sont aussi les symptômes d'une faille, celle d'un sujet enchaîné par le désir puissant de l'Autre maternel, figuré par les matriarches des « quartiers » qui règnent sur la communauté dans un monde où le signifiant paternel est défaillant. Et comme le dit Jane elle-même en une tournure syllephtique qui porte les empreintes littéraires du rédacteur : « Parce que si son papa avait été là, la croix aurait été beaucoup moins lourde. Oh, elle aurait été lourde – fallait qu'elle le soit – parce qu'on avait besoin de lui pour porter un peu de notre croix ; mais le papa, s'il avait été là, il aurait pu lui donner la main » (243-244). Le destin mosaïque et christique de Jimmy a été écrit par le désir de l'Autre dès sa naissance. Le poids de la croix dit conjointement l'orientation religieuse et psychique de cette coercition aliénante. Le double mouvement de la syllepse étoffe les possibilités de lecture des figures de la croix et du père : c'est à la fois le Père qui « abandonne » le Fils sur le calvaire (Matthieu 27,46), et le géniteur afro-américain, héritier des traumas de l'esclavage, qui perpétue un système paternel et filial défaillant (« Son papa, il avait fait comme on lui avait dit y a cent ans, et pareil qu'y a cent ans, il avait oublié comme on lui avait dit d'oublier. Alors ça compte pas qui était son papa [...] » (244). Si son destin sacrificiel semble scellé, le processus sublimatoire qu'il commencera à mettre en place très jeune en se portant vers l'écriture ainsi que vers la dramatisation (il conçoit une pièce de théâtre qu'il fait jouer à l'église, imagine des fictions...) est la tentative de parer à cette défaillance, sans quoi la jouissance maternelle, qui l'a désigné d'emblée comme l'objet ambigu de sa pulsion élective, pèserait de tout son poids. Bien qu'on finisse par se rendre compte que la personnalité qu'il affirme et leur oppose dès l'enfance n'est pas facile à adapter à leurs attentes (« Pour tout le monde dans les quartiers, c'était assez clair qu'il n'était pas l'Unique » [251]). Un jour, néanmoins, il annonce à Jane puis aux autres avoir « trouvé la religion » (260). La communauté souhaite vivement qu'il prêche, mais il refuse la prédication ou tout métier ecclésiastique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'est défait de l'emprise de l'Autre.

Gaines montre par la figure réflexive de Jimmy que le processus identificatoire est profondément enraciné dans l'inconscient, ce qui le rend difficilement maîtrisable. Ned, s'identifiant inconsciemment avec sa mère héroïque, choisit lui aussi de mourir en se battant. Mais pour l'écrivain qui en est lucide, il est possible de sublimer le désir de l'Autre, comme le fait Jimmy qui développe des tendances de fictionnalisation et de dramatisation dès son plus jeune âge. Et c'est dans cette perspective de symbolisation libératrice de l'emprise communautaire et ses attentes culpabilisantes, que, au lieu de devenir un prêtre, il prend les chemins de la lutte politique. On note ici une sorte de métalepse vocationnelle, si on peut adapter ce terme narratologique au propos développé ici, dans le sens du glissement d'un régime vocationnel à un autre : de l'engagement religieux à l'engagement politique. Or, si la forme change, le but reste le même, à savoir l'usage de la parole à des fins d'éveil et de mobilisation émancipatrice. D'ailleurs, dans le contexte politico-culturel afro-américain les deux sont souvent associés. Malcolm X et Martin Luther King, dont l'ombre épique et tragique

plane sur le récit, le prouvent suffisamment. Le plus percutant, cependant, c'est que le « choix » politique de Jimmy, est la manifestation consciente d'un désir inconsciemment inscrit en lui sous la forme de l'injonction de l'Autre : « tu es l'Unique ». Et l'Unique se définit par sa dimension sacrificielle inévitable.

Gaines place ainsi au cœur de son récit de dévoilement de l'Histoire véridique et « populaire » des Afro-Américains de Louisiane un autre processus de dévoilement, dont la dimension intime et secrète est accueillie et développée dans l'autre scène du texte. La lecture de celle-ci est structurellement poétique, car le sens y est produit par des vibrations phonématiques, des jeux d'agencement verbal et de combinatoire idéale, au travail en lien avec l'enchaînement diégétique du récit, sans qu'il y ait de conflit de sens entre les deux.

