



Ralph Ellison: Invisible Man

Paul Carmignani

► To cite this version:

Paul Carmignani. Ralph Ellison: Invisible Man. Maitrise. Littérature américaine (CAPES/AGREGATION), Université de Perpignan-Via Domitia, France. 1985, pp.47. hal-03060557

HAL Id: hal-03060557

<https://hal.science/hal-03060557>

Submitted on 14 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Ralph ELLISON

INVISIBLE MAN

« Il n'y a dans la connaissance de soi-même que la descente aux enfers qui puisse conduire à l'apothéose. » E. KANT

« Dans l'homme, tout est chemin. » G. BACHELARD

Avant-propos

Quelques remarques préliminaires sur la nature même de l'œuvre¹ et sur l'approche critique que nous avons choisie. Aborder une œuvre littéraire américaine, c'est faire l'expérience d'une double étrangeté ; il y a d'abord celle d'une langue bien éloignée du *Standard English* qui a force de loi dans nos cycles d'études puis celle qui résulte de la confrontation avec une réalité mais aussi un imaginaire – un univers mental – totalement différents des nôtres. Dans le cas du roman d'Ellison, il s'ajoute un troisième facteur d'étrangeté : c'est un roman écrit par un Noir utilisant non seulement toutes les ressources de la littérature américaine et même occidentale mais encore la totalité de l'expérience, de la culture et du folklore de la minorité noire. C'est un univers dont on n'est guère familier car il n'y a aucune référence transposable ou comparaison possible avec ce que nous connaissons de l'expérience des minorités ethniques en France. Le roman exige une lente et patiente initiation demandant plus de temps que nous n'en avons eu pour la mener à bien ; c'est dire que toute zone d'ombre n'a pas été éliminée et surtout que le discours que nous tiendrons sur *Invisible Man* est loin d'être souverain. Deuxième point, le roman d'Ellison est une œuvre résolument contemporaine pour ne pas dire moderne, Certes, même moderne, une œuvre de fiction reste essentiellement un discours sur l'homme ; cette propriété est une constante. Ce qui varie, en revanche, c'est la manière de discourir sur l'homme et sur le récit qui prend en charge ce discours. La seule sensibilité ou intuition ou même identification du critique à l'auteur n'y suffit plus. L'homme n'a peut être pas évolué mais les temps, eux, ont changé et les auteurs aussi. Le critique doit suivre, ce qui veut dire que l'étude d'une œuvre de fiction ne relève plus d'une seule individualité, si riche soit-elle, mais d'une anthropologie littéraire ; nous dirons avec M. Gresset, ceci :

« Dans l'écrivain, il y a d'une part la psychè (conscient et inconscient), d'autre part, un élément d'une société donnée (classe, fortune, aspirations, famille, etc.). Le discours de cette double appartenance (peut-être de cette double souffrance) s'exprime dans un langage qui, même s'il s'y oppose, ne peut être isolé d'une culture. En conséquence, le discours d'un écrivain doit être réductible aux sciences de l'homme : psychanalyse, sociologie, linguistique » (*William Faulkner*, U2, 15).

Tel est notre credo méthodologique.

Quand un auteur comme Ellison fait référence à E. Poe, à Joyce, à T. S. Eliot, à Marx, à Freud (*Totem et tabou* figure p. 148) à la sociologie, etc., il faut savoir l'entendre et, mieux encore, le suivre dans la voie qu'il a choisie. L'œuvre d'Ellison s'affiche comme pluridimensionnelle, polysémique, en un mot, soufflé par R. Barthes, « *plurielle* » et la fonction du critique est de se mettre à l'écoute de toutes ces voix afin de transformer le livre « en un réseau simultané de relations réciproques » (définition de la « lecture complète » par le critique J. Rousset). La critique est pour nous « une liturgie du rassemblement », c'est-à-dire dialogue de textes. Ellison n'a pas composé son livre *ex nihilo* et ce « moi qui s'approche du texte est déjà lui-même, comme l'écrit R. Barthes, une pluralité d'autres textes », d'où l'étoilement du texte et de notre lecture qui abonde en citations mettant en relief des solidarités.

Deux autres remarques : bien que la critique moderne ait multiplié les mises en garde contre ce que les critiques anglo-saxons appellent "*the biographic fallacy*", qui postule une relation de cause à effet entre la vie d'un écrivain et son œuvre et aussi contre "*the genetic fallacy*", qui réduit la création littéraire à l'influence d'une circonstance particulière touchant au physique ou à la situation de classe d'un auteur (Pope était bossu et nain,

1. R. Ellison, *Invisible Man*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, abrégé en *IM* dans cette étude.

Byron avait un pied bot, Proust de l'asthme et une origine juive...!) nous parlerons quand même d'Ellison, l'homme. Le cas d'Ellison nous paraît différent de celui des auteurs dont nous avons cité le nom ; la situation des premiers postule un noyau central (le concept d'humanité) assorti d'une circonstance particulière (tare physique, sociale, etc...) :

Humanité + Circonstance particulière

la particularité qui différencie Ellison – sa négritude – ne s'ajoute pas au concept d'humanité mais le met radicalement en question et même, le nie : le Noir ne serait pas un homme de couleur – “*a man bedecked by a black skin*” – mais un moyen terme entre l'homme et l'animal. William E. B. Dubois, philosophe et romancier noir contemporain d'Ellison a écrit : “*somewhere between men and cattle God created a tertium quid and called it a Negro.*” (*New Black Voices*, 122). On ne peut pas évacuer la vie, l'expérience d'Ellison en tant que Noir de son œuvre, et nous justifierons l'usage que nous en ferons par ce que dit J. Pouillon dans son étude *Temps et Roman* : « Le roman est autobiographie en ce sens qu'il est la biographie d'un être imaginaire composée avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur » (67)

Si le roman est essentiellement fait de langage, c'est tout de même un homme, l'écrivain qui « arrache les mots au silence » (H. de Balzac). Il faut compléter ce premier point, capital, par un second mis en relief par J-P. Sartre, à savoir qu'une « œuvre d'art est à la fois une production individuelle et un fait social. » C'est bien le cas de l'œuvre d'Ellison et nous rendrons compte de cette tension sensible dans le roman par le recours au « structuralisme génétique » de Lucien Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, 1964), qui articule toute interprétation en deux temps :

1) **Compréhension** : c'est la recherche de la cohérence interne du texte, d'une structure immanente à l'œuvre étudiée = description d'une structure significative.

2) **Explication** : consiste à intégrer la structure précédemment dégagée dans une structure englobante, sociale. Pour expliquer un texte, il faut avoir recours, d'après Goldmann, à des structures sociales qui lui sont extérieures et qui rendent compte de sa genèse dans une situation socio-historique donnée. L'explication est donc une mise en lumière de la relation fonctionnelle entre la signification d'une œuvre et le comportement d'un sujet collectif. Goldmann recoupe Sartre lorsqu'il déclare que :

« Toute création culturelle est à la fois un phénomène individuel et social et s'insère dans les deux structures constituées par la personnalité du créateur et le groupe social dans lequel ont été élaborées les catégories mentales qui la structurent. » (*Marxisme et sciences humaines*, 27)

L. Goldman, au fond, présente “*the artist as a midwife*” : « les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment avec plus ou moins de cohérence, une vision du monde correspondant au maximum de conscience possible d'une classe. » (P. Zima, *Goldmann*, Éditions universitaires, 1973, 52) Nous livrerons pour conclure, une dernière réflexion de L. Goldmann, qu'Ellison lui-même ne désavouerait pas :

« La fonction la plus importante de la création littéraire et artistique nous paraît être d'apporter sur le plan imaginaire cette cohérence dont les hommes sont frustrés dans la vie réelle. » (*Marxisme et sciences humaines*, 114)

R. ELLISON : THE VISIBLE MAN

R. Ellison was born in Oklahoma City in 1914. His parents, Louis and Ida (*Invisible Man* is dedicated to her), had left Tennessee to settle there because of the allegedly greater freedom of the western state. It seems that, on a cultural level at least, black-white integration was quite widespread in the Sooner State. The Ellisons were poor yet interested in things cultural and political. His father's love of books accounts for Ellison's being named after the philosopher Ralph Waldo Emerson (1803-1882); his mother was very active in the field of politics; she was an ardent supporter of the Socialist party of Eugene Debs².

Another important feature of Ellison's childhood: the influence of music, sacred or secular (jazz). Ellison learned music theory at high school and played the trumpet. At 19 (1933), Ellison went to Tuskegee Institute (Alabama) to major in music and music theory. Tuskegee was then the capital of black America and a Mecca for blacks desiring to learn (the college described in *I.M.* is just a transposition of Tuskegee Institute). Its founder, Booker T. Washington wanted his students to have knowledge of "actual things instead of mere books alone". Washington felt that blacks had to sacrifice social and political advancement as well as superfluous academic achievements in order to concentrate on industrial arts. Ellison left after three years on account of financial problems (cf. Parallel episode in *I.M.*) but his stay at Tuskegee left a deep imprint on him. In Alabama – which is part of the Deep South i.e. the stronghold of white supremacy) – Ellison had his first contact with a much more rigid form of segregation than in Oklahoma; both black and white people put pressure to bear on Ellison to make him keep his place. Ellison encountered many injustices but they contributed to the emergence of his artistic consciousness. He was later on to convert the essence of his Tuskegee experience into the symbolic action of *IM*. One can say that if Ellison left the Deep South, the Deep South never left him.

During his third year at Tuskegee, Ellison tried his hand at writing poetry; in 1935, he began to study the sources and techniques of modern fiction and, poetry. He fell under the spell of T. S. Eliot's "*The Waste Land*" and turned to the study of classical and popular mythology to make sense of the poem. He learnt from Eliot the importance of tradition, myth and folk art. Ellison also studied sculpture; he left for New York in 1936 to study it under the guidance of a famous artist and also to earn money for his last year at Tuskegee; except for brief occasions he has lived there ever since.

New York in the 30's, as one character in *I.M.* puts it, was then "not a place but a dream" and it was undoubtedly so to the new arrival, though Ellison was later to expose its seamy side. Harlem was then emerging fast as the black American cultural capital, attracting artists and intellectuals whether black or white. Harlem was both "the very scene and symbol of the Negro's perpetual alienation in the land of his birth" and on the other hand, "the place where our folklore was preserved and transformed. It is the place where our styles, musical styles, the many styles of Negro life, find continuity and metamorphosis." (Ellison). This is typical of the duality of responses that the North arouses in black migrants. However, many of the rhymes, jokes and peculiarities of speech, which enrich Ellison's fiction, were drawn from his experience in Harlem.

Ellison took up many odd jobs to make a living (he served tables, filed documents for psychiatrist and even worked in various factories) but if he had to "rough it" for a time he was much more successful in making contact with the literary world. Through the poet Langston Hughes he had heard lecturing at Tuskegee, he struck up a friendship with Richard Wright, the black novelist. Ellison wrote a short review at Wright's instigation; then there followed a short story. That was the first step to a writing career. In 1937, he lost his mother who had moved to Dayton (Ohio); Ellison stayed there through the winter and began writing "in earnest". He read Joyce, Dostoevsky, Stein and Hemingway whose style is recognizable in Ellison's first published stories. When he returned to the Big Apple, he had set his mind on becoming a writer. To find the money to live on, Ellison became a beneficiary of the New Deal's Federal Writers' Program. Thus, Ellison was in touch with seasoned, professional writers; he was also able to collect valuable material for fiction (he transcribed Harlem stories; did research work on folklore and so on). Ellison's new friends encouraged his leftward leanings; Wright was an active member of the Communist Party (partly recognizable in the Brotherhood) and Hughes something of a fellow traveler. Ellison picketed, demonstrated and wrote articles in support of Communist Party issues. From 1937 to 1944 he wrote over twenty book reviews for such radical periodicals as "*New Challenge*", "*New Masses*"; he also adhered to the literary credo of the time as was embodied in "*Blueprint for Negro Writings*" Wright's literary manifesto of 1937.

2. Five times Socialist candidate for President (1900-1920)

Realism was then regarded as the only literary form appropriate for the radical writer whose job it was to heighten the revolutionary consciousness of the black populace: "To be effective the Negro writer must be explicit; thus realistic; thus dramatic."

Ellison's view of fiction, however, gradually differed from that of Wright and other realists; he was increasingly unwilling to portray the black American as a spirit-broken product of the outside forces set against him. According to him, the greatest responsibility of the black writer was to "create the consciousness of his oppressed nation" and to show that the Negro did more than simply react to adverse conditions but also transcended them to create a culture of his own that is part and parcel of the whole American experience. He also differed with many revolutionary writers who believed that "raw" writing by and for the blue-collar masses would mentally surpass the "effete scribbles" of such novelists as Eliot and James. He became more and more critical of Negro American writers who "take being black as a privilege for being obscenely second-rate and who regard their social predicament as Negroes as exempting them from the necessity of mastering the craft and forms of fiction."

Those divergences resulted in a growing estrangement from and final break with many of his literary and political friends, including R. Wright. Literature, in Ellison's view, was a means of discovering the forms of American Negro humanity not a simple illustration of Marxist sociological tenets. Ellison wished to depict black American life in a more positive light than Wright had done and to highlight the heroic component of black experience. To the deterministic world depicted by Wright, Ellison opposes a world whose definition is possibility, boundless possibility.

Ellison's attitude implies two important things:

1) The Negro writer can claim as his own the whole of Western culture; Ellison emphasizes his indebtedness to all those who preceded him in the field of literature.

2) Artists need not join a party or carry a banner: folk art has political and even universal meanings.

Another cause of alienation from political commitment was that it seemed to Ellison that Russian foreign policy had more influence on the American party than did the situation of its local black members. I just mention this point because we get an echo of it in the novel proper.

From 1939 to 1944, Ellison published eight stories, mainly in the realistic and naturalistic vein. In 1942, he had left the Federal Writers' Project to become managing editor of *The Negro Quarterly*.

In 1943, he joined the Merchant Marines because "he wanted to contribute to the war but didn't want to be in a Jim Crow Army". While still in the service, he was awarded a Fellowship to write a novel.

In 1945, while recuperating in Vermont, Ellison scribbled the words "I am an invisible man" which turned out to be his novel's first sentence and the outcome of his decision to write a novel about black identity, heroism, and history, and to write it in a style "unburdened" by naturalism. He spent 7 years on the novel that was published in 1952 and immediately hailed as a masterpiece. Ellison received the 1953 National Book Award. No sooner had *I.M.* been published than Ellison announced a second novel; readers have had so far a series of stories that were offshoots of the work in progress. Eight excerpts have appeared in various magazines; one might say that Ellison's ambition to improve on his first novel is both the blessing and the curse of the second novel. Instead of that long-awaited piece of fiction, Ellison published in 1964 *Shadow and Act*, a collection of essays revealing certain aspects of Ellison's development from the 28-year-old Marxist oriented reviewer to the seasoned writer of 1964 primarily concerned with art instead of injustice. Ellison discusses among other things the complex relationship between Afro-American and White American:

"Can a people [...] Live and develop for over three hundred years simply by reacting? Are American Negroes simply the creation of white men, or have they at least helped to create themselves out of what they found around them? Men have made a way of life in caves and upon cliffs, why cannot Negroes have made a way of life upon the horns of the white man's dilemma?"

Since the appearance of *Shadow and Act*, Ellison published a few essays and reviews. He has meanwhile become a public figure upon whom praises and honors were heaped. (President Johnson awarded him the Medal of Freedom, Malraux made him "*Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*" and Oklahoma City opened a R. Ellison Public Library in 1975). Though Ellison has gradually disappeared from the American literary scene his influence is still felt at all levels of the American intellectual and artistic world. As the last sentence of *IM* indicates, Ellison is still speaking for his fellow countrymen on the lower frequencies.

After answering the question "How does it feel to be a problem", i.e. what is the impact on the Negro's consciousness of the realization of his own stunted place in American society, we might go on to consider the second question "How can one make a way out of no way?" or in other words "How does a Negro – and more precisely, Ellison's hero – cope with his situation?"

If we are to believe P. Dommergues, only four ways of confronting his destiny are open to the Negro:

« Faisons un instant le bilan des voies possibles pour le Noir aliéné par le système colonial américain : 1) la soumission passive au mode de vie ; à la culture, à la réalité de l'Amérique majoritaire et ses conséquences (exploitation et infériorisation). 2) la fuite dans l'imaginaire (l'univers fantastique de la danse, de la musique, de l'art, de la magie) ou dans l'agression tournée vers les siens (délinquance infra-raciale). Dans les deux cas, le colonisé quitte, ou croit quitter une aliénation pour s'installer dans une autre qu'il construit lui-même. 3) L'activisme illusoire qui conduit au mieux au mode de vie de la classe moyenne. On retrouve alors le problème de l'aliénation telle qu'elle est vécue par les personnages de Bellow, Mailer, Flannery O'Connor ou Burroughs. Aucune solution n'est trouvée. Le problème est seulement déplacé. 4) La prise de conscience nationale noire. Seul ce comportement permet une analyse de la situation ; seul il propose une stratégie d'ensemble ; seul il donne accès à ce que tout Noir recherche – (une forme d'identité individuelle et/ou collective) ; seul il permet en principe de modifier les rapports de personne et de classe. » (*L'Aliénation dans le roman américain contemporain*).

There is little doubt that these four attitudes or responses are represented in varying degrees in *Invisible Man*; Ellison's protagonist adopts each of them, at one stage or another of his journey through life, but I think he eventually finds a way of his own. I just propose to analyze and describe the various steps that help him break the deadlock. The confrontation of the hero with experience or to put it differently, the encounter between the self and the world may assume the form of initiation, victimization or rebellion. As Ihab Hassan puts it in *Radical Innocence*: "The figure of modern man, when he chooses to assert his full manhood, always bears the brave indissoluble aspects of Prometheus and Sisyphus – the eternal rebel and the eternal victim." (32)

Much of IM's early life is characterized by victimization (cf. the battle royal; Bledsoe's double-dealing; the rat race in New York, etc.) and even his political commitment with the Brotherhood is detrimental to his own salvation. He is but a tool in the hands of the committee. Thus, the process of I.M.'s initiation is a process of disillusionment and he slowly comes to the realization that freedom consists of revolt against the social order, against history, against all alienating form of organization. I.M. refuses to be the consecrated underdog and turns to rebellion as the only means by which he can regain the individuality of which he has been despoiled: "I rebel, therefore I exist." Consequently, the protagonist will reject all form of authority and to begin with, won't let his identity be shaped by the vision/gaze of other people and particularly the white man's. Which also means that the Negro won't be deceived into believing that his greatest destiny is to become white as did. The hero of James Weldon Johnson's *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912) who being light of skin gives up his Negro heritage, passes himself off as a white man and merges himself into the mainstream of American culture and society.

When one is hurt, and there is no doubt about Ellison's hero being so, one tends to withdraw from society, to retire into oneself, to cut oneself off from a world in which one can live only at the price of alienation. The trick is to become invisible to the world so that one may become visible to oneself. Invisible Man turns the tables on the white man by the use of irony and dialectics (cf. at his grandfather's instigation he says the "Yes" which accomplishes the expressive "No" (trickery, the play with masks, the disguises of identity, the jokes on reality). The dialectics of negation and affirmation informs the whole book, as does that of withdrawal and involvement. Invisible Man tries first to keep his distance from the common black people and even goes to the length of denying his own Southern ways when confronted by the man with the cart. Yet this denial is soon to be followed by the hero's involvement with Brotherhood and his commitment to the communal cause. By immersing himself in political action, Ellison's character seeks to fulfill an old paradox: discovery of self through loss of selfhood, recovery of identity through abnegation of the private will. As a gesture of opposition, such commitment also proclaims the hero's involvement in the world he opposes: "What America is we helped her to become." (*New Black Voices*, 583). The protagonist gradually comes to realize that he is united to the community by a double solidarity: a horizontal solidarity, and a vertical solidarity. The former implies an awareness of American diversity and unity ("America is woven of many strands; I would recognize them and let it so remain" *IM*, 465), a recognition of the fact that IM cannot dissociate himself from his fellow countrymen whether they are black or white. This is the lesson from the tar baby symbol; whites are intertwined with blacks try as they may to untangle

themselves. The latter type of solidarity means solidarity in time *i.e.* the protagonist considers himself heir to Negro history and traditions. The hero, who has been estranged from the folk culture of his race, lays claim to the whole of black experience as his birthright. Black folklore acts as a wellspring to which one can return to find oneself/one's roots, reassert one's identity and refresh one's sense of belonging. It also makes it possible to "give to anger the complex dignity of art" (*Radical Innocence*, 168) since it becomes the main vehicle of expression of the Negro's rebellion.

