

**« LA CHOSE QUI NE DEVRAIT PAS ÊTRE » :
L'INVENTION D'UN FANTASTIQUE POST-ESCLAVAGISTE
CHEZ VICTOR LAVALLE (BIG MACHINE) ET MAT JOHNSON (PYM)**

L'esclavage, la monstruosité ; l'esclavagiste, le monstre. Pour nos sensibilités contemporaines, l'association de ces termes semblerait presque aller de soi. La littérature du vingtième siècle et le cinéma nous ont habitués à percevoir l'institution servile et ceux qui la pratiquèrent sous les traits de l'infamie et de l'inhumain. Mais le stigmate de la monstruosité n'a pas toujours été de ce côté-là de l'Histoire. Lors d'un épisode fameux de l'histoire états-unienne, la « crise du courrier » de Charleston en 1835, le président Andrew Jackson qualifiait justement de « monstres » (*monsters*) les abolitionnistes sous le prétexte qu'ils remettaient en cause l'esclavage, cette institution essentielle à la stabilité de la nation¹. Les abolitionnistes étaient alors « monstrueux » car ils menaçaient l'ordre du monde tel qu'il allait, à une époque où l'esclavage comme institution appartenait tout simplement à la normalité du quotidien. Au fond, ce passé que nous peuplons rétrospectivement de « monstres » pour marquer notre distance morale vis-à-vis de lui ressemblait sans doute bien plus à notre propre présent que nous n'aimerions le penser, dans la banalité avec laquelle s'y déployaient des formes de violence non pas « monstrueuses », mais systémiques. Primo Levi, qui a survécu à une autre institution de mort et de déshumanisation, n'écrivait-il pas que « [l]es monstres existent, mais ils sont trop peu nombreux pour être vraiment dangereux ; ceux qui sont plus dangereux, ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter »². Le monstre en dit sans doute plus long sur la manière dont nous réinventons les images de notre passé collectif pour tenter de les faire tenir avec l'image que nous avons de nous-mêmes que sur ce passé en tant que tel.

C'est en partant de ce constat que nous nous proposons de réfléchir à la manière dont le roman actuel aux États-Unis explore la mémoire de l'esclavage en mobilisant la figure du monstre, au sens littéral de créature difforme et/ou surnaturelle. Nous nous concentrerons sur deux romans parus à deux ans d'intervalle, *Big Machine* de Victor LaValle (2009) et *Pym* de Mat Johnson (2011), dans lesquels des monstres surgis des profondeurs du passé pré-abolitionniste incarnent autant qu'ils interrogent les errements de la mémoire collective américaine.

Big Machine et *Pym* paraissent dans la foulée de la victoire de Barack Obama à l'élection présidentielle de 2008, et tous deux portent de nombreuses

¹ D. W. Howe, *Oxford History of the United States* vol. 5, *What Hath God Wrought: The Transformation of America, 1815-1848*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 429.

² P. Levi, *Si c'est un homme* (1947), trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, Pocket, 1990, p. 212.

traces de cette période où les espoirs d'une « société post- raciale » s'expriment en même temps que les angoisses liées au terrorisme. Leurs auteurs sont nés au début des années 1970, on dit d'eux qu'ils appartiennent à la « génération MTV » - étiquette certes réductrice mais que l'amoncèlement de références à la culture de masse dans nos deux romans tendrait plutôt ici à conforter. L'œuvre de LaValle peut se lire à la fois comme l'actualisation et le commentaire de deux projets littéraires apparemment antagonistes : celui du fameux « grand roman américain » (*Great American Novel*) né avec Twain et Melville, et celui de la littérature fantastique. Johnson, pour sa part, n'a fait qu'une seule incursion dans le domaine du fantastique, mais elle a été très remarquée : son roman *Pym* (2011), également en dialogue avec la tradition fantastique américaine – Poe, avant tout, dont il réécrit explicitement *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838), mais aussi Lovecraft – a été salué par la critique. Si ces deux romans se déroulent à l'époque contemporaine, la mémoire de l'esclavage y est omniprésente. Dans *Big Machine*, la figure de l'esclave fugitif et guide spirituel Judah Washburn, confronté de son vivant au surnaturel, plane en permanence sur le destin des protagonistes contemporains qui cherchent à prouver ses dires ; dans *Pym*, le héros et ses camarades se trouvent eux-mêmes réduits à la servitude, revivant les épisodes classiques des « *slave narratives* » dont le narrateur, ancien professeur de littérature, est un collectionneur³. Dans les deux cas, l'exploration des profondeurs de l'imaginaire américain laisse entrevoir les séquelles de l'esclavage en tant qu'entreprise de déshumanisation dont les mécanismes sont toujours sensibles dans les structures raciales de la société contemporaine. Le surgissement de créatures monstrueuses dans la banalité du quotidien fonctionne dès lors comme un catalyseur narratif qui permet à l'œuvre littéraire d'articuler les grands dilemmes contemporains entourant la mémoire de l'esclavage au destin de ses personnages.