Le récit nous montre jusqu'où le sujet est déterminé par sa condition historique et sociale, mais aussi par la matrice nucléaire dans laquelle il s'est développé. L'Histoire est un mouvement qui reproduit des structures de domination tout en changeant les interactions et les intensités, ce qui induit des changements qualitatifs mais pas radicaux. En revanche, il semble quasiment impossible de se défaire entièrement de l'emprise de l'Autre dans l'espace intime du sujet. Celui-ci peut en revanche en « faire quelque chose » en la sublimant et en réorientant l'énergie. Jimmy en fait un désir d'élévation par le canal politique, Ned par le canal éducatif. Tous deux se sacrifient pour les leurs. Mais bien que Jane ne le mentionne pas, on voit bien qu'il y a un lien entre la mort sacrificielle de Ned et l'émergence de Jimmy comme *leader* local influent. C'est grâce à l'instruction souhaitée et diffusée par Ned comme nécessité indépassable au sein de la communauté, que la conscience de Jimmy a pu s'épanouir et l'amener à agir pour améliorer le sort social des siens. Sa mort libère la volonté d'action de la communauté et brise les chaînes de la peur, reformulation par Gaines d'une vérité éthiquement enracinée et étendue au-delà de la géographie et de l'Histoire, et qui renvoie au lien énigmatique entre la vie et la mort, l'une émergeant de l'autre indéfiniment.

Conclusion

L'écriture de l'Histoire dans *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman* est un vecteur d'éveil politique et social. La mise en récit du passé met en valeur l'existence d'un passé commun, dont la prise de conscience devrait amener une volonté d'émancipation agissante dans le champ sociopolitique. Le sentiment identitaire communautaire et le sens de l'appartenance citoyenne sont régénérés par la fonction historiographique de cette écriture réaliste qui veut agir sur le présent en élucidant la généalogie collective de la communauté afro-américaine. Dans le même temps, Gaines crée une autre scène où le sujet « performe » son roman familial en agissant sur ses propres failles et manques, dont le lien avec l'Autre maternel et la carence du signifiant paternel. Le nom de *Jane* [dʒeɪn] ne fait pas résonner celui de *Gaines* [geɪns] fortuitement, et cette onomastique est d'autant plus significative que l'un des personnages les plus proches de Jane,

Jimmy, sujet exclusif du « Livre IV », porte lui-même un nom qui évoque celui de l'auteur : Ernest James Gaines. Jane-Jimmy-James..., il y a dans ce triangle allitératif et paronomastique une part d'intime qui renvoie à des enjeux d'ordre inconscient à l'œuvre dans l'autre scène du récit. Au-delà de la transparence du discours, le récit met en jeu des forces de jouissance incommensurables, que seule la mort peut absorber. Le récit autobiographique de Jane mène vers l'obscur jouissance de mort prenant source dans le désir énigmatique de l'Autre.

Bibliographie

- ABOUDDAHAB, Rédouane (dir.), *Textes d'Amérique : écrivains et artistes américains, entre américanité et originalité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.
- BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », *Poétique*, n° 22, 1975, 194-195.
- CERTEAU, Michel de, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1994.
- DOMMERMUES, Pierre, *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, 2 volumes, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10-18 », 1976, 1977.
- DUPRONT, Alphonse, « Présent, passé, histoire », in *L'histoire et l'historien. Actes du colloque de Paris, 22-23 février 1964, Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français*, n. s., 47, 1964, 13-27.
- DUVALL, John (dir.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge, Cambridge U.P., 2012.
- GAINES, Ernest James, *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, New York, Bantam Books, 1971.
- GAINES, Ernest James, « "This Louisiana Thing That Drives Me" », entretien avec Charles H. Rowell, *Callaloo*, n° 3, 1978, 39-51.
- GAINES, Ernest James, *L'Autobiographie de Miss Jane Pittman*, trad. Michelle Herpe-Volinsky, Paris, Éditions Liana Levi, 1989.
- GAINES, Ernest James, « A Southern Road to Freedom », entretien avec Ken Ringle, *Washington Post*, July 20, 1993, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1993/07/20/a-southern-road-to-freedom/1f56f206-39d5-4c23-aca7-e26b58e8139f/>
- GAINES, Ernest James, *Conversations with Ernest Gaines*, John LOWE (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 1995.
- GREEN, André, *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1992.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Roland BARTHES et al. (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 118-181 [1973].
- HICKS, Jack, « To Make These Bones Live: History and Community in Ernest Gaines's Fiction », *Black American Literature Forum*, vol. 11, n° 11, 1977, 9-19.
- MORRISON, Toni, *Conversations with Toni Morrison*, Danille TAYLOR-GUTHRIE (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.