All this climaxes in the hero's apprehension of the world as possibility ("Until some gang succeeds in putting the world in a strait jacket, its definition is possibility" *IM*, 464), which entails a new definition of existence:

« *Exister, c'est partir de ce qu'on est (ex) pour s'établir (sistere) au niveau de ce qui n'était auparavant que possible.* » (*L'Existentialisme*, 41) and a new definition of liberty as « *une activité qui produit ses propres raisons au lieu de les subir.* » (*Ibid.* 119). We are men all of us, but what kind of men shall we become? « *Existe authentiquement celui-là seul qui se choisit librement.* » (41)

INVISIBLE MAN : DE L'ANALYSE STRUCTURELLE À L'ANALYSE STRUCTURALE

Si *IM* présente en surface une grande diversité de sens, sa structure sous-jacente est, en revanche, relativement simple et peut se prêter à une analyse mettant en œuvre certains concepts ou principes méthodologiques issus des travaux de théoriciens formalistes tels que Propp, Lévi-Strauss ou Greimas. Nous partirons toutefois d'observations très simples avant de recourir à une approche s'inspirant de la sémiotique narrative et textuelle.

Une des caractéristiques les plus frappantes de *IM*, c'est la linéarité du récit, qui relate un double mouvement :

- sur un plan spatial et temporel : pérégrinations du protagoniste à travers lieux et saisons (schème du voyage: "*I learn by going where I have to go*") ;
- sur un plan moral et social : évolution du héros vers plus de maturité, responsabilité morale et sociale (schème de l'initiation qu'informe la dialectique de l'innocence et de l'expérience: le récit traduit effectivement "*a movement away from subordination to independence, from alienation to self-affirmation*" (*NBV*, 37) = *Bildungsroman*)

Lieux x, x1, x2, x3.....xn : Sud→Nord

Temps y, y1, y2, y3.....yn : Printemps→Hiver→Été

État/Valeur z, z1, z2, z3.....zn : Non-être→Être

Analyse des trois niveaux :

Cette approche circonscrit un champ d'étude qui comprendra :

- 1) La dimension spatiale ;
- 2) La dimension temporelle ;
- 3) La dimension axiologique (relative aux valeurs morales)

I. La dimension spatiale

L'importance des lieux est un corollaire du motif du voyage ou de la quête. Chaque lieu traversé marque une nouvelle étape dans l'évolution du protagoniste. Parlons d'abord du point de départ dans un État de *Dixie-land*, la localité de "Greenwood", qui représente en quelque sorte la communauté originelle = "*down home*" / "*down South*" ("Down home" is a common expression among black Americans, indicating one's point of origin, down South, or the simple decent way of life." *NBV*, 496). C'est le milieu naturel, celui où chacun se sent lié à l'autre par mille fils ténus tissés par l'histoire, la tradition, l'expérience collective : "*If only it were like at home where I knew someone in all the houses, knew them by sight and by name, by blood and by background, by shame and pride, and by religion.*" (232) Greenwood, c'est aussi la "*High school*" (28), l'accès à la culture fût-elle au rabais, la possibilité d'entrer à l'université et de rêver d'une carrière à la Booker T. Washington, même s'il faut chèrement payer l'octroi d'une bourse d'études. Une fois franchies ces épreuves qualifiantes, le protagoniste voit enfin s'ouvrir les portes du "*College*" ("*this Eden*", 94) :

"Here within this quiet greenness I possessed the only identity I had ever known, and I was losing it. In this brief moment of passage I became aware of the connexion between these lawns and buildings and my hopes and dreams." (85)

Le protagoniste est chassé de cet Éden – référence à la Chute ; il y en aura d'autres – très précisément pour s'être rendu dans des lieux interdits en compagnie de Mr. Norton, membre fondateur de l'université. C'est d'abord, la visite à la "case" de l'oncle Jim Trueblood, symbole d'une certaine forme de primitivité, de malignité, de « noirceur » tant physique que morale, que les Noirs bien-pensants comme Bledsoe voudraient exorciser (mais une certaine ambiguïté demeure ; le personnage fascine et repousse tout à la fois et que penser de son nom *True/blood*?). Vient ensuite la halte au *Golden Day*, débit de boissons, maison close, cour des miracles (a *sink-hole* p. 115) où se déchaînent perversion et subversion. Pour le héros, ce détour dans les bas-fonds se solde par une expulsion entraînant son départ pour New York. New York pour l'homme invisible qui n'a jamais quitté le Sud, c'est à la fois l'inconnu (*the Unknown*, p. 125), un rêve ("*That's not a place, it's a dream*" p. 126), une implacable réalité qui va exacerber son angoisse existentielle. New York et le quartier noir de Harlem seront le théâtre où va se jouer la destinée tragi-comique de l'homme invisible en une série de scènes mues par la dialectique de l'être et du paraître, de l'aliénation et de l'identité du sujet, de la solitude et de la fraternité, de l'illusion et de la désillusion, de l'engagement et du repli sur soi-même, etc. New York contient aussi d'autres lieux importants pour l'homme invisible : l'usine de Long Island ("*Liberty paints*"), premier contact avec le monde industriel et ses conflits latents, l'hôpital, prolongement de l'univers déshumanisé qu'est la fabrique de peinture, l'appartement de Mary Rambo, havre de paix et de chaleur humaine qui sauve le protagoniste du désespoir. On ne peut clore ce recensement des lieux où se déroule l'action sans évoquer celui qui ne figure sur aucune carte, ne porte aucun nom particulier mais n'en joue pas moins un rôle considérable : le trou ("*hole*", cf. p. 206, 223, 272, 467). Dernier refuge de l'homme invisible, lieu clos et souterrain de son hibernation, le trou/"hole" est aussi microcosme, image inversée du monde extérieur et supérieur ; s'il rappelle par certains côtés, la descente aux Enfers, le trou évoque aussi la régression à l'utérus, le retour à la matrice tellurique d'où le héros émergera, renaîtra (*hole/manhole*) pour affirmer une nouvelle humanité et une identité pleine et entière (vs. morcellement : cf. "*all my limbs seemed amputated.*" p. 194 // *hole/whole*→"*I was whole*", 460)

II. La dimension temporelle

En tant que succession, le récit possède une dimension temporelle et *IM* partage avec des récits dramatisés comme les mythes, les contes ou les pièces de théâtre, une propriété structurelle commune : la dimension temporelle sur laquelle ils se trouvent situés, est dichotomisée en *un avant et un après*. (Greimas, *Du Sens*, 187) :

À cet avant vs. après discursif correspond un "renversement de situation" qui, sur le plan de la structure implicite, n'est rien d'autre qu'une inversion des signes du contenu. Une corrélation existe ainsi entre les deux plans :

<u>avant</u>	≈	<u>contenu inversé</u>
après		contenu posé

On trouve dans *Invisible Man* semblable dichotomie entre :

Pre-invisible days (19/43) // *Post invisible days*
World of illusion // *Thread of reality* (412)
Naivety (17) ; *My mistaken college days* (328-31) // *Experience/Loss of innocence*
"What powers of endurance I had during those days. What belief in the
rightness of things" (29) // *"In spite of myself I have learned a few things"* (467)

Ces deux moments représentent en quelque sorte les bornes du récit et correspondent respectivement au prologue et à l'épilogue ; tout l'entre-deux est constitué par la description du cheminement qui mène d'un point à l'autre, (25 chapitres). Il y a donc une longue progression linéaire circonscrite par un mouvement circulaire :

"But that's getting too far ahead of the story, almost to the end, although the end is in the beginning and lies far ahead." (9) // "I would take up residence underground. The end was in the the beginning³" (460)

L'évolution, qui constitue l'essentiel du récit, est ponctuée par une succession de morts-naissances-renaissances (alternance typique des séquences mythiques selon Greimas, cf. épopée, mythe du Héros...) et scandée par le rythme des saisons (motif de l'hibernation vs. réveil). On peut donc rattacher l'intrigue de *I. M.* à la catégorie appelée par Wright "*plots of correction*", c'est-à-dire "*a character's revision of a mistaken attitude he has held*", correction qui passe par une forme d'initiation⁴, schème classique dans de nombreux récits de fiction, contes et légendes.

(Remarques incidentes sur le rôle des saisons et du temps dans *Invisible Man* : il est fréquent de trouver dans le roman des notations ayant trait à ces deux éléments ; ce sont des « effets de réel » faciles, mais elles se chargent de connotations particulières grâce au thème de l'hibernation, présenté dans le prologue et l'épilogue. Le récit peut se lire comme « un lent éveil à la vie » allant de l'engourdissement du début à l'ardeur militante de la fin en passant par de multiples étapes intermédiaires que l'on peut brièvement esquisser :

College : *Spring*→temps de l'insouciance

New York : Rupture avec le college : "*Now it seemed ages ago and in a different season and distant land.*" (139)

Approche de l'hiver : "*then the ice came*" (209-211)

Hibernation→Ice : "*Coming to New York had perhaps been an unconscious attempt to keep the old freezing unit going...hot water had gotten into its coils.*" (210)

"*My first northern winter had set*" (211)→ "*self-control, that frozen virtue, that freezing vice*" ; "*The streets were covered with ice...And yet I was hot, burning with an inner fever*"

Réchauffement progressif→Yam vendor ("*the flash of warmth set my face aglow...*" (213)+Eviction scene ("*a flash of heat*" [218]) ; "*a warm whirlpool*" (219)+Clifton's death ("*the sun seemed to scream*", 351)+Funeral (*in the heat*, 362 ; *a hot wind*, 362 ; *thin veiled/unveiled sun*, 362-63)

Summer : Parallèle possible avec *L'Étranger* de Camus (366-68) Ch. 23 : "*the bar was hot*" (385) ; "*It was hot perhaps that was it*" (391) ; "*sun-singed grass*" (407)

Conflagration finale : flammes de l'émeute (441-42) "*These is dog-days*" (435/452)

III. La dimension axiologique

Nous trouvons donc à la base du récit le motif classique du voyage, qui assure la dynamique de l'action et du procès narratif, mais cet itinéraire se charge au fil du récit de résonances symboliques⁵ qui en modifient la portée, la signification. Le voyage se détache peu à peu des critères spatio-temporels et devient une réalité subjective, intérieure ; le déplacement s'oriente vers l'acquisition de valeurs, en un mot, se fait quête et double ainsi son sens Littéral d'un sens spirituel (fonction allégorique : allégorie signifie « dire autrement »). Nous pourrions appliquer au roman d'Ellison ce qu'un critique français écrit à propos des romans de H. James :

« Ce que pose le romancier par l'écriture n'est plus un personnage inséré dans un décor et pris dans une situation donnée, c'est avant tout une tension : une tension vers la présence à soi, vers un absolu de la conscience. [...] Le voyage n'est pas le déplacement dans l'espace du personnage qui en découvre, en inventorie ou en reconnaît les spécificités concrètes ; ce n'est que l'espace absorbé par la conscience individuelle et transmuté en dimension intérieure dynamisée qui permet au personnage de faire le tour de lui-même – de se chercher et, peut-être, de se découvrir. » (M.-H. Bergeret, "Voyages et voyage" in M. Zérafra, *L'Art de la fiction*, 199)

3. Il s'agit en fait d'une citation du célèbre poème "*The Waste Land*" de T. S. Eliot.

4. "Initiation has been defined as that critical encounter with experience the aim of which is confirmation into a social and moral order. Initiation, therefore, entails reconciliation to time, endeavor in history, the final acceptance of death. In the process of initiation, dreams surrender to reality." (Ihab Hassan, *Radical Innocence*, 328)

5. Nous entendons par symbole : « Toute structure de signification où un sens direct primaire, littéral désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. » P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, 16.

En fin de compte, *Invisible Man* s'inscrit dans la grande tradition du roman américain dont T. Tanner a dit dans son étude *The Reign of Wonder* : "It is hard to think of many major American novels which do not in some way incorporate in them the notion of a search, a quest, a more than physical journey." (352)

Nous résumerons ces remarques préliminaires dans une formule, celle de « **pèlerinage ontologique** » ; *Invisible Man* est le roman d'une existence à la recherche de son essence, de son identité, de son authenticité (cf. "[Up North] you could actually make yourself anew", 401)

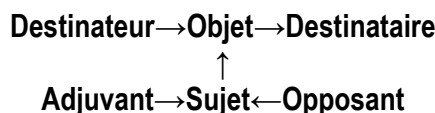
IV. Analyse structurale

Nous tirerons argument du rôle primordial que joue dans ce roman le motif de la quête – élément caractéristique des récits à structure simple comme les contes populaires ou les mythes – pour utiliser un des modèles descriptifs de l'analyse sémiologique : le « **schéma actantiel** » de Greimas. Quelle est l'utilité d'un tel modèle ? Il présente un double intérêt :

– il s'efforce de montrer comment, à partir de structures fondamentales abstraites, se constitue l'univers anthropomorphe de la narration (C. Brémond). Tout récit considéré à un niveau relativement abstrait pourrait être interprété comme un jeu de catégories conceptuelles et à un autre, plus manifeste, comme une séquence de tâches et d'épreuves dont des êtres humains (ou humanisés) sont les acteurs. Le véritable sens du récit serait donné à lire dans une structure achronique de relations conceptuelles. L'accent est donc mis sur le sous-bassement logique du récit appréhendé comme une combinatoire de fonctions, se groupant en séquences narratives dont l'imbrication engendre le texte ou le conte.

– les personnages ne sont plus classés d'après **ce qu'ils sont** (« qualifications », « prédicats statiques », etc.), mais d'après **ce qu'ils font** (« fonctions⁶ », « prédicats dynamiques »). D'où l'élaboration de la notion d'**Actants** = pôles autour desquels se structure une action. Il s'agit en fait de classes de personnages définies par l'aptitude à remplir certaines fonctions : l'actant est nécessaire au récit, non le personnage ; l'actant n'est pas nécessairement anthropomorphe ; il se définit par le rôle qu'il joue dans la chaîne des fonctions et non par sa nature propre.

Greimas systématise les fonctions sur la base de trois grands axes sémantiques : la communication, le désir, l'épreuve et définit, à partir de là, une structure à six actants, car la participation à ces trois axes s'ordonne par couples antithétiques, selon le binarisme propre à l'univers du discours :



Se fondant sur le postulat freudien du Principe de Plaisir, Greimas structure tout récit-quête sur l'axe du désir : certaines fonctions consistent en effet à désirer un être ou une chose et les personnages qui cherchent à atteindre ce but manifestent l'actant **Sujet** ; la classe des êtres ou des choses désirées manifestent, au contraire, l'actant **Objet**. Ce que le **Sujet** désire implique souvent le rejet de ce qui limite ou mutile l'être au nom du deuxième principe freudien : le Principe de Réalité. La quête s'oriente donc vers la satisfaction de certains désirs, ce qui entraîne nécessairement des conflits ou des épreuves, soit des **conflits internes** (instinct vs. devoir, par exemple), soit des **épreuves externes** : certaines fonctions consistent à favoriser l'accession du sujet à l'objet, à agir dans le sens du désir et à faciliter la communication : ces fonctions manifestent l'**Adjuvant**, tandis que l'**Opposant** a pour rôle de s'opposer à la réalisation de ce désir.

Les actants peuvent ne pas être tous manifestés dans un récit ; ils peuvent aussi « se syncrétiser » (un seul personnage manifeste plusieurs actants) ou, au contraire, plusieurs personnages peuvent manifester un seul actant.

V. Essai d'application à *Invisible Man*

Le schéma actantiel nous paraît pouvoir introduire un peu d'ordre dans le foisonnement de personnages, de situations et de péripéties qu'orchestre le roman. La relation **Sujet**→**Objet** est structurée par la Quête :

6. Fonction = plus petite unité narrative ; action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue : unité d'action. On distingue : *fonction cardinale* ou noyau = séquence en relation d'implication réciproque avec une autre et la *catalyse* = séquence en rapport d'implication simple avec une autre.

"All my life I had been looking for something, and everywhere I turned someone tried to tell me what it was. I accepted their answers too, though they were often in contradiction and even self-contradictory. I was naïve. I was looking for myself and asking everyone except myself questions which I, and only I, could answer." (17)

Le Sujet de la quête, c'est, bien sûr, l'homme invisible, quant à son Objet, il est multiple : renaissance ou auto-engendrement ("*Be your own father, young man*", 130) expérience, possible ("*The world is possibility if only you'll discover it*"), connaissance de soi, identité culturelle, valeurs éthiques, etc. Le Destinateur, c'est-à-dire celui qui « charge le héros d'une certaine mission et établit une relation contractuelle » (Du Sens, 234) peut-être manifesté par le grand-père de l'homme invisible (mais aussi par le "vet" rencontré dans l'autobus, 130), cf. 17-18 : "*But my grandfather is the one ... 'Learn it to the young-uns,' he whispered fiercely ; then he died.*"

Tous les personnages qui gravitent autour de l'homme invisible remplissent les fonctions d'adjuvant et d'opposant ; entrent dans la première catégorie : *the grand-father, the vet* (127), *the man with the cart* (140), Emerson Jr. ("*to help you I must disillusion you*", 153), *the yam vendor* (212), Rinehart, *woman* ("*any man's most easily accessible symbol of freedom*", 127), etc. À la seconde catégorie appartiennent : *they* (= "*the white folks, authority, the gods, fate, circumstances – the force that pulls your strings*", 128], etc.), Doctor Bledsoe, Mr. Norton, ("*By kicking me into the dark they'd made me see the possibility of achieving something greater*", 286) Mr. Brockway (169), *the doctor (factory hospital)*, Brother Jack, Clifton, etc. Les passages d'une catégorie à l'autre sont fréquents : *the Brotherhood*, d'abord adjuvant puis opposant ; Brother Jack ; Clifton... Les actants Adjuvant/Opposant permettent également de rendre compte du rôle des femmes : la femme blanche, en général, est même considérée comme l'Opposant par excellence :

"Women? Goddamn, mahn! Is that equality? Is that the black mahn's freedom? A pat on the back and a piece of cunt without no passion? Maggots! [...] He take one of them strumpets and tell the black mahn his freedom lies between her skinny legs – while that son of a gun, he take all the power and the capital and don't leave the black mahn not'ing." (301)

"Between us and everything we wanted to change in the world they placed a woman: socially, politically, economically." (337)

L'homme invisible cède aux charmes d'une admiratrice passionnée (330-336) et songe même à utiliser une autre femme blanche, Sybil (415) comme informatrice, mais les fonctions strictement utilitaires qu'exercent ces deux femmes mettent davantage en relief le rôle d'Adjuvant sublime que joue Mary Rambo, la femme noire (204, chapitre 12), qui illustre la dialectique très Faulknerienne de l'héroïsme et de l'endurance associés à la vertu chrétienne par excellence qu'est la charité ("*a force, a stable familiar force like something out of my past*" [210] ; Mother Gresham : "*bearer of something warm and vital and all enduring*" [96]).

Peuvent également s'utiliser avec profit les trois types d'unités narratives ou « syntagmes narratifs » que Greimas propose à titre d'hypothèse, c'est-à-dire :

- les syntagmes contractuels (établissements et ruptures de contrats) ;
- les syntagmes performanciels (épreuves) ;
- les syntagmes disjonctionnels (départs et retours) (*Du Sens*, 191)

IM repose sur toute une série de contrats : celui qui lie le narrateur à son grand-père (17-18) et à lui-même (poursuite de la réussite, retour au *College*, contrat avec Bledsoe, avec "*the Brotherhood*", avec la communauté noire lorsque l'homme invisible veut s'en faire l'historien et, enfin, avec le lecteur : cf. prologue/épilogue).

Les épreuves y figurent aussi sous des formes multiples : "*the battle royal*" (18-19) ; "*the struggle for life in New York*" ; l'affrontement avec "*the machine*" (*in the factory hospital*) ; "*speech-making*" (271) ; Ras, "*the Brotherhood*" ; *the cops*, etc. quant aux syntagmes disjonctionnels, qui scandent le déroulement de l'action, ils ne sont que des variations sur le schéma classique : Départ de la communauté → épreuves → retour dans la communauté, qui est à la base de nombreux récits.

Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse, notre but étant tout simplement d'introduire quelques facteurs d'ordre, de dégager quelques grandes lignes dans l'abondant matériau que présente le roman ; nous reprendrons plus loin les points qui n'ont été ici qu'évoqués. Nous concluons cependant cette première approche par une ultime référence aux données de l'analyse sémiotique en citant ce qu'écrit A. Greimas à la fin de son étude :

« Il nous paraît possible, en généralisant peut-être trop, de grouper ce genre de récits en deux grandes classes : les récits de l'ordre présent accepté ; les récits de l'ordre présent refusé. [...] Dans le second cas, l'ordre existant est considéré comme imparfait, l'homme comme aliéné, la situation comme intolérable. Le schéma du récit se projette alors comme un archétype de médiation, comme une promesse de salut : il faut que l'homme, l'individu, prenne à sa charge le sort du monde, qu'il le transforme par une succession de luttes et d'épreuves. Le modèle que présente le récit rend compte ainsi de diverses formes de sôtérisme⁷, en proposant la solution de toute situation intolérable de manque. » (*Sémantique structurale*, 213)

Nul doute que *IM* ne se rattache aux récits de l'ordre présent refusé et qu'il s'affirme bien – en tant que roman – comme « histoire d'une recherche dégradée, recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi. » (L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, 23).