Un présent vacillant

Nos deux romans ont pour narrateur leur personnage principal, dans les deux cas un homme noir américain d'âge moyen traversant une situation de crise. Ricky Rice, le protagoniste de *Big Machine*, est un héroïnomane qui survit tant bien que mal en faisant le ménage dans les toilettes d'une gare de l'état de New York, et Chris Jaynes, celui de *Pym*, est un universitaire dont la carrière est anéantie en raison de son refus de se cantonner aux rôles stéréotypés que le monde académique blanc lui demande d'endosser (parler uniquement d'auteurs et de thèmes « noirs », s'afficher publiquement comme le héraut de la « diversité » sur le campus). Cette situation initiale plonge le lecteur dans des

³ Parmi les épisodes récurrents du genre, on peut citer la description du marché aux esclaves, du maître et de sa famille, de la vie dans la plantation et des tentatives d'évasion. Pour plus d'informations, voir Ch. T. Davis et H. L. Gates, Jr. (éd.), *The Slave's Narrative*, New York, Oxford University Press, 1991.

univers sociaux clairement identifiables, selon une grille de lecture réaliste. Les scènes d'exposition des deux romans prennent le temps de nous installer dans le quotidien de Rice et Jaynes, multipliant les détails concrets des tâches qu'accomplit le premier et plantant méticuleusement le décor du campus et de la microsociété universitaire où se débat le second. Dans les deux cas, on est frappés par la violence insidieuse qui caractérise les rapports hiérarchiques au sein du monde du travail. Les supérieurs de nos deux narrateurs affichent une forme de bienveillance qui peine à masquer la brutale réalité de leurs relations. Cheryl, la patronne de Ricky, feint la tolérance (« I don't mind breaks, Ricky, you know that »⁴) mais elle passe son temps à le surveiller, s'adresse à lui en « hurlant » (« she yelled »⁵) et le menace de le licencier pour le faire travailler plus vite. Quant à Chris, les paroles que lui adresse le président de son université dans le premier chapitre du roman est un modèle d'humiliation absolue maquillée en conversation cordiale : « I do not mean that as an insult, just an unfortunate reality »⁶, lâche le mandarin après avoir poliment réduit l'ego et la carrière de l'aspirant professeur à néant.

Cette insistance sur la situation initiale des deux protagonistes dessine en creux un univers où le racisme subsiste sous des formes euphémisées, mais non moins cruelles pour ceux qui en sont les victimes. Ricky vit et travaille dans des conditions épouvantables, et même si Cheryl elle-même n'est pas présentée comme raciste, elle le maltraite car, nous dit-on, ses propres supérieurs lui ont fait miroiter l'espoir d'une promotion, ce qui la motive à redoubler de rigueur envers ses propres employés pour qu'ils soient plus productifs⁷. Un racisme systémique relègue toujours le Noir à des emplois dévalorisants qu'aucun Blanc n'accepterait jamais ; pire, l'addiction à la drogue dont tente de guérir Ricky est présentée comme une nouvelle forme d'esclavage, qui ravage les ghettos et maintient les Noirs dans une condition servile digne des champs de coton. Dans un tout autre cadre, le narrateur de *Pym* parvient à des conclusions similaires : même pour un homme noir surdiplômé et investi dans son travail, même sur un campus où règne le « politiquement correct » et où l'on proclame le respect de la « diversité », l'égalité n'est jamais à portée de main. Chris est rapidement remplacé par un autre enseignant noir, comme s'ils étaient interchangeables. Pour lui, l'institution se contente d'appliquer la devise multiséculaire « keep this nigger boy running » (« arrange-toi pour que ce petit nègre ne s'arrête pas de courir ») - expression qui renvoie au temps de l'esclavage et que Johnson

⁴ « Je ne suis pas contre le fait que tu fasses des pauses, Ricky, tu le sais bien. » V. LaValle, *Big Machine*, Harpenden, No Exit Press, 2009. p. 4. Les traductions des deux romans sont celles de l'auteur.