Deux remarques de R. Ellison sur son roman :

“Each section begins with a sheet of paper; each piece of paper is exchanged for another and contains a definition of his [the hero's] identity or the social role he is to play as defined for him by others. But all say essentially the same thing ‘Keep this nigger boy running’” (= a fool's errand: a standard practical joke down South).

“Let me say right now that my book is not an autobiographical.”

Déclaration qu'il faut prendre au sens de : ce n'est pas l'autobiographie de Ralph Ellison, ce qui est fort juste bien que bon nombre d'éléments tirés de la vie du romancier aient été intégrés dans le récit à la 1^{ère} personne d'un narrateur anonyme dont on sait très peu de choses (“*I was ginger-coloured*”, 22 ; “*a born orator*” ; trois souvenirs d'enfance : 221/272/402) ce qui en fait “*a sort of black Everyman*.”

7. Du grec σωτηρία, (*sôtêria*, salut), qu'on retrouve dans le terme dogmatique de « sotériologie », c'est-à-dire la science théologique relative au salut, à la rédemption de l'humanité. Le terme « sôtérisme » utilisé par Greimas semble être un *hapax legomenon* nulle part recensé.

ALIENATION AND IDENTITY IN *INVISIBLE MAN*

One does not have to read far into Ellison's novel before realizing that its black hero not only represents a social or historical problem, but also actually raises the old question of identity. As Ellison himself put it: "The problem of identity is not only a problem peculiar to black people it is also the problem of America" (Cf. also p. 153 of the novel: "Who has any identity any more anyway?"), which clearly shows that the question of identity must be situated in the wider context of American society at large. Various factors have been advanced to account for the fact that « the quest for identity » bulks so large in the works of American writers:

- The diversity of ethnic groups that make up the USA;
- The lack of a national past;
- The immensity of American space, etc.:

"The nature of our society is such that we are prevented from knowing who we are. It is still a young society and this is an integral part of its development."

Paradoxically enough, the American seems to suffer not so much from a dearth of identities as from an excess of false identities that culture and society try to force upon him, and the contradictory multiplicity of these identities might well account for the prevalence of the themes of madness and alienation in American fiction. The situation of the Negro is a case in point; as a mere adjunct to the white man, the Negro has always had very little to choose from, mainly a series of stereotypes that gradually evolved since slavery times:

- firstly, **the Sambo stereotype**, i.e. the figure of the « good Negro » as a simple-minded, happy-go-lucky, irresponsible child over which it was the duty of the white race to keep watch and ward (Sambo probably comes from the Spanish "*zambo*" meaning "bow-legged" ; first the name of a character in a play [1795] then a nickname given to the allegedly childlike slave. We notice the same deprivation or denial of a Negro's manliness in the Southern use of the word "boy" to call or refer to a black man no matter how old and strong he may be) ;

- secondly: **the Uncle Tom stereotype** so called, of course, after the leading character in Harriet Beecher Stowe's novel (1852). The stereotype portrays the Negro as a gentle, self-denying creature, meek as a lamb, bent on securing for himself by dint of good deeds, and sacrifices a better lot in the world to come than in the here and now. The name has garnered contemptuous connotations and refers now to a Negro who is abjectly servile or deferential to whites (= Uncle Tomism);

- thirdly: **the Uncle Remus stereotype** : another plantation figure. Uncle Remus is a fictional character created by Joel Chandler Harris (1880). Uncle Remus is a former slave who tells stories about « the good old days » to a little white boy ; by his humor, his geniality and humility, Uncle Remus came to represent in the 80's the black man who knows his place, who never threatens and even contributes to the « blotting out of sectional antagonism » (Teddy Roosevelt). As a critic put it: "Uncle Remus is a cousin of those nineteenth-century minstrels who blackened their faces to entertain with jokes and songs. He is, in a way, white." I'd like to point out, by the way, that the term "**Jim Crow**" (hence, Jim Crowism : the practice or policy of discriminating against Negroes) also derived from a song composed by Thomas Rice in a Negro minstrel show i.e. a stage entertainment performed by a troupe of white actors made up as Negroes) ;

- lastly, we get **the Bigger Thomas stereotype** named after the hero of R. Wright's *Native Son*. He is characterized by his rebellious spirit that makes him reject or violate all taboos and the Jim Crow system; violence is his only response to frustrations, and hatred gradually comes to replace all other emotions or feelings. Bigger Thomas is a character to shock everyone, both Blacks and Whites, because, as his name suggests, he is the archetypal "nigger" i.e. the beast, the rapist, the subhuman creature whose brutality threatens the status quo.

The least one can say, on present and past showing, is that the Negro who knows his place finds that he has none; he has been violently inserted into American society, but has never been integrated; he is confined in a sort of no man's land from which he can seldom escape.

What are the consequences of the Negro's predicament? Firstly, isolation, loneliness (a stock-in-trade element in the American Gothic novel if we are to believe Pr. R. Fabre: « *Les significations du gothique reposent en effet sur une conscience aiguë de l'isolement spirituel de l'individu dans une société où les systèmes de valeurs sont devenus vides de sens.* » Introduction to *The Man Who Lived Underground*); the Negro remains an integral part of the society, but irrevocably outside it, a figure like Melville's Bartleby. That feeling of seclusion and exclusion gives rise to some sort of double consciousness:

"This contradiction of being both Western and a man of color creates a distance, so to speak, between me and my environment... Me and my environment are one, but that oneness has in it, at its very heart, a schism." (R. Wright at the First International Conference of Negro Artists and Writers in Paris in 1956).

We find an echo of this in DuBois' admission that: "One ever feels his twoness, an American, a Negro" (*Soul of Black Folk*, 45), and never has this split personality better been expressed than in the two following lines: "Got one mind for white folks to see / 'Nother for what I know is me..." (*New Black Voices*, 540). Such duality is also manifest in the alienation of the black man who has been forced by historical circumstances into a state of dependence upon the white society considered the master society and the dominant culture. By alienation, I mean, strictly speaking, the sentiment of belonging no longer to oneself but to another, but there is perhaps more to it than that:

« En commun dans la condition d'aliéné, la dépossession, (de soi, de ses sentiments, de ses gestes, de ses actes, de sa production) ; la possession par l'Autre (Dieu, le père, le patron, le colon, le bourreau, l'organisateur de loisirs) ; la rupture de la communication avec le monde, autrui et/ou soi-même ; l'embarquement dans un monde irréel. » (P. Dommergues, *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, vol I, 13)

It is no wonder, then, that the primary response to such a situation should be hate, and that « the answer to the question of identity, lies in an exploration of one's true emotions starting at that elementary first principle of denigrated humanity : 'I hate'" (*NBV*, 537).

"The American Negro's way of life is a way of guilt ; he must atone the crime of being black and live in the shadow of that looming mountain of white hate" (*Native Son*, 258).

One is here reminded of Ellison's *Invisible Man* claiming that "Maybe freedom lies in hating" (13) and of Bigger Thomas's counsel arguing that:

"the hate and fear that we have inspired in him, woven by our civilization into the very structure of his consciousness, into his blood and bones, into the hourly functioning of his personality have become the justification of his existence" (*Native Son*, 367).

"To hate white people is one of the first emotions the American Negro develops when he becomes old enough to learn what his status is in American society." (*NBV*, 399); but this hatred affects the Negro's personality; it is doubly destructive. He hates first his oppressor, and then because he lives in constant fear of this hatred being discovered, he hates himself, because of this fear; hate eventually turns to self-hate and self-incrimination. Thus, we can see that the central issue is not only historical or political but also personal and one might almost say existential. Because of centuries of oppression, prejudice, and fear the Negro is sick at soul and must quest « *cette plénitude d'être dont l'existence est perpétuellement le manque.* »

After answering the question "How does it feel to be a problem?", *i.e.* what is the impact on the Negro's consciousness of the realization of his own stunted place in American society, we might go on to consider the second question: "How can one make a way out of no way?" or, in other words, "How does a Negro – and more precisely Ellison's hero – cope with his situation?"

If we are to believe P. Dommergues, only four ways of confronting his destiny are open to the Negro:

« Faisons un instant le bilan des voies possibles pour le Noir aliéné par le système colonial américain r 1) la soumission passive au mode de vie, à la culture, à la réalité de l'Amérique majoritaire et ses conséquences (exploitation et infériorisation) 2) La fuite dans l'imaginaire (l'univers fantastique de la danse, de la musique, de l'art de la magie) ou dans l'agression tournée vers les siens (délinquance infra-raciale). Dans les deux cas, le colonisé quitte ou croit quitter une aliénation pour s'installer dans une autre qu'il construit lui-même. 3) L'activisme illusoire qui conduit au mieux au mode de vie de la classe moyenne. On retrouve alors le problème de l'aliénation telle qu'elle est vécue par les personnages de Bellow, Mailer, Flannery O' Connor ou Burroughs. Aucune solution n'est trouvée. Le problème est seulement déplacé. 4) La prise de conscience nationale noire. Seul ce comportement permet une analyse lucide de la situation ; seul il propose une stratégie d'ensemble ; seul il donne accès à ce que tout Noir recherche – (une forme d'identité individuelle et/ou collective) ; seul il permet en principe de modifier les rapports de personne et de classe. » (*L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, 148)

There is little doubt that these four attitudes or responses are represented in varying degrees in *Invisible Man*; Ellison's protagonist adopts each of them at one stage or another of his journey through life but I think he eventually finds a way of his own. I just propose to describe the various steps that help him break the deadlock. The confrontation of the hero with experience or, to put it differently, the encounter between the self and the world may assume the form of initiation, victimization or rebellion. As Ihab Hassan puts it in *Radical Innocence*:

"The figure of modern man, when he chooses to assert his full manhood, always bears the brave indissoluble aspects of Prometheus and Sisyphus – the eternal rebel and the eternal victim."

Thus, the process of I.M.'s initiation is a process of disillusionment and he slowly comes to the realization that freedom consists of revolt against the social order, against history, against all alienating form of organization. Between victimization and rebellion, however, there's a variety of intermediate stages: first of all there is submission to the white man's world-view and vision of the good Negro; IM's greatest ambition is to follow in the steps of the Founder and Booker T. Washington, to make the most of the current state of things *i.e.* adjust himself to segregation and try to make a place and a name for himself. He is consciously or not a supporter of the "separate but equal doctrine" advocated by the great leader. This commitment to "Washingtonism" – the first but not the last system or doctrine IM is to adopt – entails self-denial, humility, and a constant pandering to the white man's prejudices. The penalty involved is non-recognition by the Other, with a capital O, the great white father = invisibility. In a world where white is right, white is happiness, the Negro is easily deceived into believing that his greatest destiny is to become white as did the hero of James Weldon Johnson's *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912) who being light of skin gives up his Negro heritage, passes himself off as a white man and merges himself into the mainstream of American culture and society. The Negro is also denied all form of responsibility since "responsibility rests upon recognition and recognition is a form of agreement." (16).

Such an attitude amounts to blotting out of one's consciousness the very question of identity; during the first part of his existence, I. M. never asks himself "Who am I?", in other words, identity is an issue that he can confront only by evading it. I.M. is a zombie, a "mechanical man", a puppet whose "strings are pulled by the white performer; he is as the vet puts it: "a walking personification of the Negative" Cf. p. 82: "He believes in you as he believes in the beat of his heart...Your man and your destiny."

Ellison's protagonist is also completely cut off from the community of common black people (p. 84 : "I wanted to stop the car...I *hated* them"); the people he rubs shoulders with at college are just white people in black skins *i.e.* totally committed to the work-ethic and dream of success of the dominant group and adamant in their opposition to all manifestation of "field-niggerism" (cf. their attitude towards Jim Trueblood). At College, I.M. is also exposed to a second pattern of behavior "Bledsoing": the perfect expression of double-dealing. IM is given a lesson in the art of the wheeler-dealer *i.e.* the go-getter, the pushy man who's after material gain, prestige, and power even if achieving them spells humbling oneself, bowing and scraping before the white man who has the upper hand: "You let white folk worry about pride and dignity...then stay in the dark and use it" (121) Despite Bledsoe's obvious self-satisfaction, his power is totally dependent upon the white patrons' good-will, as is shown by Jim Trueblood's remark: "Them big niggus...for me" (48)

When Ellison's hero leaves for New York, he is bent on having his share of the pie, on making an impact, which involves not only self-denial (he rejects his Southernness: his ways of speech and dietary habits) but also denial of his black fellow men (Cf. the episode with the cartman and his leave-taking at Men's House) and a certain tough-mindedness:

"Self-control: that frozen virtue, that freezing vice" (221)

"Coming to New York had perhaps been an unconscious attempt to keep that old freezing unit going..." (Cf. "the emotion-freezing ice which my life had conditioned my brain to produce")

All these traits characterize alienation *i.e.* the dispossession of one's true self by somebody else ("What and how much had I lost by trying to do only what was expected of me instead of what myself had wished to do?" 215). The thaw sets in, however, when IM witnesses the old folks' eviction; then the self-interest gives way to the fellow-feeling of the individual who realizes he shares a common disinheritance with the people: "I turned and stared again at the jumble...in the narrow street" (221). Such realization is the hero's first step towards political commitment under the banner of the Brotherhood. There's an interesting shift from rugged individualism

to deep concern for the community; there takes place a gradual fading of the "I" into the communal "we": "Something had been working fiercely...some shameful event" [...] "I turned away, feeling myself drawn to the old couple by a warm, dark, rising whirlpool of emotion which I feared" (219). "I rebel, therefore we exist", such might be the expression of the hero's refusal to be the consecrated underdog. The following period of intense militancy in the cause of the people is both positive and negative. It does provide IM with a sort of usefulness as well as identity; it also initiates him into a human fraternity and awakens him to a sense of black nationalism but every coin has its other side; his involvement with the Brotherhood is detrimental to his own salvation since it amounts to a subtler form of alienation: the protagonist is given a new name, a new place, a new identity but must in exchange reject his past, discard the individual to the benefit of the anonymous masses that are considered by the committee as an expendable material to be sacrificed for the attainment of their partisan aims. The leadership is but another personification of the great white father (380), blind to the realities of Harlem (cf. Jack's glass eye), enslaved by their own vacuous rhetoric, their pseudo-scientific cant and their distorted vision of history. IM becomes so dominated by the all-embracing idea of Brotherhood that he comes to see life as all pattern and discipline (308); by immersing himself in political action, Ellison's character seems to fulfill an old paradox: discovery of self through loss of selfhood, recovery of identity through abnegation of the private will. Yet IM soon becomes aware that the Brotherhood is just a fraud, using the masses, the people for its own selfish ends, making a tool of him (445), manipulating him, in a nutshell: "using a nigger to catch a nigger" whether Ras or the black community. IM comes to the conclusion that it is "better to live out one's own absurdity than to die for that of others" (450). Consequently, after Tod Clifton's death, a turning-point in the hero's progress ("Some of me too had died with Tod Clifton", 385), he engages in some sort of passive resistance to the machinations of the Brotherhood; following in his grandfather's footsteps, he tries to throw a spanner into the works of the Brotherhood so as to destroy the mad dialectics of the committee. He resorts to trickery, says the "Yes" which accomplishes the expressive "No" ("Oh, I'd yes them, but wouldn't I yes them!...bad meat in a stew.", 409).

That illusory activism paves the way for the protagonist's discovery of yet another way of dealing with existence, with a society where to be sane is the best evidence of insanity: *Rinehartism* (526), a combination of cynicism, realism and opportunism as well. It is also akin to escape into the imaginary. When seen through the green glasses of Rinehart's, the trickster (a traditional figure of American fiction, one who uses his wits to beat the world at its own game), the world assumes new, unsuspected dimensions: "My eyes adjusted quickly...a soft sinister glowing" (389). Racism becomes just a figment – or rather a pigment – of the imagination ("What on earth was hiding behind the faces of things? If dark glasses and a white hat could blot out my identity so quickly, who actually was who?", 397), and wide avenues of possibility open up before the hero: "It was too much for me...the truth was always a lie" (400-401). What is more, IM finds out that he is surrounded by an illusive world where everybody hides their true selves behind masks of fake identities: "Hadn't I grown up around gambler-politicians...of no relation to me" (410-11). Having been matured by all these experiences, the hero is at long last ready to find a way of his own: "I felt that somewhere between Rinehart and invisibility there were great potentialities" (411). Now he has found, in his own words, "the thread of reality" (412) and after the stripping away of all his illusions, he eventually "shakes off the old skin", rebels against his alienating environment; an experience that might be summed up, this time, by the phrase: "I rebel, therefore I exist": "After years of trying to adopt the opinions of others I finally rebelled" (462).

Yet this rebellion is no mere recourse to violence although violence plays an important role in the releasing of the hero's emotions and tensions; it stems from the realization of the "fundamental contradiction": "Well, I was and yet I was invisible, that was the fundamental contradiction. I was and yet was unseen...to do a Rinehart." (408). The hero's rebellion results in:

- an acceptance of one's past, one's roots: "I began to accept my past...or pain of it" (409);
- an awareness of the difference/division: "Now I know men are different and that life is divided and that only in division is there true health." (464). This in turn leads to an assertion that "diversity is the word" (465). One might say that Ellison's hero gradually comes to realize that he is united to the American community ("We are part of them as well as apart from them", 463) by a double solidarity: a horizontal solidarity and a vertical one.

The very gestures of opposition of the hero proclaim his involvement in the world he opposes. By horizontal solidarity, I mean an awareness of American diversity and unity, a recognition of the fact that IM can't dissociate himself from his fellow countrymen – whether black or white. This is the lesson from the tar-baby

symbol: whites are intertwined with blacks try as they might to untangle themselves: "Our fate is to become one, and yet many. This is not prophecy but description." (465)

The second type of solidarity means solidarity in time *i.e.* the protagonist considers himself to be heir to Negro history and traditions. The hero who has been estranged from the folk culture of his race lays claim to the whole of black experience as his birthright. Black folklore acts as a wellspring to which one can return to refresh one's sense of belonging and reassert one's identity. It also makes it possible to "give to anger the complex dignity of art" (*Radical Innocence*, 168) since it becomes the main vehicle of expression of the Negro's rebellion. Such rebellion is to be given expression through action, for "without the possibility of action, all knowledge comes to one labelled 'file and forget', and I can neither file nor forget." (467)

It is, of course, a dialectal action, one that appeals to the heart as well as to the mind, that tries to take into account the absurdity of men, the good and the bad of society and stresses both unity and division *i.e.* the contradiction of existence, of history and lastly, of society: "So it is that now I denounce and defend...and I hate and love" (467) Progress isn't a straight unbroken course: "Not only could you travel upwards towards success...all that at the same time." (410) Hence, the fall into the manhole, the retreat underground, the hibernation as a "covert preparation for a more overt action" (15), an action that will make for the furtherance of the great principle inscribed in the Great Constitutional Dream Book (227): "Winner takes nothing": "America is woven of many strands....where he's going" (465)

In conclusion, the hero's way out consists in apprehending the world as possibility ("Until some gang succeeds in putting the world in a straight jacket, its definition is possibility" 464), which leaves plenty of scope for the mind to grow and for the individual to undergo an unending process of change, of improvement. Such an attitude makes for a certain degree of optimism and entails a new definition of existence (« *Exister, c'est partir de ce qu'on est (ex) pour s'établir (sistere) au niveau de ce qui n'était auparavant que possible.* » *L'existentialisme*, 41) and a new definition of liberty as « une activité qui produit ses propres raisons au lieu de les subir » (119). We are men all of us, but what kind of men shall we become? "Existe authentiquement celui-là seul qui se choisit librement." "Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?" A word to the wise is enough...

LA GENÈSE D'INVISIBLE MAN

Il convient d'aborder l'étude de la genèse du roman d'Ellison en évoquant tout d'abord, les problèmes spécifiques qui se posent à la littérature noire dans son ensemble :

« Des problèmes particuliers se posent à la littérature afro-américaine : celui du choix du matériau par exemple – doit-elle se cantonner dans les sujets raciaux ou au contraire les éviter ? Celui de sa perspective : doit-elle insister sur l'originalité de l'expérience noire et courir le risque d'un "provincialisme" ou bien rechercher l'universalité ? » (M. Fabre, *Les Noirs américains*, U2, 121)

Ellison a tranché la difficulté de manière originale et pris le parti de l'universalité ; *IM* se situe en effet à la croisée d'une double tradition, celle de la littérature américaine et même occidentale et celle de la culture noire.

Un texte littéraire entretient avec l'extériorité (c'est-à-dire, la réalité sociale, économique et politique) de multiples relations mais en tant que système de signes ayant une finalité esthétique (« *Sémiôsis* » cf. R. Barthes) il est également en rapport, en relation de coprésence avec tous ses antécédents littéraires ; c'est ce qu'on a appelé « transtextualité ». On entend par ce terme ou celui de « transcendance textuelle » du texte « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (G. Genette, *Palimpsestes*, 7). Cette relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes se manifeste de trois façons différentes : par la citation, le plagiat ou l'allusion (*Ibid.*, 8)

Ellison place ainsi son roman sous la tutelle de H. Melville et de T. S. Eliot (qui représentent, en quelque sorte, « *the symbolist tradition* » dans la littérature américaine) comme l'indiquent les citations de la page de garde. On peut rattacher à l'influence du premier un certain usage du symbolisme (notamment celui du blanc et du noir, tiré de la nouvelle "*Benito Cereno*" où l'auteur opère un renversement total des clichés :

« Les Noirs ne sont ni bêtes, ni dociles, ni puérils [...] Ils apparaissent comme la race la plus intelligente, "*the shrewder race*", capable de dissimulation, de ruse. Les Noirs ne sont pas non plus des barbares sans passé ni tradition. » (Viola Sachs, *Le Blanc et le Noir chez Melville et Faulkner*, Mouton, 42)

Mais aussi du personnage du héros solitaire "*Bartleby*" en butte à une humanité indifférente, sans chaleur, sans fraternité (le thème de la cécité joue dans la nouvelle un rôle capital comme dans *IM*). Au second, Ellison est, de son propre aveu, redevable de la prise de conscience de l'importance de la tradition, du folklore (personnage du "*trickster*")⁸ et du mythe (Cf. les multiples références au "*The Waste Land*", p. 34 ; 36 ; 41 ; 42 ; 95, etc.). La référence à Poe (p. 7) évoque la tradition gothique⁹, l'utilisation du bizarre, du mystère, du suspense en un mot de « l'inquiétante étrangeté ».

Ellison doit également beaucoup à Emerson et l'évaluation de sa dette exigerait un cours à elle seule ; nous mentionnerons pêle-mêle, l'importance de l'individu, la vertu cardinale qu'est la confiance en soi, la doctrine optimiste d'Emerson pour lequel tout est bon dans l'existence et le mal irréel car une vue élargie des choses fait apparaître sa contribution à un bien supérieur ; « *the connection between reform of and retreat from society implicit in everything that Emerson writes about the transcendentalist as a type; the impulse to mythologise the real* » ; cf. "*reality is fabulous*" ; "*To the wise, therefore, a fact is true poetry and the most beautiful of fables*" ; "*I would so state facts that they shall be significant, shall be myth or mythology*" (T. Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, 41, 57, etc.)

La tradition populaire ("*the vernacular tradition*") est représentée par M. Twain auquel on doit l'émergence d'une authentique langue/écriture américaines dans la littérature nationale (référence à Huck Finn et Jim p. 154) ; c'est notamment un des premiers à utiliser les ressources de la langue parlée et du parler Noir entre autres. La culture humaniste d'Ellison se traduit par des références multiples à Joyce, Yeats, Sean O'Casey (p. 286), Freud (*Totem and Taboo*), Dostoïevski (influence de *Souvenirs de la maison des morts* et de *Mémoires*

8. "A mischievous, supernatural figure appearing in various guises in the folklore and mythology of many primitive people."

9. The term Gothic denoted, at first, a type of fiction with a medieval setting, then the notion evolved to refer to a form of fiction developing a brooding atmosphere of gloom and terror, representing events which are uncanny or macabre or melodramatically violent, and often dealing with aberrant psychological states. « Les significations du gothique reposent sur une conscience aiguë de l'isolement spirituel de l'individu dans une société où les systèmes de valeurs sont devenus vides de sens. » (R. Fabre). Cf. also Poe's famous definition : "*The Gothic is not of Germany but of the soul.*"

écrits dans un souterrain sur la composition d'*Invisible Man*) et, naturellement, la Bible (17-18) source d'inspiration, d'images (Jonas et la baleine), de rythmes (musique, spirituals, blues, sermons p. 97) et de préceptes (amour, tolérance, etc.). Toutes ces influences sont bien évidemment diffuses mais elles contribuent à donner au roman une autre dimension, une richesse et une profondeur qui en font selon la belle définition de J. Kristeva « un corps résonnant à registre multiple ». La pratique littéraire de R. Ellison n'est pas sans rapport avec le fonctionnement de la pensée mythique, qui travaille à coups d'analogies, de recombinaison d'éléments divers, met en œuvre une sorte de bricolage culturel ; peut-être faut-il prendre avec plus de sérieux qu'Ellison ne le suggère la description du narrateur sous les traits d'un "thinker-tinker" (p. 10).

La marque de la tradition noire est cependant bien plus profonde et perceptible que celle que nous venons d'évoquer et nous accorderons à l'étude de la « négritude » d'I.M l'importance qui lui revient de droit. Ceci est d'ailleurs à mettre en parallèle avec les déclarations d'Ellison sur la littérature, l'art et la responsabilité de l'écrivain :

"Good art must be conscious of sociopolitical realities but for its forms and techniques it must turn to other art. Good novels reflect the author's awareness of previous achievements by novelists. Good novels comment implicitly on other novels and explore new possibilities in the poem." (O'Meally, 177)

Pour la clarté de l'exposition, nous distinguerons trois sources d'inspiration : la littérature noire, le folklore, l'histoire passée et contemporaine. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que jusqu'en 1860 c'était un crime pour un Noir de savoir lire et écrire aussi ne comptait-on en 1920 qu'une trentaine de romans écrits par des Noirs. Les œuvres des premiers écrivains noirs s'inspiraient d'un souci de polémique, d'autojustification ou de témoignage ; elles obéissaient rarement à une volonté artistique délibérée. On peut mentionner à titre d'exemple une œuvre dont l'auteur sert, à moment donné, de modèle auquel I.M. aimerait s'identifier : Frederick Douglass qui publia en 1845, *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Cet esclave gagna le Nord grâce à l' "Underground Railway" en 1838 et deviendra par ses remarquables talents d'orateur un des porte-parole les plus écoutés du mouvement abolitionniste. Il occupera même des fonctions officielles en tant que ministre-résident et consul-général des U.S.A. auprès de la République d'Haïti. C'est un des tout premiers symboles de réussite littéraire, politique et sociale parmi la minorité noire. Parmi les autres précurseurs pour la période allant de la fin de la Guerre de Sécession au début de ce qu'on a appelé « la Renaissance de Harlem » (après la guerre de 14), il faut citer le grand réformateur et leader noir W. E. B. Dubois (1868-1963), célèbre pour sa polémique avec Booker T. Washington (autre leader et auteur – *Up from Slavery* – partisan d'une ségrégation acceptable cf. discours d'Atlanta en 1898 :

« Dans tout ce qui est purement social nous pouvons être aussi séparés que les doigts en formant cependant un tout comme la main dans ce qui est essentiel à notre progrès mutuel... ».

Il fonda en 1881 le Tuskegee Institute dont il devint le principal. Il a également déclaré dans son *Atlanta Exposition Speech* : "Cast down your buckets where you are. Cast down in agriculture, mechanics, in commerce, in domestic service, and in the professions." Dubois, qui fut l'élève de G. Santayana et de William James à Harvard fait paraître en 1911 *The Quest of the Golden Fleece* (luttres raciales centrées sur le symbole du coton) ; il oppose à la modération de « l'homme de Tuskegee » le programme plus radical du « Mouvement du Niagara », qui engagea la lutte devant les tribunaux et l'opinion publique. L'union de ce mouvement avec des libéraux blancs entraîna la création du N.A.A.C.P (*National Association for the Advancement of Colored People*) en 1909. Il fut le rédacteur en chef d'une importante revue, *The Crisis*, qui fut un instrument essentiel du réveil culturel des Noirs. À la fin de sa vie, déçu par le peu de progrès effectués par la société américaine en matière de relations entre les races, il s'exila au Ghana où il mourut en 1963. Avec la découverte des « arts nègres » et notamment du jazz, Harlem devient, dans les années 20, "La Mecque de la Négritude", le foyer d'une intense renaissance artistique et culturelle. Harlem jouit alors d'un immense prestige et d'un extraordinaire pouvoir de catalyseur ; tout sort de Harlem : la musique, la danse, la peinture et naturellement la littérature. Parmi cette nouvelle vague de romanciers, nous retiendrons les noms de James Weldon Johnson (1871-1938) qui dès son *Autobiography of an Ex-Colored Man* montre un artiste métis choisir par désespoir, de se fondre dans la société blanche, plutôt que de revendiquer son appartenance ethnique (c'est-à-dire, « passer la ligner » = pour un métis, couper les ponts avec les gens de sa race). Nous retiendrons aussi le nom de Langston Hughes (1902-1967) le « poète-lauréat du peuple noir » qui, dans ses romans (*Not Without Laughter*, 1930) et ses recueils de contes (*The Way of White Folks*, 1934) s'en prend à ce qu'il a appelé un jour, la « grande ombre blanche » qui s'étend

sur les États-Unis. Il faut enfin réserver une place particulière à Richard Wright (1908-1960), peut-être le plus violent dans son réquisitoire contre le racisme américain. Après un recueil de nouvelles *Uncle Tom's Children* (1938), il publie un roman d'une rare brutalité, *Native Son* (1940). Le héros de ce roman, qui effraya la bonne bourgeoisie blanche et noire, est un Noir de Chicago assez primaire et doublement assassin (une première fois involontairement et la seconde fois par souci d'échapper à la justice – toute relative – de son pays). Bigger Thomas est pris, jugé, condamné à la chaise électrique, mais il meurt surtout sous le coup de rapports sociaux qu'il ne comprend pas : sa première victime est une jeune évaporée, la fille de ses riches patrons, qui l'a amené à une beuverie pour faire preuve d'une largeur de vue qui finalement embarrasse Thomas plus qu'elle ne l'aide.

L'œuvre de Wright est empreinte d'un certain manichéisme renforcé par la suite par son adhésion au communisme. Il fréquentera à Paris les milieux existentialistes (Sartre et Simone de Beauvoir publient *Black Boy*, son autobiographie dans les *Temps Modernes*) puis deviendra l'apologiste et l'un des principaux tenants du "Black Power" (on lui doit la formule) notamment dans les colonies mais aussi en Amérique. (Marc Saporta, *Histoire du roman américain*). Parmi les œuvres de Wright, deux nouvelles illustrant le thème de la non-existence du Noir, du monde comme caverne ou souterrain, ont particulièrement inspiré ou influencé R. Ellison ; il s'agit de "The Man Who Killed a Shadow" et de "The Man Who Lived Underground". Cette nouvelle, composée en 1941, transpose dans le monde de la fiction, l'histoire véridique d'Herbert C. Wright, celui que la Presse avait appelé, après ses multiples cambriolages effectués grâce au réseau d'égouts, « la taupe humaine ». Le héros de Wright, Fred Daniels, brutalisé par la police pour lui faire avouer un meurtre, finit par s'échapper. Il va, à partir de ce moment-là, organiser une vie souterraine, en marge ou plutôt, en-dessous de la société (il est à la fin abattu par des policiers). Voici ce qu'en dit un critique américain :

« Ce pèlerinage souterrain d'un jeune Noir, est devenu le symbole de tous ceux qui creusent sous la surface de leur existence. Il comprend que nous sommes tous des pécheurs, tous coupables, chacun un Caïn envers son Abel. Il est abattu parce qu'en acceptant la responsabilité des crimes qu'il a commis et d'autres qu'il n'a pas commis, il embarrasse trop les forces à trois dimensions de notre monde... »

Ainsi, la littérature des Noirs américains s'est trouvée, jusqu'au milieu du siècle, portée par la force des choses, à décrire sous des formes agressives les injustices dont les gens de couleur étaient les victimes aux États-Unis. Or, le renversement progressif des barrières raciales au cours des années cinquante, allait dans un premier temps priver les romanciers de leur source d'inspiration traditionnelle, pour les inciter à aborder d'autres sujets. Le 17 mai 1954, la Cour suprême répudie la doctrine schématisée par la devise "separate but equal" ; en 1956, c'est le boycott des autobus de Montgomery sous la direction de Martin Luther King ; à la fin de la décennie, commence la fameuse campagne des "sit-ins" puis celle des "freedom-riders", etc. Toute cette agitation débouchera sur la promulgation du 24^{ème} Amendement qui supprime toutes les entraves au vote des Noirs et sur la loi relative aux droits civiques que Lyndon Johnson fait voter en 1964. Malgré les progrès enregistrés, c'est au cours des années soixante que débudent les grandes émeutes et les flambées de violence des plus impatients (New York, 1964 ; Watts, 1965) et parallèlement on assiste en littérature, à un retour vers une littérature de révolte, sous des formes qui sont pourtant renouvelées.

Tenons-nous en cependant aux années cinquante puisque le roman d'Ellison se rattache à cette période. La littérature de cette période s'inscrit souvent en réaction contre la tradition protestataire de l'avant-guerre et Ralph Ellison, qui passe pour le plus grand écrivain noir vivant, est même le représentant le plus caractéristique du mouvement intégrationniste du demi-siècle. Son roman se rattache à ces œuvres nouvelles qui dévoilent des soucis différents chez les romanciers. Avec l'abolition, au moins légale, des barrières raciales, les Noirs ont pris conscience de leur force et de leurs droits. Ils ont aussi acquis une fierté toute neuve de leur négritude qu'exprime un slogan comme "Black is beautiful" et qu'exalte le mouvement *Soul*, sans parler des extrémistes (cf. *Ras the Exhorter*). Le début des années cinquante est marqué par la révélation de deux auteurs, Ellison et J. Baldwin (1924). Baldwin publie en 1953 *Go Tell it on the Mountains*, puis des essais marqués par une extrême virulence (*The Fire Next Time* ou *Nobody Knows my Name*). Avec Baldwin, influencé lui aussi par R. Wright, c'est une figure nouvelle qui prend naissance dans le roman noir américain : le Nouveau Noir, bardé d'une cuirasse intellectuelle qui en fait l'égal du Blanc, il se battra désormais à armes égales avec la société, dans un but qui n'est plus seulement économique mais foncièrement culturel, une reconnaissance de son identité propre, une autonomie créatrice, un respect de ses propres valeurs qui ne sont pas toujours celles des Blancs : mieux peut-être, celles dont le Blanc a besoin pour se renouveler et acquérir son plein épanouissement.

On retrouve là des thèmes chers à Ellison dont l'œuvre insiste sur les valeurs universelles tout autant que sur la fonction symbolique du Noir dans une société aliénée.

Le folklore noir occupe dans le roman d'Ellison une place importante ; la source principale en est, une fois de plus, une œuvre littéraire : *Uncle Remus : His Songs and His Sayings*, publiée en 1880 par un journaliste blanc, Joel Chandler Harris. Le livre comprend 34 contes, 4 pages de proverbes, 10 chansons et une vingtaine d'esquisses consacrées à divers personnages. Nous serions presque tenté de décrire Uncle Remus, le narrateur comme une sorte d'Ésope ou de La Fontaine noir qui utilise des histoires d'animaux pour faire l'éducation morale et sociale d'un jeune Blanc, fils de planteurs. Le héros incontesté de ces récits est un petit lapin, Brer Rabbit, noir des oreilles à la queue, qui déjoue tous les pièges de ses ennemis (Mr. Fox, Mr. Buzzard, Mr. Wolf, Brer Bear, etc.) grâce à sa ruse et à son esprit plein de ressources. C'est le symbole même du "*trickster*", le Lazarillo de Tormes de la garenne :

"He is the brier-patch representative of a people living by their wits to make a way out of no way. [...] Brer Rabbit is folklore, a communally created universal outlaw whose revolutionary antics satisfy deep human needs." (Introduction to the book, 9)

Ces récits se rattachent à une très vieille tradition orale et leur transmission d'une génération à l'autre a permis aux Noirs non seulement de conserver une partie de leur patrimoine culturel, mais aussi de trouver quelques réponses sinon quelques parades aux nombreux risques que comportait leur situation d'esclaves¹⁰. Brer Rabbit a symbolisé pour la race noire une sorte de héros subversif sinon révolutionnaire faisant contrepoids au personnage stéréotypé de "*Sambo*", (le Noir immature, le "*yes-man*" auquel s'oppose *High John the Conqueror*¹¹ [144/220], héros archétypal du folklore des esclaves qui s'oppose toujours au *Old Master* et au système que celui-ci représente : "*he says no*"). Malgré tout, Brer Rabbit reste un personnage très humain avec ses petits travers et ses faiblesses ; il est loin de gagner à tous les coups et le destin se charge de punir sa vanité par quelque épreuve humiliante (Cf. "*The Wonderful Tar-Baby Story*"). Aux dires de R. Hemenway, ces récits fonctionnent à trois niveaux différents :

"They provide complicated insights into the slave's world view; they demonstrate what Bernard Wolfe has called the "psychic drainage system" of folktales for a captive people; and they reveal an ultimate universality reached not by transcending the individual Afro-American experience, but by penetrating to its deepest psychic meaning. [...] Naturally enough, the African tales were shaped to the Afro-American experience. Slaves told tales or the parts of tales that seemed most suited to the slave environment. Trickster tales, universal in all folklore, were especially popular because they often emphasized the triumph of the weak over the strong; they seemed ready-made for a slave situation in which foot speed-escape was a persistent hope and tricks rather than physical force were the primary recourse for survival." (Introduction, 24-25)

Si l'authenticité de Brer Rabbit en tant que héros typiquement noir ne peut être mise en doute, celle de son narrateur, Uncle Remus, a été fortement contestée puisqu'on a pu dire qu'il était "*a cousin of those 19th century minstrels who blackened their faces to entertain with jokes and songs. He is, in a way, white.*" (*Ibid.*, 8. Le roman parle de "*black-face minstrels*", 219).

L'influence d'Uncle Remus sur *I.M.* se manifeste par de multiples références au monde animal (Nous reprendrons cet aspect du roman dans l'étude des images) mais plus précisément par des emprunts directs de noms, de thèmes ou de personnages. Celui de l'ours, par exemple, apparaît dès la page 9 ("*a bear*") – *Call me Jack-the-Bear* – lié au motif de l'hibernation ; Harlem est décrit par le "*cartman*" de la page 142 comme étant "*nothing but a bear's den*" ; l'ours symbolise peut-être la malchance, les temps difficiles. Quoi qu'il en soit cette première évocation du folklore noir rappelle au jeune expatrié ses racines sudistes : "*I tried to think of some*

10. On ne saurait exagérer l'effet positif que ces récits pouvaient avoir sur les Noirs, qui étaient souvent vus par les Blancs de la manière que rapporte W. E. B. DuBois : "Everything Negroes did was wrong. If they fought for freedom, they were beasts ; if they did not fight, they were born slaves. If they cowered on the plantation, they loved slavery; if they ran away, they were lazy loafers. If they sang, they were silly; if they scowled, they were impudent [...] And they were funny, funny-ridiculous baboons aping men." (*New Black Voices*, 454-55). Il n'est guère étonnant que : "To the slave in his condition the theme of weakness overcoming strength through cunning proved endlessly fascinating." (*Ibid.*, 454)

11. "High John the Conqueror is a mythical hero from slavery, an invisible hero who sided with the slaves, during bad times, with good advice."

saying about bears to reply, but remembered only Jack the Rabbit, Jack the Bear...who were both long forgotten and, now brought a wave of homesickness." (143)

Jack the Rabbit apparaît à la même page puis p.197 à un des moments clés dans l'évolution du héros : l'oubli et la redécouverte de son identité à l'hôpital de l'usine :

"Who was Buckeye the rabbit?"

"I was filled with turmoil. Why should he think of that? [...] I laughed, deep, deep inside me, giddy with the delight of self-discovery and the desire to hide it, Somehow I was Buckeye the Rabbit... or had been, when as children we danced and sang barefoot in the dusty street:

[...] Boy, who was Brer Rabbit? ... with these childish names?"