⁵ *Idem.*

⁶ « Ce que je vous dis ne doit pas être interprété comme une insulte, seulement la malencontreuse réalité. » M. Johnson, *Pym*, New York, Spiegel & Grau, 2011, p. 14.

⁷ V. LaValle, *Big Machine*, *op. cit.*, p. 4.

emprunte à l'*Invisible Man* de Ralph Ellison⁸. Chris Jaynes va même jusqu'à comparer son successeur, qui accepte de jouer, voire de surjouer les rôles que le monde académique blanc exige des enseignants noirs, à « un gorille dans une cage » (« a caged gorilla »⁹).

La société américaine contemporaine qui transparait derrière les mots de Rice et Jaynes est un monde de bienveillance et d'égalité apparente, mais dans lequel les Noirs se vivent encore comme les « esclaves » du système. Le « politiquement correct », mis en scène et moqué dans les deux romans, coexiste avec les manifestations d'un racisme structurel. Derrière l'apparence lisse de notre société moderne et ouverte, la période pré-abolitionniste continue à exercer une forme d'empire sur le monde contemporain. Johnson et LaValle jouent avec les ressources de l'analogie pour inscrire dans le texte ce vacillement du présent, cette temporalité paradoxale où l'époque de l'esclavage est à la fois infiniment lointaine et infiniment présente. Par exemple, dans *Pym*, le narrateur ne peut s'empêcher de voir dans les pendentifs tape-à-l'œil des jeunes Noirs à la mode de son époque (leur « bling ») les chaînes qui servaient de liens à leurs ancêtres esclaves¹⁰. Dans *Big Machine*, le narrateur décrit une voiture dans laquelle ont embarqué plusieurs protagonistes noirs du roman dans ces termes : « That car was packed tighter than a slave ship »¹¹. Cet effet de surimpression des époques crée un sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui prépare l'irruption du fantastique dans le récit, et plus particulièrement, les modalités spécifiques de cette irruption du fantastique au sein d'œuvres qui l'utilisent pour mettre en scène une forme de « retour du refoulé » collectif. Le surgissement des monstres, signe ultime d'un basculement hors de l'ordre du réel tel que nous le comprenons, sera en même temps un test tendu au réel et aux cadres idéologiques à travers lesquels nous l'appréhendons.

Vers les entrailles du monde blanc

Les « monstres » de *Pym* et *Big Machine*, on l'aura compris, ne sont pas que des êtres humains dont le comportement révélerait une monstruosité morale : l'incursion de nos romanciers dans le genre fantastique leur permet d'offrir au lecteur de véritables créatures monstrueuses, difformes, dans la droite ligne de H. P. Lovecraft – lequel constitue du reste une référence commune et ouvertement revendiquée par LaValle comme par Johnson. Les monstres de *Big Machine* sont des créatures volantes qualifiées alternativement de « Devils of the Marsh » (« Diables des marécages ») et de « Swamp Angels » (« Anges des marais ») par le narrateur ; ceux de *Pym*, de gigantesques créatures blanches

⁸ M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ « Cette voiture était pleine à craquer, pire qu'un bateau négrier. » V. LaValle, *Big Machine*, *op. cit.*, p. 254.

d'aspect préhistorique que le fantasque cousin de Chris, Booker, baptise sarcastiquement les « prehistoric snow honkies »¹² (« babtous préhistoriques des neiges »). La force symbolique de leur irruption dans l'univers ordinaire des protagonistes est préparée par la manière dont chacun des deux récits sème des indices presque subliminaux à l'attention du lecteur, page après page, pour mettre en place les bases du choc esthétique et cognitif que constituera l'apparition du monstre.