C'est encore par l'intermédiaire du folklore que le protagoniste retrouve une identité. Le chien joue également un rôle important (cf. p. 142 "...is you got the dog?") ; il évoque, par l'image de "Master," "a huge black-and-white dog" (souvenir d'enfance de la page 273) toute l'ambiguïté (haine/amour; violence/tendresse) des relations unissant le Blanc au Noir; cette même ambiguïté et interdépendance est également symbolisée par le "Tar Baby" dont l'image vient à l'esprit de I.M. lorsqu'il voit Lucius Brockway recouvert de colle : "Great tucks showed in his overalls where the folds were stuck together by the goo with which he was covered, and I thought, Tar Baby, and wanted to blot him out of my sight." (185)

Il faut voir dans la question de Wheatstraw une sorte de rituel de reconnaissance ; quand l'homme invisible finit par se rappeler la réponse attendue ("No, not this morning."), il s'établit une sorte de connivence, de communauté entre son compatriote et lui. Dans le folklore noir, le chien est un animal trompeur et énigmatique, l'ennemi naturel de Brer Rabbit. Une histoire rapporte que les chiens passent un accord avec les lapins et s'engagent à ne plus les poursuivre. Pourtant, au cours d'une promenade avec Brer Dog, Brer Rabbit entend au loin une meute et se sauve en expliquant : "De rabbits didn't go to school much and he didn't learn but three letters, but that's trust no mistake ; Run every time de bush shake." (O'Meally, 82)

Le folklore apparaît bien comme une des clefs de l'univers fictif de R. Ellison ; l'auteur a, en de multiples occasions, insisté sur ce point :

"Ellison has argued that folk art accounts, to a large extent, for the black American' self-awareness and endurance. Indeed, for blacks, folklore—more than written literature—has served art's classic functions: it not only delights, but it teaches. Refusing to subscribe totally to the white Americans' ethos and worldview, blacks created in folklore their own ways of expressing themselves: 'another instance,' observes Ellison, of man's triumph over chaos.' In folklore, experiences of the past are refined, evaluated, celebrated and remembered. Black folk art projects 'symbols which express the group's will to survive...values by which the group lives and dies...the group's attempt to humanize the world.' As he has said, 'In the folklore we tell what Negro experience really is...with a complexity of vision that seldom gets into our writing... We back away from the chaos of experience and from ourselves, and we depict the humor as well as the horror of our lives'. During slavery, folk art was 'what we had in place of freedom.'" (O'Meally, *The Craft of Ralph Ellison*, 2-3)

J'ajouterai que le folklore c'est aussi dans I.M. ce qui aide le héros à trouver la liberté, sa liberté. Si nous l'avions oublié, cette citation d'Ellison nous rappellerait opportunément que le folklore ne se limite pas à une tradition orale ou écrite ; c'est aussi une tradition musicale et nous aborderons maintenant l'étude de cet autre véhicule d'expression folklorique qu'est le "blues". Le rôle du blues dans le roman est tel qu'on a pu dire d'*Invisible Man* que c'était "a blues novel" (O'Meally, 84) ; cf. ce qu'en dit le critique Albert Murray :

"*Invisible Man* was par excellence the literary extension of the blues. It was as if Ellison had taken an everyday twelve bar blues tune (by a man from down South sitting in a manhole up North singing and signifying about how he got there) and scored it for full orchestra... It had new dimensions of rhetorical resonance (based on lying and signifying)...It was a first rate novel, a blues odyssey, a tall tale... And like the blues, and echoing the irrepressibility of America itself, it ended on a note of promise still. The blues with no aid from existentialism have always known that there were no clear-cut solutions for the human situation." (O'Meally, 84)

Ellison qui a eu une formation de musicien a toujours manifesté le plus grand intérêt pour la musique noire ; il semble avoir très tôt pressenti qu'il s'agissait là d'un domaine essentiel de la culture et de l'identité de la communauté noire et il s'est toujours attaché à le défendre contre toute tentative d'interprétation tendancieuse ou erronée (cf. le compte rendu de l'ouvrage de Leroi Jones, *Blues People*, Appollo Editions, New York, 1963).

Ellison voit dans le *blues* non seulement un mode d'expression authentiquement et spécifiquement noir mais encore « le seul genre qui soit en Amérique proche du tragique » (P. Dommergues, 188) ; c'est dire qu'il est particulièrement adapté à l'expression de la condition du Noir – esclave ou citoyen de seconde classe – aux États-Unis. Mais le *blues* n'est pas seulement un chant : il traduit aussi une vision du monde :

"The blues is not only a musical form, it is a way of viewing life, a way of feeling, a way of creating a structure out of chaos and mustering strength for survival in a brutal world." (*New Black Voices*, 42). Ellison y voit, à juste titre, « *an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically.* » (*Ibid.*, 42). Le héros d'Ellison trouve dans la musique ce qui lui faisait le plus cruellement défaut : une perspective et un point d'appui pour appréhender une réalité hostile, fuyante et illusoire. Le *blues* est une parole vraie qui double le langage social pétri de fausseté et d'imposture. La musique met le héros d'*IM* en rapport avec quelque chose de fondamental, d'authentique et il n'est guère étonnant que le narrateur (qui parle pour le lecteur sur « les basses fréquences » se présente comme *"a bungling buglar of words"* (95), *"a disembodied voice"* (468) et définisse sa motivation comme *"an urge to make music of invisibility"* (15).

De manière très appropriée, le roman s'ouvre et se termine par une référence aux *blues* de Louis Armstrong : *"What did I do to be so Black and Blue?"* (11 ; une chanson de Fats Waller) et *"Buddy Bolden's Blues"* (un *blues* de la Nouvelle-Orléans). Armstrong apparaît comme une sorte d'archétype, de modèle pour le narrateur, *"he's made poetry out of being invisible"* (p. 11) et inversement, *"my own grasp of invisibility aids me to understand his music"*. La musique de Louis Armstrong ouvre une sorte de brèche dans la réalité ; elle en modifie la perception ; le narrateur peut voir et même entendre *"around corners"* (15), mais surtout, cette musique est une invitation à l'action : *"At first I was afraid; this familiar music had demanded action, the kind of which I was incapable..."* (p. 15). Dans le rêve qui suit ce passage, le narrateur entend une autre musique dont le rôle est complémentaire de celui du *blues* ; s'agit des *"spirituals"* et de la *"gospel music"*. Ce type de musique trouble le narrateur, mais aussi le dérange par ses accents primitifs et mystiques ; elle représente tout un aspect de la sensibilité noire qu'il souhaite dépasser ou oublier et ce n'est que bien plus tard, après maintes tribulations que le *blues*, les *spirituals* et la musique sacrée l'aideront à prendre conscience de ses racines ethniques et culturelles. Cette réaction de rejet est très nette dans l'épisode consacré à Jim Trueblood ; celui-ci venait – avant le scandale – chanter avec un groupe des *"primitive spirituals"* dont le narrateur nous dit :

"We were embarrassed by the earthy harmonies they sang, but since the visitors were awed we dared not laugh at the crude, high, plaintively animal sounds. Jim Trueblood made as he led the quartet. That had all passed now with his disgrace, and what on the part of the school officials...to pull us down." (43)

Aveuglé par ses préjugés, le narrateur passe à côté de la révélation que comporte le récit de Jim Trueblood ; c'est, en effet, grâce au *blues* qu'il peut surmonter la crise qu'il traverse ; le *blues* lui permet d'exprimer l'indicible, d'opérer une sorte de *catharsis* libératrice :

"All I know is I ends up singin' the blues, I sings me some blues that night ain't never been sang before, and while I'm singin' them blues I make up my mind that I ain't nobody but myself and ain't nothin' I can do but let whatever is gonna happen, happen. I made up my mind that I was goin' back home and face Kate; yeah, and face Natty Lou too." (58)

On trouve là, curieusement, ce mélange de résignation et de résolution qui résulte dans une qualité essentielle du peuple noir : *l'endurance*, le pouvoir d'endurer et de perdurer. La leçon est perdue pour l'homme invisible, mais son itinéraire va continuer à être ponctué par la musique ; jamais peut-être, la notion de contrepoint/contrechant si fréquemment utilisée en littérature, n'a-t-elle été plus pertinente que dans ce roman : nous avons affaire à un texte à deux voix ; le discours littéraire est sous-tendu par une ligne musicale qui en module et en précise le sens. Ce n'est que lorsque le héros en percevra la valeur heuristique qu'il détiendra la clé de son identité.

Les chants qu'il entend à son retour à l'université lui inspirent la même réaction ambiguë que précédemment : mépris pour l'humilité qu'ils traduisent (cf. le *spiritual* favori de Bledsoe est *"Live-a-Humble"*, 90) : *"...I seem to hear already the voices mechanically raised in the songs the visitor loved. (Loved? Demanded. Sung? An ultimatum accepted and ritualized [...] and reluctantly approved)"*. (93-94) Pourtant, il cèdera à la pure émotion d'un chant *a cappella* :

"Gradually she increased its volume, until at times the voice seemed to become a disembodied force that sought to enter her, to violate her, shaking her, rocking her rhythmically, as though it had become the source of her being, rather than the fluid web of her own creation." (98)

De même, lorsque les étudiants chantent en chœur à la fin de la cérémonie : *"This time it was music sincerely felt, not rendered. for the guests, but for themselves; a song of hope and exaltation."* (113) Quelques instants plus tard, il perçoit à travers le thème de la Symphonie du Nouveau Monde un *spiritual* – *"Swing Low Sweet Chariot"* – qui lui rappelle à la fois sa mère et son grand-père. À partir de là, le *blues* sera toujours présent dans l'évolution du héros, son départ du *"college"* – qui inaugure la quête – est naturellement associé à une musique nostalgique :

"From somewhere across the quiet of the campus the sound of an old guitar blues plucked from an out-of-tune piano drifted towards me like a lazy shimmering wave, like the echoed whistle of a lonely train, and my head went over again, against a tree this time, and I could hear it splattering the flowering vines." (122)

À peine est-il arrivé à Harlem que l'homme invisible rencontre un chiffonnier parcourant les rues en chantant le *"Boogie Woogie Blues"* aux paroles bizarres, excessives, énigmatiques (p. 141) comme le personnage du chiffonnier lui-même et l'homme invisible conclura : *"God damn, I thought, they're a hell of a people! And I didn't know whether it was pride or disgust that suddenly flashed over me"* (141) Toujours la même ambivalence, mais les préventions du protagoniste commencent à s'effriter. Dans la scène clé de l'hôpital, c'est encore la musique qui permet à l'homme invisible de refaire surface, d'accrocher de ci, de là, quelques souvenirs, quelques lambeaux d'identité : *"Strains of music, a Sunday air, drifted from a distance...mixing with the tones upon the torpid air."* (190-191) La musique apparaît bien comme le support de l'identité du protagoniste, le fil conducteur de sa mémoire : tour à tour, vont défiler le souvenir de sa grand-mère, celui de prisonniers poursuivis par les chiens, celui de l'infirmière et de son soupirant (p. 191) et enfin, le plus important, celui qui permet au héros de renaître, de se reconnaître, le souvenir de la ronde sur l'air de *Buckeye the Rabbit* :

"Buckeye the Rabbit/Shake it, shake it/Buckeye the Rabbit/Break it, break it [...] Anyone knew they were one and the same: 'Buckeye' when you were very young and hid yourself behind wide innocent eyes; 'Brer' when you were older." (197)

Le sentiment d'être dans une impasse est traduit par un *blues* (*"If I don't think I'm sinking, look what a hole I'm in"*, 206) mais la voix de Mary Rambo (cf. Lonnie Johnson's blues : *"She's my Mary"*) qui chante *"Black Water Blues"*, dont le thème est la détresse, lui rappelle ses responsabilités envers ses frères de race : *"I lay listening as the sound flowed to and around me, bringing me a calm sense of my indebtedness. When it faded I got up and put on my coat. Perhaps it was not too late."* (241)

La scène chez Emma, l'égérie de Brotherhood, où un invité pris de boisson demande à l'homme invisible de leur chanter *"One of those real good ole Negro work songs"* (252) et l'embarras général qui s'ensuit, montre que les membres de Brotherhood ne se sont pas défaits de tous leurs préjugés et gardent une certaine gêne à l'égard des Noirs (cf. p. 254 : *"I would never ask our colored brothers to sing...etc."* ; *"he hit me in the face with a yard of chitterlings"* (253) à mettre en parallèle avec *"they really do have rhythm don't they? Get hot, boy! get hot!"* (193).

Une autre étape importante dans la prise de conscience progressive du narrateur – le don du maillon de chaîne par Brother Tarp qui symboliquement le rattache à toutes les expériences passées de sa communauté et lui rappelle qu'il faut savoir résister, dire non quand cela est nécessaire –, est ponctuée par un chant d'église *"Don't come early in the morning"*, 314) qui évoque un passé qu'il n'est pas encore prêt à assumer : *"A whole series of memories started to well up, but I threw them off. There was no time for memory, for all its images were of times past."* (p. 314)

Ces images du temps passé resurgiront avec plus de force encore lors de l'enterrement de Brother Tod Clifton – autre moment capital dans l'évolution du héros – où une voix anonyme monte de la foule pour entonner *"There's Many a Thousand Gone"* ; l'orchestre suit :

"...one catching and rising above the other and the other pursuing, two black pigeons rising above a skull-white barn to stumble and rise through still, blue air. [...] It was a song from the past, the past of the campus and the still earlier past of home. [...] They had touched upon something deeper than protest, or religion; though now images of all the church meetings of my life welled up within me with much suppressed and forgotten anger."

(No more auction block for me/No more, no more [...] No more peck of corn for me [...] No more driver's lash for me...). (364)

Enfin, le grand carnaval qui clôt l'essentiel du roman, l'émeute ("*the language of the unheard*" NBV, 201) est annoncée par l'air "*Jelly, jelly/Jelly/All night long.*" (391) ; la subversion de l'ordre établi est symbolisée par l'apparition caricaturale de la déesse des foules perchée sur son char bachique, hurlant à tue-tête : "*If it hadn't been...Free Beer.*" (438)

L'épilogue reprend la référence à L. Armstrong pour illustrer le dilemme du héros : faut-il rester dans son trou, faut-il émerger ? Le *blues* lui fournit une partie de la réponse, car s'il traduit la souffrance d'une minorité, il implique aussi la possibilité de la vaincre, de la transcender :

"[the blues are] an assertion of the irrepressibly human over all circumstances whether created by others or by one's own human failings. They [...] consistently remind us of our limitations while encouraging us to see how far we can actually go... They are a corrective, an attempt to draw a line upon man's own limitless assertion [...] an impulse to keep the painful details of existence in one's aching consciousness, to finger its jagged pain and to transcend it not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near tragic, near comic lyricism. As a form the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically." (O'Meally, 46)

Le blues est aussi une chronique sociale et le chanteur de *blues*, le dépositaire de la mémoire collective : cf. les réflexions du narrateur lorsqu'il entend "*a languid blues*" :

"I stopped. Was this all that would be recorded? Was this the only true history of the times, a mood blared by trumpets, trombones, saxophones and drums, a song with turgid, inadequate words?" (357)

Le blues montre la voie à l'homme invisible; il doit lui aussi être tout à la fois (comme dans la scène de l'assassinat de Tod Clifton), l'historien et le témoin de sa race à défaut d'être le procureur de celle qui l'opprime ; telle sera la fonction de la "*disembodied voice*" qui s'exprime à la fin du roman : "*What else but try to tell you what was really happening when your eyes were looking through?*" (469)

Grâce à la musique, qu'il s'agisse de *blues*, de *spiritual* ou de jazz, le protagoniste transcende sa condition d'aliéné, se réconcilie avec l'histoire, la culture et le passé de sa race et trouve la force de faire front ; son itinéraire débouche sur une sorte de "*blues-heroism*". D'après Albert Murray (*The Hero and the Blues*, University of Missouri Press, 1973, 107), les qualités de ce "*blues hero*" sont celles du soliste :

"Improvisation is the ultimate human (*i.e.*, heroic) endowment... Even as flexibility or the ability to swing (or to perform with grace under pressure) is the key to the charisma of the hero, and even as infinite alertness-become-dexterity is the functional source of the magic of all master craftsmen, so may skill in the art of improvisation be that which both will enable contemporary man to be at home with his sometimes tolerable but never quite certain condition of not being at home in the world and will also dispose him to regard his obstacles and frustrations as well as his achievements in terms of adventures and romance."

La dialectique du *blues* fournit au Noir aliéné les moyens de dépasser sa condition, d'échapper à la situation qui est la sienne :

"Yet the most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic; their burden of woe and melancholy is dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope. No matter how repressive was the American environment, the Negro never lost faith in or doubted his deeply endemic capacity to live. All blues are a lusty, lyrical realism charged with taut sensibility." (NBV, 42)

Le rôle prépondérant de la musique dans *IM* ne doit pas faire oublier d'autres aspects tout aussi importants du folklore noir : le langage et l'humour (dont nous reportons l'étude au cours consacré au style), les notions de "*style*" (qui intervient dans la description des pensionnaires de "*Men's House*" (208-209) et des trois jeunes gens (354-55) : "*A body of people...in complete absorption.*") et de "*soul*" (cf. le personnage de Mary Rambo), notion capitale qui est "*the connective skein that runs through the totality of the black experience, weaving it together and infusing it with meaning.*" (NBV, 585).

Il n'est pas jusqu'à la nourriture qui ne figure comme vecteur d'identité culturelle. L'aliénation du protagoniste se traduit, entre autres signes, par le refus de la nourriture traditionnellement associée aux goûts et aux habitudes culinaires des Noirs. Le « reniement » est décrit p. 145 ; l'homme invisible ne veut pas passer pour

"a pork chop man": "I've got something good for you... proud to have resisted the pork chops and grits...a more experienced man." (146)

Après la répudiation, le désaveu, viendra le temps de la reconnaissance, de la communauté retrouvée et scellée non par le pain partagé mais par la patate douce dont la fragrance évoque l'enfance, le Sud, "home" ; il y a dans la scène sublime décrite p. 212-215 des accents proustiens. Le protagoniste s'affirme comme "an old-fashioned yam eater" (215), il peut clamer tout haut le credo, la devise de son identité (partiellement) retrouvée : "**I yam what I am.**" et rêver avec délice de la vengeance qu'il pourrait exercer sur Bledsoe : "*Bledsoe, you're a shameless chitterling eater! I accuse you of relishing hog bowels! Prominent Educator Reverts to Field Niggerism..honey wagon*" (215). L'écrivain Leroi Jones (nom de plume : Imamu Amiri Baraka) parle même à ce sujet de "soul food" ; il consacre tout un essai à glorifier la nourriture noire : "*maws/greens/water melon/black-eyed pea/grits*" (*Aliénation*, T2, 156). *Black is not only beautiful, it's also delicious!* La scène rapportée par le narrateur n'est qu'une illustration de l'adage : "*Mann ist was er isst*" ; la nourriture est bien un révélateur d'appartenance ethnique et culturelle.

Nous consacrerons la troisième et dernière partie de cette étude aux nombreuses références à l'histoire passée ou contemporaine que le narrateur intègre dans son récit. *I.M* est certes une chronique individuelle mais c'est aussi une vaste fresque sociale dépeignant la saga de la minorité noire aux États-Unis. De nombreux épisodes sont l'occasion de retours en arrière consacrés à l'évocation d'un passé lointain ou parfois récent que le héros souhaite, dans un premier temps, exorciser puis revendique ardemment au terme de son évolution vers plus de conscience. Le héros venant de "*Dixieland*" (surnom du Sud) retrace naturellement les grands événements ayant marqué l'histoire du Sud ; le souvenir de l'esclavage est omniprésent : il est lié à l'évocation des grands-parents (p. 17), à la création de "*College*" (Cf. le discours de Barbee p. 100 et suivantes ; le contenu du musée p. 148) ; les notions de "*field-niggers*" et "*field-niggerism*" renvoient aussi à cette période de même que la description des "*free papers*" (p. 220) lors de l'éviction. Abraham Lincoln est mentionné deux fois (220/248), de même la période de la Reconstruction qui suivit la guerre civile est fréquemment évoquée par des références au *K.K.K* (p. 80), au *Jim Crowism* (p. 129), aux "*voting qualifications*" (cf. 255). Marcus Garvey (un Jamaïcain, né en 1887, orateur de grand talent et de grande audience auprès des masses ; il prêcha la cause du retour en Afrique et créa même une compagnie de navigation la "*Black Star Line*" pour transporter la main d'œuvre et les machines nécessaires à l'établissement d'un empire ; l'entreprise capota) apparaît à deux reprises (220/296) et semble avoir servi de modèle au personnage de "Ras" le nationaliste.

Le roman d'Ellison évoque aussi quelques figures contemporaines : le boxeur Joe Louis (p. 416) ; Paul Robeson (330/416) et de nombreux éléments relatifs à Harlem ou à l'"*Afro-American way of life*" : problèmes d'emploi ; sentiment religieux ; conditions de vie et même les loisirs avec la loterie des numéros ("*the numerus racketr/game*")¹². Toutes ces références ont pour fonction d'enraciner la fiction dans la réalité sociale et historique de la période où l'action est censée se dérouler ; ce sont des « connotateurs de *mimèsis* » des « effets de réel » contribuant à créer une certaine illusion référentielle. En plus de cette fonction, le folklore assure celle de soubassement de l'œuvre ; c'est aussi le folklore qui servira de point d'ancrage permettant d'arrêter la dérive à la fois physique, psychique et sociale du héros. Enfin, je dirai pour conclure que les éléments éminemment particuliers qui ressortissent au folklore nourrissent l'aspiration à l'universel du roman. Cette alchimie, cette transmutation du particulier à l'universel est une des plus belles réussites d'Ellison : "*The universal in the novel is reached only through the depiction of the specific man in a specific circumstance.*" (R. Ellison, *The Art of Fiction*, 58)

Notes additionnelles sur la fonction du « *number racket* », sorte de loto, en tant que grille de lecture possible de l'œuvre. Jeu illégal, d'origine italienne : choix de numéros sur des « *slips* » contenant soit une rangée de 12 chiffres ("*a one-legged book*") ou deux ("*a two-legged book*"). Ces *slips* plus les mises (rapport de 1 à 600) sont collectés par des "*runners*", qui paient également les gains si le ou les numéros sortent ("*the numbers fall*" = *win or come up*, cf. 262). Il faut savoir également qu'un des moyens les plus fréquemment utilisés pour découvrir le numéro gagnant est l'utilisation de « *dream books* », qui permettent de décoder, de transformer les rêves en chiffres : les rêves sont transposés numériquement. Le plus utilisé dans Harlem, c'est "*The Three*

12. An illegal lottery in which money is wagered on the appearance of certain numbers in some statistical listing or tabulation published in a daily newspaper, racing...

Witches Combination Dream Dictionary : par exemple, les bons numéros pour quelqu'un qui porte des lettres sont 18, 50, 51 mais pas 7 (les 7 lettres lui porteront malheur). Nous pouvons maintenant rattacher ceci à l'importance des « *slips of paper* » qui symbolisent les trois étapes de l'évolution du héros. Le protagoniste est impliqué sans le savoir dans un « *numbers racket* » (cf. ce que lui dit le vétéran dans le bus : “*And remember you don't have to be...care of that.*” 127-128) ; il sert de « *runner* » pour toute une série de gens qui l'exploitent et le font courir dans l'espoir d'un gain – d'un but – toujours inaccessible (cf. 149 : Emerson Jr. : “*Were you an athlete?*” he asked...*make an excellent runner, a sprinter.*” ; “*Anyway, I had been the better runner*”, 239 et “*Keep this Nigger Boy running*”). On peut pousser plus loin le décryptage, par exemple : les 1.369 ampoules qui éclairent le sous-sol de l'Homme invisible peuvent s'interpréter ainsi :

1→le narrateur utilise un “*one-legged book*” dans le « *pool* » de Harlem ;

369→représentent son choix, ses trois numéros qui, s'ils tombaient, en feraient un gagnant.

Curieusement, on retrouve ces trois chiffres sur la cuve où le héros prend le mauvais solvant (cf. p. 167 : “SKA 3-69 TY”) ; si le héros avait correctement déchiffré ces trois chiffres à l'aide d'un « *dream book* » ou autre ouvrage approprié, il aurait su que dans le monde des « *numbers players* » 369 symbolisent la merde (“*shit*”). Après la révélation de la duplicité des membres de Brotherhood, grâce à la mort de Tod Clifton, l'exemple de Rinehart, etc., le héros décide de s'arrêter de courir (“*You've run enough*”, 458) et, paradoxalement, la chute dans le trou d'égout est une double chute, physique et symbolique→*a fall/a win* : son nombre est enfin tombé/sorti ; il comprend qu'il n'a été que de la merde pour les autres...fin des illusions et de son aliénation : cf. “*my belated appreciation of the joke that had kept me running, was not enough*” (462) Au fond, le protagoniste accepte son numéro 369, mais il sait maintenant qu'il fait partie d'un jeu et il saura désormais le jouer à sa façon : “*he knew that the principle was greater than the men, greater than the numbers and the vicious power and all the methods used to corrupt its name?*” (462)

THE NATURE OF *INVISIBLE MAN*

I just propose to provide the necessary information for a thorough discussion of such questions as Is *IM* a novel? A romance? A realistic romance? A novel with a purpose? Etc. It is customary to divide American fiction into two categories: the novel and the romance. The distinction dates back to Hawthorne's preface to *The House of the Seven Gables* (1851) in which he defined romance in terms of the "latitude both as to fashion and material" which it affords the author. Since then the definition of romance has become much more elaborate; in his now classical study *The American Novel and its Tradition*, R. Chase states that romance:

"signifies besides the more obvious qualities of the picturesque and the heroic, an assumed freedom from the ordinary novelistic requirements of verisimilitude, development and continuity; a tendency towards melodrama and idyll; a more or less formal abstractedness and on the other hand, a tendency to plunge into the underside of consciousness."

The plot of the "prose romance":

"emphasizes adventure, and is often cast in the form of the quest for an ideal, or the pursuit of an enemy; and the non-realistic and occasionally melodramatic events are sometimes claimed to project in symbolic form the primal desires, hopes, and terrors in the depths of the human mind, and to be therefore analogous to the materials of dream, myth, ritual, and folklore." (M. H. Abrams, *Dictionary of literary terms*, 112)

The novel, on the other hand, is characterized as:

"The fictional attempt to give the effect of realism, by representing complex characters with mixed motives who are rooted in a social class, operate in a highly developed structure, interact with many other characters and undergo plausible and everyday modes of experience." (*Ibid.*)

The distinction between the two fictional modes seems eventually to lie in their respective attitude toward actuality as R. Chase makes perfectly clear:

"The main difference between the novel and the romance is in the way in which they view reality [...] Being less committed to the immediate rendition of reality than the novel, the romance will more freely veer toward the mythic, allegorical, and symbolic forms." (12-13)

The last quotation brings up the much-vexed question of realism. First of all, avoid all confusion between "reality" and "realism"; the latter is used to designate a way of representing life in literature; the realist sets out to write a piece of fiction that will give the illusion that it reflects life as it seems to the common reader; take care not to take literature – as inexperienced readers do – as transcript rather than interpretation of life. A thorough-going realism involves not only a selection of subject matter (emphasis on the everyday aspects of existence, preference for the commonplace, the average...), but more importantly, a special literary manner as well: the subject is represented or rendered in such a way as to give the reader the illusion of actual experience. However, one should not let oneself be taken in by such a realistic illusion; it is just an artefact, an effect achieved through literary means: even the very "slice of life" of the naturalistic is constructed according to artistic conventions. It must be borne in mind that *the fundamental distinction is not between reality and illusion but between differing conceptions of reality, between differing modes of illusion*. It is always a question of degree not of nature.

How does the realist go about creating the illusion of actual life or, to put it differently, what are the defining characteristics of realistic discourses? This is a moot question, but the following points are sure to bulk large in any typology of realism as a literary genre:

– **the strategy of mimesis** (= imitation in Greek): the literary is viewed as an imitation of the world and human life and the primary criterion applied to a mimetic work is that of the truth of its representation to the objects it represents; the novel is mere imitation of extra literary reality. According to Erich Auerbach, whose study *Mimesis* (1946) has become a classic of modern literary criticism, a realistic text is characterized by the fact that it is:

- a) serious;
- b) that it merges various stylistic registers;
- c) that it does not rule out the possibility of describing any social class or milieu whatever;

d) that it makes significant use of “hypotaxis” (syntactical subordination of clauses by the use of connectives);

e) that it integrates the evolution of the characters within the larger framework of history.

Mimetic intention relies on verisimilitude as a decoy to give the reader the illusion of actuality (literature is thus seen as the very mirror held up to real life).

– **emphasis on locale/topography** (importance of places, place-names, etc.) that anchors fiction in the palpable physical world.

– **fictional time** is underpinned by historical time. Narrated time *i.e.* the chronology of the events related in the text is systematically geared to the chronology of the period in which those events take place.

– **anthropomorphism** of the characters; the realistic novelist deals with ordinary, average characters the reader can easily and readily identify with. Romantics and heroics are both excluded from the province of realism.

– **motivation**: it is necessary for the realistic narrator not to alienate the sympathy or adhesion of his readers and he does so by referring – to lend plausibility and credibility to the events he describes – to a set of beliefs, assumptions, opinions, psychological explanations, etc. that is common to both author and reader. This is what R. Barthes calls *Doxa* = some sort of ideological and rhetorical code that is shared by the members of the same cultural community. The realistic novelist tries to naturalize fiction...

– **transparency**: realistic fiction tends to eliminate all forms of ambiguity (the fantastic, the enigmatic are quite outside its realm), to reduce polysemy and to abolish all distinction between seeming and being.

To conclude this tentative definition of realism, I'll quote A. Denjean's *Thesis*:

« Le réalisme, qui repose donc sur une idéologie de la représentation littéraire, serait en dernière analyse, un ensemble de réponses techniques à des contraintes narratives. Sommé d'être à la fois vraisemblable et véridique, le récit fictif doit tout expliquer : "l'historien des mœurs doit rendre tout probable, même le vrai" écrivait Balzac dans *Les Paysans* : les procédés du discours réaliste ont donc la double fonction d'assurer la véracité de l'énoncé, c'est-à-dire sa conformité au réel qu'il désigne, et leur propre vraisemblance, c'est-à-dire leur "naturalisation". Le roman réaliste est donc, à la limite, le type même du récit "motivé", ce qui implique l'omniscience du narrateur, "l'effet de réel" étudié par R Barthes venant à propos combler l'absence de motivation.» (*Thèse pour le Doctorat d'État*, 151)

Such an approach rightly points up the necessity of never losing sight of the “literariness of literature” (« *la littérarité* ») *i.e.* the fact that it is a verbal construction. In a successful work of art, the materials are completely assimilated into the “form”; what was “world” has become “language”; a case in point is the status of a character in a novel who differs from an historical figure or figure in real life in that he is made only of the sentences describing him or put into his mouth by the author. Art is indebted to the natural world for its materials but it adds to nature new arrangements that reveal significance; there is a constant interplay between the actual inserted in an imaginary context and the imaginary inserted in an actual context. Consequently, one must disabuse one's mind of another fallacy: the opposite of fiction is not truth but fact or time and space existence.

After such a detour – but it was unavoidable and necessary – we can now return to the two chief modes of narrative fiction that obtain in American literature: the romance and the novel. In *The American Novel and its Tradition*, R. Chase maintains that:

– Romance is a kind of border fiction: “the borderland of the human mind where the actual and the imaginary intermingle. Romance does not plant itself, like the novel, solidly in the midst of the actual. Nor when it is memorable, does it escape into the purely imaginary.” (19)

– The best American novelists have found uses for romance far beyond the escapism, fantasy and sentimentality often associated with it; the evolution of American literature manifests a gradual assimilation of romance into the substance of the novel, which points to “the power of romance to express dark and complex truths unavailable to realism.” (IX) Consequently, “the history of the American novel is not only the history of the rise of realism but also of the repeated rediscovery of the uses of romance...” (XII).

Now, what about *Invisible Man*? How does it fit into these categories? My contention is that it fits into neither but “straddles” both, partakes of both genres. *Invisible Man* is a realistic romance or, more appositely, a romance-novel, which means that it is grounded in actuality, in the contradictions of American experience, that it is interspersed with “connotators of mimesis” (*connotateurs de mimésis*) – references to actual places: Harlem, New York; to customs and manners; to historical characters, etc. giving the illusion of reality = “realistic effects”

(*effets de réel*) in R. Barthes' terminology – and yet all these elements are transmuted into something that goes beyond realism, they are transfigured into symbolism, myth, allegory: Ellison's work achieves a successful merging of the actual and, say, the poetic. Now to give just an example of the way it works, I will mention Ellison's treatment of the Harlem riots. The outbreak in *IM* is a freely distorted version of two actual riots that erupted in March 1935 and August 1943 (August = the dog days); the former was triggered because the people of Harlem mistakenly believed that a ten-year old boy had been beaten to death by a white store proprietor for stealing a candy bar; Scofield, a character of *IM* reports p. 435:

“‘About eight o'clock down on Lenox and 123rd this paddy slapped a kid for grabbing a Baby Ruth and the kid's mama took it up and then the paddy slapped her and that's when hell broke loose. 'You were there?' I said. 'Same's I'm here. Some fellow said the kid made the paddy mad by grabbing a candy named after a white woman.'”

So R. Ellison did not get the facts out of his head but it is interesting to note the way such historical events are handled to serve the novelist's purposes *i.e.* show that when you strip reality of its thin veneer of rationality, you discover chaos, ambivalence, fluidity. In the lurid light of the conflagration that turns night into day, reality reveals its underside, assumes a grotesque, nightmarish quality: the world has gone topsy-turvy and the Invisible Man has lost all his bearings (the general conflagration foreshadows the hero's burning of all his former identities when he is in the hole = some sort of Phoenix-like rebirth); Harlem becomes a border-area where the actual and the fantastic intermingle: cf. the Quixotic tilt of Ras the destroyer charging on horseback into the police with spear and shield like a wild Indian out of a Hollywood motion-picture or a grade “B” Western (447); the white, naked and horribly feminine bodies hanging from a lamp-post turn out to be, when seen at close quarters, dummies and not flesh and blood victims of Lynch law; Borden's milk wagon with its beer-swilling goddess evokes a carnivalesque Juggernaut; a farcical subversion of law and order (437-38). Thus, we can see in Ellison's work a shift in style from social realism to surrealism or, to put it differently, a realism extended beyond realism. The novel is, according to R. Ellison: “a form which attempts to deal with the contradictions of life and ambivalence and ambiguity of values” hence his experimenting with forms and techniques generally unused by the writer of hard-fact realism. If Ellison has recourse to surrealism, to effects that are akin to romance, it is also because the reality the Negro is confronted with is in itself surreal, ambiguous, shifting “out-of-focus” and “out-of-joint” (both epithets are drawn from the novel) so that surrealism is not just a question of narrative strategy or fictional technique, it is, as it were, “in-built” in the vision of the Negro; it is something that is lived through, an experience of daily occurrence as is suggested by Addison Gayle's statement that: “to be sane in this society is the best evidence of insanity”. People lacking the intuition of their own being perceive reality as threatening and deceptive; they project their own ontological insecurity on the outside world. In *Shadow and Fact*, Ellison depicts the artist as a man who must be capable of descending “into the deeper level of his consciousness”, thus opening himself to an “inner world where reason and madness mingle with hope and memory and endlessly give birth to nightmare and dream”. Such borderland or twilight zone is, par excellence, the province of romance.

Before going on to consider the last question (Is *IM* a novel with a purpose?), it would be worthwhile to deal with another facet of Ellison's novel: its use of naturalism. Actually, I am just following up a clue provided by the author himself in an interview held in Paris in the summer of 1954:

“For another thing, the styles of life presented are different. In the South where he was trying to fit into a traditional pattern and where his sense of certainty had not been challenged, I felt a more naturalistic treatment was adequate. The college Trustee's speech to the students is really an echo of a certain kind of southern rhetoric and I enjoyed trying to recreate it. as the hero passes from the South to the North, from the relatively stable to the swiftly changing, his sense of certainty is lost and the style becomes expressionistic. Later on during his fall from grace in the Brotherhood it becomes somewhat realistic. The styles try to express both his state of consciousness and the state of society.”

Thus, the various mediums of expression correspond to the different stages in the hero's progress, and the style shifts from naturalism to surrealism. Naturalism is a mode of fiction bound up with a philosophical thesis: determinism *i.e.* the doctrine that man is determined by two kinds of natural forces: heredity and environment hence, the importance of the social and economic forces in then family, the class and the milieu into which a character is born. The typical naturalistic scenario describes a character who struggles to survive a merciless

environment and is eventually overcome by impersonal forces. Zola in France, Stephen Crane and Theodore Dreiser in America are perfect representatives of this naturalistic school. Naturalistic writers:

“try to present their subjects with an objective scientific attitude and with elaborate documentation, often including an almost medical frankness about activities and bodily functions usually unmentioned in earlier literature. They tend to choose characters who exhibit strong animal drives, such as greed and brutal sexual desire, and who are victims both of their glandular secretions within and of sociological pressures without. [...] The protagonist of the naturalistic plot, a pawn to multiple compulsions, merely disintegrate or is wiped out.” (Abrams, 142)

There is little doubt that the description of Jim Trueblood's experience and environment as well as the scene in *The Golden Day* are cast in the naturalistic mold. Though the use of naturalistic elements is nowhere as extensive as in R. Wright's *Native Son* (it is next to impossible to go further than that) *IM* actually depicts the Negro as the victim of a brutalizing and dehumanizing world whose impersonal forces of destruction and alienation are quite appositely symbolized by an anonymous “they”. This is quite in keeping with the main tenets of naturalism.

The answer to the last question on the nature of *IM* is, to a large extent, to be found in Ellison's own comments on the function of literature. A few quotations from the author will pave the way for subsequent discussion:

“As a literary form the novel has been primarily concerned with charting changes within society and with changes in personality as affected by society (R. Ellison speaking at West Point)

“I do feel that books represent socially useful acts (*Ibid.*)

“I think the function of literature, all literature that's worthy of the name, is to remind us of our common humanity and the cost of that humanity” (*Ibid.*)

“I recognize no dichotomy between art and protest” (Interview in Paris)

“One function of serious literature is to deal with the moral core of a given society.” (*Ibid.*)

The question, however, is more complex than it seems to be at first blush; Ellison has also had occasion to insist that he was not and is not “concerned with injustice but with art” and that he differed with Wright, among others, as regards the purpose of art:

“Wright believed in the much abused notion that novels are ‘weapons’ – the counterpart of the dreary notion, common among most minority groups, that novels are instruments of good social relations. But I believe that true novels, even when most pessimistic and bitter, arise out of an impulse to celebrate human life and therefore are ritualistic and ceremonial at their core. Thus they would preserve as they destroy, affirm as they reject.”

Even if we grant Ellison that his novel is a product not of political struggle alone, but of disciplined literary struggle, the fact remains nonetheless that his creation integrates a note of anger and serves various purposes. This is a case where one must follow D. H. Lawrence's advice and “trust the tale rather than the artist”: *Invisible Man* clearly belongs to the tradition of social protest despite its author's qualifications. Since I go on the assumption that *Invisible Man* is a novel with a purpose, it remains for me to substantiate my contention and show that Ellison is not just content to convert the ironies and contradictions of American experience into a sophisticated piece of fiction. In *Invisible Man* R. Ellison seeks to unlock the meanings of Afro-American folklore – jokes, blues, sermons, spirituals, jazz etc. – in order to “help folks find themselves and to remember who they are”. This is part of the triple responsibility which according to Ellison is incumbent on each writer *i.e.* responsibility to himself, to his immediate group, and to his region. He is also concerned with spelling out that which was peculiarly American about the American experience, say, the dialectics of diversity and unity: what Ellison calls “our unity within diversity and our freedom within unfreedom”. This is naturally linked with the “twoness” (the expression has been coined by DuBois) that the Afro-American always feels as both an American and a Negro and *Invisible Man* purports to emphasize its protagonist's inexorable Americanness as well as his unmistakable blackness. This harks back to the theme of division (“only in division is there true health” 464) which led the protagonist “to condemn and affirm, say no and say yes, say yes and say no. [...] So I denounce and I defend and I hate and I love.” (467); one of the aims of Ellison is to seek a new way of being in reality, a way that will escape both the imprisoning constructs (= masks and role-playing) of society on the surface and the merging fluidity of the underground world of B. P. Rinehart. The conflict of urges between inertia (hibernation) and action is solved by affirming that the world is possibility and that the mind can take up all challenges: “I couldn't be still even in

hibernation. Because, damn it, there's the mind, *the mind*. It wouldn't let me rest." p. 462 and. also p. 468: "I'm going underground, I whipped it all except the "mind", the *mind*. And a mind that has conceived a plan of living must never lose sight of the chaos against which that pattern was conceived." (= chaos and order/pattern cannot be dissociated therefore life is a struggle with and a resistance to both)

If Ellison's novel bears out R. Chase's contention that "the American novel has been stirred...by the aesthetic possibilities of radical forms of alienation, contradiction and disorder" it also demonstrates that "Reconciliation, after all, is the business of art" (I. Hassan, *Radical Innocence*, 69). *Invisible Man* strives to bridge the gap between dream and reality, to affirm the principle of equality despite the existence of racism and its hero tries to "mediate between and world, in that imaginary dialectic form we have agreed to identify as the novel" (Hassan, 4); Ellison's novel is an attempt to heal the split in American experience:

"To acknowledge the innate dignity of mankind is also to reconcile the idea of freedom prescribed in the founding political documents of America with the violence of a Harlem race riot. The act of reconciliation is an action of what Ellison calls Mind, a fact of form¹³. The "Negro question" becomes a question of determining the essence of the human in a way that the questioning and tormented Mind can grasp. This, if any, is the artistic credo of Ellison. The credo is one that requires him to exploit the resources of irony. And it prompts him, as will become evident, to draw upon the healing powers of the American joke and Negro blues." (Hassan, 169)

Ellison as a novelist proves himself to be a manipulator and depicter of moral problems and his work answers L. Goldmann's definition of the novel as « *une quête individuelle de valeurs transindividuelles (authentiques, qualitatives) absentes* »; the purpose of *Invisible Man* is, like poetry, "to make us citizens by anticipation in the world we crave" (G. Santayana).