Le passage de l'univers réaliste des premières pages vers un registre fantastique ne se fait pas de façon brutale. Outre le brouillage des époques déjà évoqué, de multiples éléments de la diégèse préparent ce basculement en installant un climat d'étrangeté : le narrateur de *Pym* note par exemple que l'atmosphère du campus est « gothique »¹³, et ses habitudes sont dérangées par des événements inattendus, telle la disparition des livres de son bureau¹⁴ ; dans *Big Machine*, des signes inhabituels troublent également le narrateur comme quand un vagabond se fait expulser du bus où se trouve Ricky après avoir proféré un sermon aux accents prophétiques – scène après laquelle notre héros déclare, habité par un sentiment de trouble persistant : « You don't just brush off an episode like that »¹⁵. Dans les deux romans, et conformément à un lieu commun du genre fantastique, c'est un objet lié au domaine de l'écrit qui effectuera le passage entre réel et surnaturel. Dans *Pym*, il s'agit d'un manuscrit ancien découvert par Chris Jaynes, et qui se révélera être le récit des événements décrits dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe par l'un de ses protagonistes, Dirk Peters, un métis européen et amérindien dépeint comme ayant des traits « nègres »¹⁶ : c'est pour aller explorer les lieux évoqués dans ce manuscrit et vérifier l'existence des êtres qui y sont décrits que Jaynes organisera une expédition dans l'Antarctique, où il rencontrera les monstres entrevus par le narrateur de Poe. Dans *Big Machine*, c'est un courrier anonyme destiné à Ricky et contenant un ticket d'autocar pour le Vermont qui met en route la dynamique narrative et le glissement progressif vers le fantastique : une fois arrivé à destination, le héros rejoindra une société secrète, fondée au dix-huitième siècle par un esclave fugitif, et qui réunit des Noirs américains frappés par les pathologies sociales léguées par l'esclavage (drogue, prostitution, marginalité) ; c'est elle qui le chargera d'une mission durant laquelle il fera la rencontre des « Diables des marécages ».

Le point commun le plus troublant entre nos deux romans réside dans la manière dont cette approche progressive de l'impensable et de l'innommable se

¹² M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 160.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ « Une scène comme ça, tu peux pas juste la balayer d'un revers de main » V. LaValle, *Big Machine*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ E. A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), Londres, Penguin, 1999, p. 49.

trouve associée à un même grand élément symbolique – la couleur blanche. Comme dans le chapitre 10 de l'*Invisible Man* d'Ellison¹⁷, le blanc est employé pour figurer l'obsession angoissante du monde occidental pour l'ordre, la rationalité et l'abstraction, tout autant que la réduction de l'humanité, de la culture, et de tout ce qui peut être désirable aux seules personnes dont l'épiderme clair évoque une origine européenne. Pour Ricky comme pour Chris, le voyage vers l'espace fantastique où surgissent les monstres est un voyage vers la blancheur, vers le cœur de la blancheur. La métaphore est particulièrement frappante dans *Pym*, où la destination du héros et de ses camarades est l'Antarctique, univers de glace désigné parodiquement à la suite de l'hypotexte de Poe comme un « paradis » de blancheur absolue¹⁸. La tempête de neige qui recouvre la tente des personnages est comparée à l'effacement par les Occidentaux de tout ce qui ne concorde pas avec leur conception du monde¹⁹. La métaphore est enrichie par l'ajout de l'idée de profondeur, qui évoque le monde souterrain où sont tapis les « grands anciens » de Lovecraft : par exemple, lorsque Jaynes s'enfonce dans les entrailles de la terre antarctique, il évoque sa descente dans « les boyaux de la blancheur souterraine »²⁰.

Dans *Big Machine*, ce jeu avec l'image de la « *whiteness* » est également présent : le Vermont, destination de Ricky, est caractérisé comme « l'état le plus blanc qui soit²¹ », son départ se fait dans un « froid blanc et lumineux » (« bright white cold²² ») et une fois arrivé à la destination de l'autocar, il rencontre un chauffeur qui lui déclare : « I have orders to drive you North »²³. Pendant le trajet, une tempête de neige donne au paysage une dimension onirique, irréelle : « The snowstorm outside was so white, so bright against the windshield, that it turned the driver into a dark blue silhouette »²⁴. Comme son homologue de *Pym*, Rice rencontre les monstres qui sommeillent dans les entrailles du rêve américain au terme d'une exploration souterraine, puisqu'elle se fait dans les égouts. En somme, *Pym* et *Big Machine* se retrouvent autour de l'idée forte que c'est une descente au cœur de l'identité américaine, issue de la colonisation européenne et de la mise en place du système plantationnaire, qui met leurs narrateurs en présence de créatures contre-nature. L'horreur, la « chose qui ne devrait pas être » de Lovecraft, n'est pas ici une force primaire et prélogique qui

¹⁷ Le narrateur d'Ellison y est employé par l'entreprise « Liberty Paints », qui se vante de produire une peinture du blanc le plus pur qui soit. R. Ellison, *Invisible Man* (1952), New York, Quality Paperback Book Club, 1994, p. 149-175.