13. A definition that will make clear what Hassan means by form: "Form, the creation of a radical, self-defining metaphor, is the one rational technique which human beings have developed to deal adequately with the basic irrationality of existence." (Earl H. Rovit, "Ralph Ellison and the American Comic tradition", 174)

LES THÈMES D'INVISIBLE MAN

Nous avons déjà eu l'occasion de faire référence à quelques thèmes majeurs du roman d'Ellison : thème de la quête, de l'identité, de l'initiation, etc. La présente étude se propose d'en élargir la description et d'en approfondir la signification. Une parenthèse à propos des notions de motif et de thème ; ce qui les fonde, c'est la notion de répétition, de récurrence ; le thème s'oppose au sujet. Le sujet c'est l'anecdote dont l'écrivain s'empare à fin de composer une œuvre ; le thème est ce que fait l'écrivain de son sujet et ceci inclut tout ce qu'il apporte de plus à celui-ci que le choix initial de celui-ci (motivations, par ex.). Comme le titre du roman nous y invite et ensuite le prologue, nous partirons du thème de la vision, du regard.

I. L'œil : dialectique du visible et de l'invisible

Le thème de l'œil, du regard, est à mon avis le thème fondamental si bien qu'il serait possible de présenter le roman dans son ensemble comme *"a general education of the eye/I"*, c'est en effet le regard de l'Autre qui fonde l'identité et la reconnaissance du sujet. Thoreau a écrit : *"We are as much as we see"*, Ellison passive la proposition *"We are as much as we are seen"*. Le couple voir/l'être vu nous apparaît comme le foyer de l'œuvre : tout part de là : *"I am invisible...simply because people refuse to see me"* (7). Cette non-reconnaissance du sujet par le regard d'autrui tient à une disposition particulière des yeux de ceux que le protagoniste croise sur sa route : leurs *"physical eyes"* sont ouverts, mais leurs *"inner eyes"*, les yeux du cœur, ceux qui permettent d'appréhender non plus la réalité comme les premiers, mais l'humanité sont clos. Aussi le monde se divise-t-il fondamentalement en deux camps : *"those of poor vision"* (7), *"the sleeping ones"* (8) d'une part, et de l'autre *"the (people) of vision"*, *"the wakeful ones"*. Ras, le nationaliste, reprend cette distinction dans une question clé : *"I ask both of you, are you awake or sleeping? What is your path and where are you going?"* (303) et après la mort de Clifton, le protagoniste qui commence à se rendre compte qu'il est manipulé, résumera la situation passée en déclarant : *"I'd been asleep, dreaming."* (357). Le texte est parcouru par tout un réseau de symboles ayant trait à l'œil, à l'éveil, à la cécité, à l'invisibilité à l'engourdissement de l'esprit, au songe. Essayons d'organiser l'ensemble de ces notations.

Dans une société que l'on pourrait décrire comme une vaste partie de colin-maillard (*"a game of blind-man's buff"*, 280), organisée à l'avantage des Blancs (cf. la scène de la *"battle royal"* et même le prologue), le héros est complètement dépouillé de son pouvoir de vision ; son regard est confisqué par le regard de l'autre c'est-à-dire celui qu'en argot les Noirs appellent *"the Man"*, l'homme blanc celui dont l'humanité se fonde précisément sur la négation de l'humanité du Noir. Le roman d'Ellison est un jeu de regards où s'exerce une implacable tyrannie : celle de l'œil du Blanc. Le Noir est tenu de baisser les yeux devant le Blanc (cette attitude est constamment décrite dans la fiction sudiste cf. par le *The Confession of Nat Turner* de W. Styron) ; regarder un Blanc dans le blanc des yeux relève du défi, c'est contester le regard souverain du Maître, entrer dans une dialectique de l'intersubjectivité qui saperait l'autorité du Blanc : *"I am master of all I survey"* ; l'œil du Blanc réifie le Noir et l'asservit. Parmi les reproches que l'homme invisible adresse au vétéran un peu fou, il en est un de révélateur : *"Men like us did not look at a man like Mr Norton in that manner, and I stepped hurriedly forward..."* (77). Il est des regards subversifs que seul peut lancer celui qui n'a pas froid aux yeux ; l'homme invisible n'en est pas encore là. La relation spéculaire qui unit le Noir au Blanc se traduit par la subordination du premier au second. La confiscation du regard actif (le voir) et son retournement en regard passif (l'être vu). Le mécanisme est parfaitement illustré par la scène de la *"Battle royal"* où la domination des Blancs s'affirme dans l'interdiction faite aux Noirs de regarder la femme blanche, point de mire réservé aux maîtres.

Le Noir doit être vu comme « non-regardant », en un mot s'éclipser sous le regard de l'Autre perçu comme Absolu et tout-puissant. Résultat :

"They think we're blind – uncommonly blind. And I don't wonder. Think about it, they've dispossessed us each of one eye from the day we're born. So now we can only see in straight white lines. We're a nation of one-eyed mice - Did you ever see such a sight in your life? Such an uncommon sight!" (277)

La quête dans laquelle se lance le protagoniste (*"a long and desperate and uncommonly blind journey"*, 279) doit lever le voile sur le rouage secret du monde (*"Here was a way to have a part in making the big decisions, of seeing through the mystery of how the country, the world, really operated"*, 287) et conduire à la claire conscience de soi, c'est-à-dire, à la conquête de l'*"Eye/I"*. Cette quête se déroulera sous un triple regard. Tout d'abord, celui d'autrui, qui peut être bénéfique/bienveillant : c'est celui du grand-père :

"It was a face that fascinated me. The eyes seemed to follow everywhere I went." (31)

"Just as in those dreams in which I encountered my grandfather looking at me from across the dimensionless space of a dream-room" (371)

"Framed in there in the grey, early morning light of the door, my grandfather seemed to look from his eyes." (309)

Ce regard est relayé par le propre regard du héros ou, plus précisément, de cette instance – le for intérieur – qu'il appelle "*the malicious arguing part*" (271) :

"Perhaps the part of me that observed listlessly but saw all, missing nothing, was still the malicious, arguing part ; the dissenting voice, my grandfather part ; the cynical, disbelieving part...the traitor self that always threatened internal discord." (271)

Le regard peut être aussi maléfique ; c'est celui de Marse Jack, par exemple, ou du médecin de l'hôpital :

"*'My head - that burning eye...' I said*

'Eye ?'

'Inside,' I said" (189)

Il y a ensuite le regard d'une puissance occulte mais omniprésente, panoptique, qui voit tout et manipule tout (à rattacher à la métaphore théâtrale qui présente le monde comme une scène, un spectacle et l'individu comme une marionnette aux masques multiples) ; on trouve ainsi l'image du "*Seeing Eye*" (277) puis d'autres références qui montrent que le héros est pris dans les rets d'un regard souverain :

"Perhaps even now an eye had picked me up and watched my every movement. Maybe the face of that clock set in the grey building across the street is a pair of searching eyes." (136)

"the moon a white man's bloodshot eye" (93)

Cf. aussi pp. 38, 114, 135 l'image des fils invisibles : *Big Brother* est passé par là.

L'expérience du héros n'est qu'un lent dessillement ; il doit apprendre à se voir et obtenir confirmation de son identité par la reconnaissance du regard d'autrui, à commencer par celui de ses frères de race : "*Perhaps simply to be known, to be looked upon by so many people, to be the focal point of so many concentrated eyes, perhaps this was enough to make one different... a man.*" (271). Où se vérifie le justesse du principe énoncé par le philosophe Berkeley : « *Esse est percipi* » ("*to be is to be perceived*").

On ne saurait mieux dire que le sentiment de son identité est un effet de regard et à partir de là, suit la revendication aussi métaphysique que politique : "*Let's make a miracle¹⁴, I shouted. Let's take back our pillaged eyes! Let's reclaim our sight; let's combine and spread our vision.*" (278)

Puis vient la vision du futur : "*I feel that I can see sharp and clear and far down the dim corridor of history and in it I can hear the footsteps of militant fraternity.*" (279) et, enfin, la révélation fulgurante de l'appartenance à la communauté :

"With your black and white eyes upon me, I feel...I feel ...[...] With your eyes upon me I feel that I've found my true family! My true people! My true country! I am a new citizen of the country of your vision, a native of your fraternal land." (279)

Fausse joie, fausse révélation, en un mot ou plutôt en deux : *bé-vue*, car à l'image du "*popular fighter who had lost his sight in the ring*" (26), il voit toujours "*in straight white lines*", il n'a pas encore appris à voir "*around the corners*" (15) ou sous la surface ("*But for God's sake, learn to look beneath the surface,' he said.*" (127). Il ne s'est pas encore rendu compte que les membres de *Brotherhood* "*didn't see either colour or men*" (409). Il y aura plusieurs étapes dans cette quête de la clairvoyance qui permettra à l'homme invisible de rejoindre les rangs des "*clear of eye, the ice-water-visioned who see too clear to miss a lie*" (225-226). Et tout d'abord, la mort de Clifton, qui lui permet de comprendre que la marionnette Sambo n'est que le symbole de sa situation au sein du parti ; l'homme invisible est un fantoche, un pantin, il est manipulé comme Sambo, cf. : "*Clifton had been making it dance all the time and the black thread had been invisible.*" (359).

14. Le mot est issu de "*mirar*" (s'étonner) et de "*mirare*" (regarder).

La seconde étape, c'est la révélation que *Brotherhood* n'est qu'un pays des aveugles où le borgne est roi. Ce qui donne la scène extraordinaire, surréaliste où Jack perd son œil de verre :

"A glass eye. A buttermilk white eye distorted by the light rays. An eye staring fixedly at me as from the dark waters of a well. Then I was looking at him standing above me, outlined by the light against the darkened half of the hall." (381)

Jack se révèle être "*a one-eyed beacon*" (382), le borgne ou le cyclope guidant les aveugles. L'image est savamment préparée, amenée cf. la scène à l'hôpital : "*a man was looking at me out of a bright third eye that glowed from the center of his forehead*" (188) ; "*one of his eyes glowing brighter than the other*" (289) ; "*with Cyclopean irritation*" (381) et surtout le nom du lieu de rencontre des membres de *Brotherhood* : "*Chthonian*" (243). L'épithète « chthonien » s'applique à la plupart des divinités du monde souterrain et notamment les Cyclopes, archétypes des comploteurs. Dans son étude sur *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, G. Durand explique que très souvent, dans les mythes, la Toute-puissance est borgne et que le personnage borgne n'est jamais seul : « Odhin le borgne est flanqué de Tyr le manchot, et Horatius Coclès, le cyclope...est inséparable de Mucius Scaevola à la main sacrifiée. » (172). Peut-être Brother Tarp, le boiteux remplit-il ce rôle ?

L'homme invisible comprend soudain que discipline et sacrifice conduisent à l'aveuglement : "*So that is the meaning of discipline, I thought, sacrifice...yes, and blindness; he doesn't see me. He doesn't even see me.*" (182). La conclusion sur son attitude passée est la même que précédemment : "*with the feeling that I was just awakening from a dream*". (383).

Il y a une certaine ironie dans la description de *Brotherhood* : "*we have to watch ourselves*" déclare Brother Westrum (p. 117) et ils sont tous tellement occupés à se surveiller mutuellement qu'ils ne voient rien autour d'eux ; et aussi dans le discours de Jack sur la perspective historique et la stratégie du parti : "*For such.... the people of Harlem*" (378).

L'injonction biblique « *cast out the offending eye* » (46) évoquée par Norton lors du récit de Jim Trueblood paraît s'être réalisée symboliquement dans le cas de Jack ; bientôt prendra fin la dépossession de soi par le mauvais œil : "*you stand naked and shivering before the millions of eyes who look through you unseeingly*" (463-64).

La troisième et dernière étape est représentée par la découverte de l'existence de Rinehart¹⁵ et de ses "*dark glasses*" qui permettent au héros d'accéder à une nouvelle vision des choses ; au fond, symboliquement, le héros en cachant ses yeux derrière des lunettes noires accepte (comme certains personnages de légende, Odhin, par ex. (cf. Durand, 172), le sacrifice de ses yeux charnels pour acquérir le vrai savoir, la vision de l'invisible : « le sacrifice oblatif de l'œil, que l'on retrouve dans l'Évangile, est surdétermination de la vision en voyance » :

"*What on earth was hiding behind the face of things?*" (397)

"*Behold the Invisible*" (398)

"*Behold the seen unseen, etc..*" (399)

"*Let there be light!*" lit-on page 400 ; il semblerait en effet que l'homme invisible commence à percevoir non seulement l'écorce des choses/réalité ("*rind*") mais aussi le cœur ("*heart*"). Cf. la citation biblique p. 395 "*For now we see as through a glass darkly but then face to face : now I know in part ; but then shall I know even as also I am known*" (Cor. I, 12-13)

Le héros se rend compte de la cécité qui a été la sienne depuis qu'il c'est lancé dans le monde : "*His world was possibility and he knew it. He was years ahead of me and I was a fool. I must have been crazy and blind.*" (401)

15. Quelques remarques de R. Ellison (tirées de *Shadow and Act*) sur le personnage de B. P. Rinehart : "the P. is for Proteus, the B. for Bliss." "Rinehart is my name for the personification of chaos. He's also intended to represent America and change. He has lived so long with chaos that he knows how to manipulate it. It is the old theme of The Confidence Man." ; "He is a figure in a country with no solid past or stable class-lines : therefore he's able to move about easily from one to the other" ; "Rinehart is not a man to be met as a strategy to be made aware of [...] He is the figure most at home in the subterranean world, a fluid darkness flowing underneath history and society, beneath their shaping powers. But a world of boundaries, a world given over to 'the merging fluidity of forms'...such a world can finally only be a chaos." ; "Rinehart whose heart is in fact all rind, represents the ultimate diffusion and loss of self."

L'engagement dans les rangs de Brotherhood est totalement dévalué aux yeux du héros : "*Outside the Brotherhood we were outside history; but inside of it they didn't see us.*" (402)

Au terme de son itinéraire, l'homme invisible atteint une vérité essentielle qui déterminera sa résolution finale de recourir à l'action : "*I'm invisible but not blind*" (464).

Le dernier rêve décrit pp. 458-59 nous paraît illustrer ce que nous avons dit précédemment sur le sacrifice de l'œil qui permet d'acquérir une seconde vue ; l'émasculatation qui y est décrite est aussi une forme d'énucléation sublimant la vue en voyance : cf. "*my pain-sharpened eyes*" (458) et "*... at a price I now see that which I couldn't see*" (459)

Cette lucidité, chèrement acquise, rend possible la vision finale de l'interdépendance du Blanc et du Noir = *Tar Baby* symbol :

"That there hang not only my generations wasting upon the water...

'But your sun...'

'And your moon...'

'Your world...etc . (459)

II. L'ombre et la lumière

Les deux grands régimes de l'imaginaire – le régime diurne et le régime nocturne – sont bien présents dans une œuvre qui est, entre autres, jeu de l'ombre et de la lumière. Ces deux catégories ne font que reprendre sous une autre forme l'opposition première de la vision et de la cécité.

La lumière est assimilée à la Vérité ("*the truth is the light and light is the truth*", p. 10) ; elle est aussi indispensable à la conscience de soi ("*light confirms my reality, gives birth to my form*", p. 10). Elle est donc l'enjeu d'une lutte car qui détient la lumière détient le pouvoir absolu ; la conquête de l'œil ne va pas sans celle de la lumière. D'où le combat symbolique que mène l'homme invisible contre "*Monopolated light and Power*" (8) et son "*master meter*" dans la "*power station*". Le Blanc monopolise la Lumière, le Noir est rejeté dans l'ombre ; certains d'ailleurs s'en accommodent et même y prospèrent, c'est le cas de Bledsoe qui conseille au héros de rester dans l'ombre pour mieux jouer les éminences grises :

"You let the white folk worry about pride and dignity – you learn where you are and get yourself power, influence, contacts with powerful and influential people – then stay in the dark and use it!" (121)

Toute l'expérience du Noir américain est une sorte de descente dans « la bouche d'ombre » cf. "*the black despair of black people*" (110) ; "*the dark night of slavery*", (*Ibid.*) Le Sud est "*the heart of darkness*" (466) ; alors il ne faut pas s'étonner si le héros déclare que : "*I remind myself that the true darkness lies within my own mind, and the idea loses itself in the gloom*" (466).

Paradoxalement, mais nous verrons que le paradoxe est au cœur du roman, le héros va plonger au cœur de la nuit pour y trouver la lumière ; le départ du *College* est décrit en ces termes : "*I had by some short-coming cast myself into the darkness away from all that was worthwhile and inspiring*" (114) et de même qu'un inconnu aperçoit l'homme invisible à cause même de la pénombre ("*because of the near darkness he saw me*", 7) de même le protagoniste parviendra à voir "*the darkness of lightness*" (10) et à illuminer "*the blackness of my invisibility – and vice versa*" (15). Bledsoe et Norton ont, au fond, joué un rôle positif : "*By kicking me into the dark they'd made me see the possibility of achieving something greater and more important than I'd ever dreamed. Here was a way... possible rewards.*" (286)

Rinehart, nous l'avons vu, permet à l'homme invisible d'accéder à une importante révélation par l'intermédiaire des "*dark glasses*" et l'ultime plongée dans l'égout n'est que l'aboutissement de ce nouveau voyage au cœur de la nuit ; la dernière étape avant la remontée vers la surface, la lumière et la conscience claire.

III. Les couleurs

Le jeu des trois couleurs dominantes - le noir, le blanc et le gris – n'est pas moins important que celui de l'ombre et de la lumière qu'il relaye d'une certaine manière. L'homme invisible vit dans un univers où la blancheur prédomine ; elle est associée :

– à la puissance (*white people* = "*our thunder and lightning*" (95) ; Jack, Norton, Emerson forment "*one single white figure*" (409) ;

– au bonheur : “*win greater happiness with whiter complexion*” (212) = “*the miracle of whitening black skin.*” L’homme invisible refuse que croire que la destinée du Noir soit “*to become white, which is not a colour but the lack of one. Must I strive towards colourlessness?*” (465) ;

– à la raison : “*white is right*” (82) ;

– au tabou : scène avec la danseuse ou celle du métro : “*..then the door banged and I was crushed against a huge woman...read about them?*” (131-32). Récompense suprême = violation du tabou → approcher la femme blanche, la connaître au sens biblique du terme.

Presque toutes les expériences néfastes de l’homme invisible sont liées au pouvoir du Blanc ; nous savons déjà que l’aliénation réside en partie dans le fait que le Noir ne peut ou ne sait voir que “*in straight white lines*” ; c’est en suivant la “*white line*” qui sépare la route en deux mais marque aussi symboliquement la frontière entre le permis et l’interdit que le héros se retrouve devant la cabane de J. Trueblood : “*Half-consciously I followed the white line as I drove, thinking about what he had said.*” (42) ; “*I wished we were back on the other side of the white line, heading back to the quiet green stretch of the campus.*” (45)

C’est également celle qui mène au Golden Day : “*the white line*” (62) ; “*I shot the car across the line to avoid the men and stayed there on the wrong side as I was headed for the Golden Day*” (63) ; “*the white dividing line*” (84)

L’expérience à l’usine de peinture est également dominée par le blanc (“*and started down a pure white hall*”, 160) ; l’accident aurait pu être évité si le protagoniste avait compris qu’il fallait tourner la manette appropriée c’est-à-dire, forcément, la manette blanche : “*Which? I yelled, reaching. / ‘The white one, fool, the white one!’*” (187) et le voilà projeté “*into a wet blast of black emptiness that was somehow a bath of whiteness*” (188). Il se réveille à l’hôpital sur “*a white rigid chair*” (188) vêtu de “*white overalls*”, égaré “*in the vast whiteness in which I myself was lost*” (194). Enfin, l’engagement au service de Brotherhood est également dominé par la présence du “*white father*”, Jack. (380). L’épisode qui se déroule à l’usine est riche en connotations symboliques qui colorent toute la lecture du roman ; c’est, en effet, là que l’auteur met en lumière toute la secrète alchimie du blanc et du noir : les deux couleurs sont indissolublement liées ; le noir le plus pur se trouve au cœur du blanc, le plus parfait d’ailleurs ne l’obtient-on pas en broyant de l’ivoire calcinée ? G. Bachelard cite, à propos de la dialectique poétique des contraires, un sonnet d’Audiberti qui parle de « la noirceur secrète du lait » (*La Terre et les rêveries du repos*, p. 23) et en appelle à Hegel pour expliquer la loi « du monde renversé », qui s’expose ainsi :

« Ce qui dans la loi du premier monde, “est blanc devient noir dans la loi du monde renversé de sorte que le noir dans un premier mouvement dialectique est “l’en-soi du blanc” (Hegel, *Phénoménologie de l’Esprit*, cité par G.B., p. 26).