¹⁸ M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

²⁰ « the bowels of underground whiteness » *Ibid.*, p. 210.

²¹ « the whitest state there is ». V. LaValle, *Big Machine*, *op. cit.*, p. 8.

²² *Idem*, p. 8.

²³ « On m'a donné l'ordre de vous conduire vers le Nord » *Idem*, p. 16.

²⁴ « Dehors la tempête de neige était si blanche, si lumineuse contre le pare-brise, qu'elle transformait le conducteur en une simple silhouette bleu foncé. » *Idem*, p. 13.

menacerait l'ordre social mais ce que l'on découvre lorsqu'on pénètre au cœur de cet ordre.

Face à face avec les monstres

L'apparition des créatures de *Pym* se fait peu après l'arrivée de l'équipage de Jaynes en Antarctique. Les monstres surgissent d'abord de façon furtive, mettant à mal la confiance du narrateur dans ses propres sens, avant de se faire plus durablement. Les premiers éléments de caractérisation se font par la négative : ces êtres ne sont « pas humains²⁵ » (« not human »). Puis ces créatures aberrantes, que la raison ne saurait saisir comme un tout, sont évoquées par la partie : on découvre leurs « lèvres incolores » (« colorless lips »), leur « langue d'albâtre » (« alabaster tongue ») et leurs « gencives lisses aussi pâles et brillantes que de la porcelaine » (« slick gums as pale and shiny as porcelain »²⁶). Le narrateur est ensuite frappé par leur taille (« at least seven four », soit environ deux mètres trente) et par les traits de leurs visages :

The color, or lack of it, was striking. Albino, it seemed clear, but their eyes contradicted that. Looking into them as they stared intently back at my own, I realized that I had never truly seen pale blue eyes before. I had seen blue but never in this shade, the lightest possible variant, which had more in common with the snow around us than with any accepted form of ocular pigment. These darting, acute, haunting orbs bobbed over noses that were so long and pointy I assume they served some sort of evolutionary purpose that was at the moment unclear.²⁷

La dimension parodique propre à l'écriture de Johnson donne ici sa pleine mesure. Les monstres, plus proches du yéti que des créatures terrifiantes de Lovecraft, sont en réalité des monstres littéraires qui prennent tout leur sens en relation à cet intertexte essentiel que sont les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Tout comme le président Andrew Jackson, Poe avait violemment attaqué en 1835 les abolitionnistes et défendu l'esclavage, qui était pour lui dans l'ordre des choses : il le fit en particulier dans les colonnes du *Southern Literary Messenger*, le même périodique où il fit paraître un an plus tard certains

²⁵ M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 122.

²⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁷ « Leur couleur, ou plutôt son absence, était frappante. Des Albinos, cela semblait clair, mais leurs yeux contredisaient cette hypothèse. En les regardant tandis qu'ils me scrutaient eux-mêmes en retour, je me rendis compte que je n'avais jamais vraiment vu d'yeux bleu clair auparavant. J'en avais vu des bleus mais jamais de cette nuance-là, la variante la plus claire possible, qui avait plus en commun avec la neige qui nous entourait qu'avec une forme reconnue de pigment oculaire. Ces globes perçants et ensorcelants qui regardaient de tous côtés s'agitaient au-dessus de nez si longs et pointus que je supposai qu'ils devaient répondre à quelque objectif évolutionniste encore insoupçonné. » *Ibid.*, p. 125.

chapitres des *Aventures*²⁸. Au début du roman, le narrateur de Johnson commente l'impact de l'idéologie raciste sur les descriptions que Poe fait des Noirs dans son récit :

These black people – and it is a stretch to call these people “people” with their animalistic primitivism and baby talk – are clearly horrors from the pit of the antebellum subconscious.²⁹

Les monstres de *Pym* sont construits sur un principe de symétrie parfaite par rapport à ceux de Poe : de la même façon que le racisme blanc produisait des monstres en exagérant les traits physiques des Noirs, Johnson s'amuse à imaginer des êtres dont la physionomie outrerait les traits distinctifs des Blancs – peau et yeux claires, nez longs et pointus – jusqu'à rendre leur appartenance au genre humain douteuse.

Lorsque Ricky Rice rencontre ses propres monstres, sa réaction est assez similaire : « now my eyes had adjusted so I saw the back of his head. Bald, sweating, sickly, almost green. I had to stop pretending. (...) This wasn't any man. »³⁰ Les créatures de *Big Machine* mettent la capacité descriptive du langage à rude épreuve : surgissant de l'obscurité avec laquelle ils se confondraient presque, ils glissent sur l'air, épousent ses mouvements, se « tordent » (twist) et changent de direction de telle sorte qu'on ne peut les apercevoir que pendant de brefs instants, après quoi ils se retournent et semblent disparaître (« when they turned again, they seemed to disappear »³¹). La description de leur apparence physique se fait en plusieurs temps, devenant plus précise à chaque nouvelle rencontre :

They were as thin as sheets, human forms but only two dimensions. They fluttered like the fumes above a fire. They had two arms each, a head, a torso, two legs, and the skin looked sea-green in the dark chamber. They looked like they belonged in the deep rather than on land.³²

²⁸ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 249.

²⁹ « Ces personnes noires – et encore, c'est exagéré d'appeler ces personnes des “personnes” avec leur primitivisme animal et leur langage de bébés - sont clairement des horreurs toutes droit sorties des profondeurs de l'inconscient pré-abolitionniste » M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 29.

³⁰ « maintenant que mes yeux s'étaient adaptés, je vis l'arrière de sa tête. Chauve, transpirante, l'air malade, presque verte. Il fallait que j'arrête de me mentir. (...) Ce n'était pas un être humain. » V. LaValle, *Big Machine*, *op. cit.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 281.

³² « Ils étaient aussi minces que des feuilles, des formes humaines mais en deux dimensions. Ils flottaient comme la fumée au-dessus d'un feu. Ils avaient deux bras chacun, une tête, un torse, deux jambes, et leur peau avait le vert de la mer dans la grande pièce sombre. Ils avaient l'air d'être plus à leur place dans les profondeurs qu'à la surface de la terre. » *Idem*.

Puis, lors de la confrontation finale qui constitue l'acmé du roman :

They had faces, in a way. Two tiny milky eyes that looked like pearl onions. And below those eyes two small nose holes, each no wider than the head of a tack. And just below that a wide flat mouth, really just a slit in the skin that curled down at either end so they seemed to be frowning.

This close up I could even see they had tails that hung down and whipped side to side. I heard something scraping the asphalt, and looked down to see sharp nails at the tips of their tails, the nails as gray as old bones.³³

Selon le modèle classique de l'hybride, les monstres de LaValle empruntent certains traits à l'homme, d'autres à la chauve-souris ou encore à la raie manta. Ils ont des visages minuscules et indéchiffrables, où tout ce qui sert habituellement à la caractérisation et à l'expressivité (yeux, nez, bouche) est réduit au strict minimum. On peut voir là l'image d'une angoisse de la disparition de l'individualité et de l'intersubjectivité. Leur côté aérien, sans épaisseur, va également dans ce sens d'une angoisse de la dilution du sujet, associée à l'angoisse de mort (ne dit-on pas d'un personnage qui ne semble pas réel, pas vivant, qu'il est « *two-dimensional* » ?). Mais le principal réservoir d'images dans lequel LaValle va puiser pour construire ses monstres est l'univers de la drogue, dont on a déjà dit l'importance dans le parcours de Ricky et le lien que le roman faisait entre le fléau social qu'elle constitue et les conséquences sociales de l'esclavage sur la vie des jeunes hommes noirs aux États-Unis. De nombreux éléments permettent de tisser un lien entre l'imagerie associée à l'héroïne et les monstres. Leur apparence générale et leur couleur verte évoquent l'image du dragon, terme qui en anglais argotique désigne l'héroïne. Ils sont associés à la fumée (« flottaient comme la fumée au-dessus d'un feu »), rappelant l'une des manières de consommer l'héroïne, par inhalation, mais possèdent aussi un dard, par lequel Ricky est d'ailleurs piqué – évoquant cette fois les seringues utilisées pour s'injecter la substance narcotique. Plus généralement, ils sont des êtres souterrains, associés aux égouts, aux « bas-fonds », et leur caractérisation comme des êtres qui flottent, « planent », renvoie à l'état éprouvé par les toxicomanes. En affrontant, au sens propre comme au sens figuré, « ses démons », grâce à la société secrète fondée par un esclave fugitif, Rice incarne de façon synthétique le destin des Africains Américains, réunissant leurs épreuves et leurs luttes à travers les siècles.

³³ « Ils avaient des visages, si l'on peut dire. Deux petits yeux laiteux qui ressemblaient à des oignons grelots. Et en dessous de ces yeux, deux petits trous de nez, chacun aussi étroit que la tête d'une punaise. Et juste en dessous, une bouche large et plate, à peine une fente dans la peau qui descendait aux deux extrémités, comme si elles faisaient la moue.

De si près, je pouvais même voir qu'ils avaient des queues qui pendaient et se balançaient d'un côté à l'autre. Ayant entendu quelque chose racler l'asphalte, je baissai les yeux et vis des griffes pointues au bout de leurs queues, des griffes grises comme de vieux os. » *Ibid.*, p. 322.

Une confrontation initiatique

Les monstres de *Pym* et de *Big Machine* permettent de placer leurs personnages principaux face à des épreuves qui, de façon différente pour chacun, incarnent les dilemmes mémoriels liés à l'esclavage et à ses séquelles. Le point commun entre Chris et Ricky en tant que héros romanesques est leur capacité à garder foi en leurs propres intuitions envers et contre tout. Tous deux plongent au plus profond de la banalité, de la normalité américaine pour y trouver des monstres auxquels personne d'autre ne croit. Dans les deux cas, la lecture qu'ils font de leur propre situation est aussi une lecture de l'histoire américaine : mise au jour de l'origine du racisme et du mythe de la « blancheur » dans l'inconscient esclavagiste incarné par le roman de Poe, chez Johnson, et mise au jour d'une forme de continuité entre la misère contemporaine des ghettos contemporains et les champs de coton, mais aussi les communautés amérindiennes qui, les premières, eurent affaire aux « Diables des marécages », chez LaValle. Le principe cher au fantastique qui veut que le narrateur doute de la vérité de ce qu'il perçoit se voit octroyer une signification particulière : si Ricky et Chris croient parfois rêver ou perdre la raison³⁴, leur persévérance leur permet *in fine* d'imposer leur lecture hétérodoxe du monde, étape indispensable pour imaginer un nouvel ordre social.

Le dénouement des deux romans va dans le sens d'une acceptation des monstres comme faisant partie intégrante de la vie. Contrairement à d'autres personnages qui entendent purifier le monde de sa monstruosité par la violence (tel le terroriste Solomon Clay dans *Big Machine*), nos héros plaident pour une compréhension du monde dans sa complexité, seul moyen de faire émerger de nouvelles utopies collectives. Ricky Rice, acceptant au terme du roman que la piqûre du monstre a fait de lui l'incubateur d'une nouvelle créature, indique symboliquement cette prise de conscience : nous sommes tous en partie constitués par les monstres du passé collectif ; tout comme le bien et le mal coexistent en l'Homme, la mémoire de l'esclavage et celle de la résistance opposée à ce dernier font toutes deux partie de l'identité américaine et ne peuvent être pensées l'une sans l'autre. De même chez Johnson, le mythe absurde et pourtant si vivace de la « blancheur » est inséparable de celui du « nègre ». La vision finale, réponse à celle du roman de Poe, d'un monde où « les personnes de couleur (...) sont majoritaires » (« brown people (...) are the majority³⁵ ») dit bien que la croyance en la « blancheur » est elle-même une folie, une pathologie et un déni de réalité qu'il faut tâcher d'accepter comme tel et de comprendre pour pouvoir imaginer de nouvelles formes de collectivités. On retrouve l'idée classique du remède qui se trouve dans le poison : le retour à

³⁴ Cf *Ibid.*, p. 22, 138 et 152. M. Johnson, *Pym*, *op. cit.*, p. 129-130, 220.

³⁵ *Ibid.*, p. 322.

l'expérience esclavagiste que font Chris, en plongeant au cœur de la mémoire américaine, et Ricky, en prouvant la véracité des visions de l'esclave fugitif Judah Washburn, leur permet d'entrevoir la possibilité d'un ordre dont ils ne seraient plus les anomalies ou les parias. Et d'entre les époques, depuis les interstices de la mémoire, ils nous soumettent cette question : de qui serons-nous les monstres ?

Cyril VETTORATO
IHRIM
ENS de Lyon