Ellison découvre cette paradoxale vérité poétique lorsqu’il décrit le travail de l’homme invisible : “*But when I looked into the white graduate I hesitated ; the liquid inside was dead black*” (163) et c’est pourtant ce liquide qui ajouté à la “*milky brown substance*” (162) la fait devenir “*glossy white*” (162) : “*That’s it, as white as George Washington’s Sunday-go-to-meetin’ wig and as sound as the almighty dollar*” (164) On ne saurait mieux démontrer l’interdépendance étroite, intime des deux couleurs ; on n’en peut nier aucune, il faut accepter cette évidence :

“*Thus one of the greatest jokes in the world is the spectacle of the whites busy escaping blackness and becoming blacker everyday, and the blacks striving towards whiteness, becoming quite dull and grey.*” (465)

Cette dernière citation fait apparaître la troisième couleur importante, le gris, et donne déjà un aperçu de sa valeur de teinte intermédiaire, un peu hybride ; cf. à l’hôpital : “*Thoughts evaded me, hiding in the vast stretch of clinical whiteness to which I seemed connected only by a scale of receding greys*” (194)

C’est une couleur négative : cf. scène à l’usine de peinture : “*The paint was not as white and glossy as before; it had a grey tinge.*” (165) ; “*All were the same, a brilliant white diffused with grey.*” (167)

C’est aussi, bien évidemment, celle qui évoque la grisaille des jours, de la ville et du temps : “*grey concrete of the highway*” (83) ; des murs (*a grey wall*, p. 158) ; de la rue (*grey street*, p. 278) ; de Central Park (*grey mist and grey silence*, p. 242) de la lumière du matin (*grey light*, pp. 257/309) et enfin du cercueil de Clifton (*grey coffin*, p. 362).

Le gris est apparemment une couleur de mauvais augure ; elle apparaît dans le portrait physique de trois personnages liés à des expériences pénibles : Emerson Jr. (*grey eyes*, 147) ; Kimbro (*iron grey hair*, 168) ;

Brother Tobitt (*grey eyes*, 379). Dernier point, le gris apparaît dans la scène de la mue (un des motifs de *IM* : *old/new skin*) avant que le héros ne quitte Mary Hambro, p. 257 : “...I saw grey marks appearing where the old skin was flaking away beneath my digging nails.” Enfin, il faut savoir que c’est le terme argotique utilisé par les Noirs pour désigner les Blancs (“*the greys*” ; “*a grey cat*” : *a white person* ; “*a grey broad*” : *a white woman*, “*gray dog*” : *the police*, etc.)

On pourrait ajouter à la palette de couleurs utilisés dans le roman, le vert, qui apparaît essentiellement dans la description du *College* sous les traits de l’Éden (nostalgie de la pastorale) : *island of greenness* (34) ; *this quiet greenness* (84) ; *scent of lilac, honeysuckle and verbena, and the feel of spring greenness*, 92.

IV. Le réel et l’irréel

La réalité dépeinte dans le roman n’est pas stable ; elle semble être travaillée, minée par des courants souterrains, des mouvements contradictoires entraînant la confusion de l’être et du paraître. Elle n’offre au héros aucun point d’appui solide, aucun repère fiable : “*What was real, what solid, what more than a pleasant, time-killing dream?*” (34). Au fond, si la réalité est aussi fuyante, aussi fluctuante, c’est uniquement parce que l’homme invisible y projette sa propre incertitude, sa propre inquiétude : n’étant pas assuré de sa propre réalité, de son identité et de son existence, il ne peut que douter de la réalité du monde qui l’entoure. D’où ses multiples impressions d’étrangeté, d’irréalité (“*The clash between the calm of the rest of the street and the passion of the voice gave the scene a strange out-of-joint quality.*” (133) ; “*Walking about the streets...gave me the eerie, out-of-focus sensation of a dream.*” 138) ou d’avoir déjà vécu une scène : “*disturbed not so much by the close contact, as by the sense that I had somehow been through it all before. I couldn’t decide...deeply buried dream.*” (243) Nous avons affaire à réel transfiguré, à une réalité où s’ouvrent parfois des « trouées » débouchant sur un monde aux dimensions différentes où règnent l’ambiguïté, l’ambivalence, l’illusion. L’homme invisible fait ainsi irruption dans le petit lopin de Jim Trueblood (42) qui semble être une survivance d’autres temps et d’autres mœurs ou bien il est projeté dans l’univers en folie des vétérans (p. 62).

L’image de l’illusionniste apparaît souvent dans les descriptions : références

– aux fils et ficelles :

“*A flock of birds...as though linked by invisible strings*” (38)

“*Lights began to appear...by an invisible hand*” (114)

“*It was as though he had given a downbeat with an invisible baton*” (97)

“*the force that pulls your strings until you refuse to be pulled any more*” (128)

“*Well, there were unseen lines that ran from North to South.*” (138)

– à l’automate :

“*The streets were full of hurrying people who walked as though they had been wound up and were directed by some unseen control*” (135)

“*the boy, this automaton*” (81)

“*We are the machines inside the machine*” (177) ; “*I am a cog in a machine*” (320)

– aux masques :

“*Around me the students move with faces frozen in solemn masks*” (93)

“*not merely acting out the myth of their goodness...in cardboard masks*” (94)

“*the face...as though to form an abstract mask*” (20)

“*her face a blank mask*” (227)

“*to throw off the mask of custom and manners that insulate man from man, and converse in naked honesty and frankness*” (152)

On peut ainsi déceler à travers le roman une sorte de métaphore théâtrale permettant de déchiffrer le monde comme une scène où se joue le drame de la non-reconnaissance de sujets frappés d’irréalité (“*the void of faceless faces, of soundless voices*” 353 ; cf. aussi l’image du “*circus*” et du “*clown*” 31 ; 184 ; 198 ; 239 ; 303 ; 325 ; 401 ; 449) :

“*I looked at them, fighting a sense of unreality.*” (249)

“*But here they all seemed impersonal...*” (139)

“*I wanted to punch that face. It no longer seemed real, but a mask behind which the real face was probably laughing...*” (324)

“*If they had laughed, it would have been less unreal...*” (325)

Enfin, je rattacherai à tout ce qui précède, deux images ayant trait à la fluidité du temps, de l'espace et des êtres :

"struck by the merging fluidity of forms seen through the lenses" (395)

"the world seemed to flow before my eyes..." (401)

"Time ran fluid, invisible and sad." (429)

Cette fluidité est due au dégel que symbolise l'émeute aussi les émeutiers sont-ils décrits comme un fleuve (*"a black river ripping through a black land"* (442) et il en est de même de la rue (*"Below the bridge lay the hard stone river of the street, and for a second I looked at the waves of cobblestones as though I expected water..."* 429).

Il n'est donc guère étonnant que le héros se sente parfois, selon ses propres termes, *"lost in a dream world."* (16). Le mot *"dream"* (et ses dérivés) est employé des dizaines de fois ; c'est sans conteste une des notions essentielles du récit. Le rêve, paradoxalement, semble être une des clefs de la réalité car celle-ci paraît gouvernée par les lois mêmes qui régissent le travail du rêve : ambiguïté, ambivalence, affirmation et négation simultanée d'éléments contradictoires (Cf. *"I was and yet I was invisible"*, 408 ; *"both sacrificer and victim"*, 407) ; confusion (*"When one is invisible he finds such problems as good and evil, honesty and dishonesty, of such shifting shapes that he confuses one with the other depending upon who happens to be looking through him at the time."* 461), etc.

Si bien que la réalité décrite dans le roman a toujours *"a quality of unreality"* (234) conduisant le héros à postuler l'existence d'une face cachée des êtres et des choses (*"What on earth was hiding behind the face of things?"* 397) ou à douter de leur existence même (*"What is real anyway?"* 400). Par exemple, quand le protagoniste aperçoit le vétéran dans l'autobus (p. 126) sa réaction s'exprime ainsi : *"I suddenly felt that I was dreaming"* ; les gens qui l'entourent à l'hôpital se transforment en poissons *"moving dreamily from the top of the case"* (195) ; le leader de Brotherhood lui laisse une impression de *"outrageous unreality"* (440) ; de même, Ras est dépeint comme *"a figure more out of a dream than out of Harlem..."* (447) ; la salle de réunion acquiert *"the dimensionless space of a dream-room"*. Le protagoniste lui-même est souvent décrit comme étant à la frontière de la veille et du sommeil, dans une sorte d'état crépusculaire de la conscience :

"I didn't know whether I was awake or dreaming." (336)

"It was a state neither of dreaming nor of waking, but somewhere in between, in which I was caught like Trueblood's jaybird that yellow jackets had paralysed in every part but his eyes." (458)

L'homme invisible se reproche souvent d'avoir été le jouet de l'illusion et c'est toujours en ces termes :

"I'd been asleep, dreaming" (357) ; *"...with the feeling I was just awakening from a dream I had boomeranged around"*, (383) ; *"Now it was as though I had been suddenly awakened from a deep sleep."* (340) ; *"It was as though I had been aroused from sleep."*

Il y a une certaine ironie dans la description que le héros fait de lui-même après l'expérience malheureuse des lettres d'introduction ; il éprouve pour ses camarades encore pleins d'illusion *"a contempt such as only a disillusioned dreamer feels for those still unaware that they dream"* (208) ; c'est une fausse lucidité, l'homme invisible est toujours pris au piège du rêve. Plusieurs rêves ponctuent la progression du récit :

– le rêve décrit dans le Prologue, qui évoque le motif de la descente (aux Enfers), celui de l'ambivalence et du sens caché des choses ;

– le rêve de Jim Trueblood, (*"then I musta dropped, into the dream"* 51) qui introduit le thème de l'inceste, de la sexualité... : *"dream-sin"* (56) ;

– le rêve du Founder (p. 100) qui veut transformer *"the barren land after Emancipation"* et élever *"those lost in ignorance and darkness"* (94) ;

– le rêve prémonitoire après *"the Battle royal"*, première apparition hallucinatoire du grand-père qui débouche sur l'injonction *"Keep This Nigger Boy Running"* ; il y aura quantité d'autres apparitions de ce genre (271 ; 307 ; 371 ; 462, etc.) ;

– le rêve qui précède l'épilogue : émasculatation, vision finale, transformation en *"robot, an iron man"*, (459) ;

– on trouve enfin le rêve américain contenu dans *"The Great Constitutional Dream Book"* (227), mais c'est un rêve qui tourne au cauchemar car ses principes sont constamment reniés et bafoués :

"Did he mean to affirm the principle, which they themselves had dreamed into being out of the chaos and darkness of the feudal past and which they had violated and compromised to the points of absurdity even in their own corrupt minds?" (462)

Il est un autre motif qui redouble ceux qui touchent au réel, à l'irréel, au rêve et à l'illusion, c'est celui du voile/"veil". Il accentue la notion d'ambiguïté, d'ambivalence comme le montre la première référence p. 33 : "Then in my mind's eye I see the bronze statue of the college Founder...a revelation or a more efficient blinding." (33-4)

Nous avons précédemment parlé de « réel transfiguré », il faudrait aussi évoquer un « réel voilé », opaque aux regards, rebelle à toute interprétation définitive :

"then a veil seemed to fall" (87)

"the snowflakes...simultaneously forming a curtain, a veil" (212)

"And why did I see them now as behind a veil that threatened to lift" (221)

"the ideological was merely a superfluous the veil for the real concerns of life" (339)

"thin-veiled sun" (362) (Clifton's burial)

"in my mind I was trying to reach through the grey veil that now seemed to hang behind my eyes as opaquely as the curtain" (432)

Peut-être l'avant-propos (*The Forethought*) du livre de W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk* (1903) nous permettra-t-il de mieux comprendre la métaphore du voile :

"[...] I have sought here to sketch, in vague, uncertain outline, the spiritual world in which ten thousand thousand Americans live and strive. First, in two chapters I have tried to show what Emancipation meant to them, and what was its aftermath. In a third chapter, I have pointed out the slow rise of personal leadership, and criticized candidly the leader who bears the chief burden of his race to-day. Then, in two other chapters, I have sketched in swift outline the two worlds within and without the Veil, and thus have come to the central problem of training men for life. Venturing now into deeper detail, I have in two chapters studied the struggle of the massed millions of the black peasantry, and in another have sought to make clear the present relations of the sons of master and man. Leaving, then, the white world, I have stepped within the Veil, raising it that you may view faintly its deeper recesses,—the meaning of its religion, the passion of its human sorrow, and the struggle of its greater souls. All this I have ended with a tale twice told but seldom written, and a chapter of song. [...] And, finally, need I add that I who speak here am bone of the bone and flesh of the flesh of them that live within the Veil?"

V. Le motif de la fuite

Le personnage de « l'homme en fuite » est des figures clés de la littérature américaine ; il apparaît chez Cooper, Thoreau, Whitman, Twain, Fitzgerald, Updike, Kerouac etc. Dans le cas du "Running man" d'Ellison vient s'ajouter la tradition de l'esclave fugitif s'efforçant de gagner le Nord et la liberté ; un des exemples classiques de ce motif est représenté par le roman de Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn* (qui est à lire en filigrane dans la scène avec Emerson Jr. p. 154), qui rassemble pour la première un Noir fuyant l'esclavage et un enfant blanc fuyant la civilisation. La quête du héros sera donc menée au pas de course ; le ton ou l'allure est donnée dès la page 32 : "Keep This Nigger Boy Running" et se poursuivra grâce à l'obligeance de Bledsoe cf. sa lettre : "I beg of you sir, to help him continue in the direction of that promise which, like the horizon recedes ever brightly and distantly beyond the hopeful traveller." (156)

Il faut rattacher à ceci les nombreuses scènes de poursuite (sur les toits après l'expulsion ; devant les hommes de Ras ; devant la police, etc.) et même avec soi-même lorsque le protagoniste oppose "the old self" au "new self" (307) :

"there were two of me: the old self...and the new public self that spoke for the Brotherhood and was becoming so much more important than the other that I seemed to run a foot race against myself."

La rencontre avec Rinehart sera une révélation car "Rine the runner" (395) est un homme protéiforme toujours "on the go", en mouvement, qui sait s'adapter à un monde fluctuant ; son dynamisme contaminera l'homme invisible. Le mouvement de fuite est à ce point intériorisé que l'homme invisible peut dire p. 430 : "I ran through the night, ran within myself. Ran."

Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'il se sera débarrassé de ses illusions, de ses rêves et de ses craintes qu'il mettra fin à sa fuite en avant : *"You've run enough, you're through with them at last."* (458) et même page : *"I'm through with all your illusions and lies, I'm through running."*

L'épilogue, statique, comme le prologue, marque tout à la fois le terme de l'itinéraire du héros et sa prise de conscience qu'au fond Blancs et Noirs fuient tous quelque chose, mais que les Noirs ont en plus, du fait de leur histoire et de leur condition passée et présente, une mission particulière à remplir, une transcendance à mettre en œuvre : *"Or did he mean that we had to take the responsibility for all of it, for the men as well, as the principle...history?"* (462-63)

VI. Le thème de la guerre

La violence est omniprésente dans le roman ; il s'ouvre sur une bagarre entre le héros et l'homme qui l'a bousculé (*"One night...mugged by an invisible man"*, 8) et se termine sur une scène de torture (p. 458). La mise en garde du grand-père de l'homme invisible : *"our life is a war"* (17) se trouve ainsi matérialisée dans la scène de la *"Battle royal"* (21-28) ; la mêlée générale du Golden Day (71) ; l'échange de coups avec Lucius Brockway (184) ; la bagarre avec les représentants de l'ordre lors de l'éviction, puis avec Ras et ses hommes et enfin l'émeute dans Harlem qui n'est qu'une gigantesque *"battle royal"* au bénéfice des Blancs puisqu'elle illustre l'adage *"Use a nigger to catch a nigger"*. La violence, comme l'illustre la mort de Tod Clifton, n'est qu'une réponse à l'exaspération, à l'aliénation des Noirs, peut-être même, comme l'exprime Bigger Thomas, le héros de R. Wright, la seule façon d'imposer à l'autre la reconnaissance d'une certaine humanité ; la violence apparaît dès lors comme une forme paradoxale de communication avec autrui.

VII. La sexualité

Il est impossible de parler des relations entre Blancs et Noirs aux États-Unis sans évoquer, à un moment ou à un autre, la question de la sexualité et des fantasmes que chaque communauté projette l'une sur l'autre. C'est un domaine où les stéréotypes abondent et où les préjugés résistent le mieux au démenti de la réalité tant il est vrai que les relations avec autrui sont toujours vécues sur le mode imaginaire. Dans le roman, la sexualité apparaît sous le double aspect que résume l'opposition traditionnelle de *love and lust*. Le thème de la sexualité est introduit dès la scène de la *"battle royal"* puisqu'on y voit une danseuse nue – symbole de l'Amérique comme le rappelle opportunément le drapeau tatoué sur son ventre – venir se contorsionner sous le nez des jeunes Noirs qui s'efforcent de ne pas regarder car cette exhibition n'a pour but que de leur faire sentir un des tabous les plus stricts de l'Amérique : le respect de la femme blanche. Rappelons au passage, qu'une des causes les plus fréquemment invoquées lors d'un lynchage était précisément l'accusation d'irrespect ou de tentative de viol – réelle ou imaginaire ! Je rappellerai que la femme blanche est perçue comme un des principaux obstacles à la libération du Noir (cf. les propos de Ras), car elle est toujours placée en travers de sa route pour l'aliéner davantage. C'est donc un leurre, la ruse suprême du Blanc pour mieux asseoir sa domination (cf. p. 301.)

Le thème de la sexualité est relayé par le récit dans le récit (récit intradiégétique) que représente l'histoire de Jim Trueblood. On peut voir plusieurs choses dans cet inceste ; tout d'abord, une double projection de fantasmes. Jim Trueblood se voit en rêve approcher dangereusement près d'une femme blanche Mrs Broadnax (*"A broad"* (slang) = *a promiscuous woman* ; *"A broad axe"* = *an axe for hewing timber*), cf. 52 : le blanc domine la scène : *"a white lady, a white silky stuff, the room was white, etc."* ; ils ont, apparemment, des rapports sexuels sous le regard bienveillant ou abusé du mari *"They just niggahs, leave 'em do it"*, 52)

D'un autre côté, le récit de l'inceste procure au Blanc, Mr. Norton, une grande satisfaction, une sorte de mise en scène de ses propres désirs incestueux à l'égard de sa défunte fille ; ses réactions sont très violentes : malaise, évanouissement, etc. Cet inceste par personne interposée sera payé d'un billet de 100 dollars. Si, paradoxalement, l'acte répréhensible de Jim se traduit par une plus grande aisance pour toute la famille, c'est que Jim peut ainsi monnayer auprès des Blancs le récit de son crime, qui ne lui est pas reproché parce qu'il confirme les Blancs dans leur mépris et le sentiment de leur supériorité morale à l'égard des Noirs. Mais Jim Trueblood excite aussi l'envie des Blancs : il a fait resurgir tout le contenu refoulé de la civilisation, le chaos sur lequel elle s'élève : *"You have looked upon chaos and are not destroyed"* (p. 46) ; il acquiert le statut mi-profane, mi-sacré de celui qui a violé un tabou fondamental. Son nom *True – blood* connote apparemment une valeur positive ; j'en appellerai à l'œuvre de Freud pour essayer d'y voir plus clair et notamment à *Totem et Tabou*, qui figure à la p. 148.

Avec *Totem et Tabou* publié en 1914, Freud inaugure sa réflexion sur les phénomènes sociaux qui culminera avec la parution en 1929 de *Malaise dans la civilisation*, œuvre qui propose une théorie de l'origine de la vie sociale et s'appuie sur des données anthropologiques étrangères à la psychanalyse, et notamment sur les travaux de Ch. Darwin. Il pose l'hypothèse de l'existence d'une horde primitive placée sous la domination despotique d'un mâle puissant interdisant aux jeunes mâles d'avoir des relations sexuelles avec les femmes dont il s'est réservé la possession (prohibition de l'inceste). Freud soutiendra que les fils, lassés de vivre dans l'abstinence et la soumission, se sont ligüés pour tuer le père et le dévorer. Le rituel totémique serait alors une commémoration de cet événement historique. Après les premières manifestations de triomphe, les sentiments de culpabilité auraient selon Freud pris le dessus et les fils se seraient eux-mêmes privés des fruits de leur victoire pour rétablir l'interdiction première : ils renoncent aux femmes du groupe et évitent de voir l'un d'entre eux s'assurer la place du père. Double conséquence : deux choses deviennent tabou : le meurtre d'un membre du groupe et la possession par un membre du groupe d'une femme appartenant elle-même à ce groupe (origine de l'exogamie). Conséquence majeure : la paix est au dedans et la guerre au dehors. Instauration de la famille à la place de la horde, mais les pères étant nombreux, chacun est maintenant limité dans ses droits par les droits des autres.

J. Trueblood serait donc, en quelque sorte, un chef de horde primitive, inquiet de la concurrence du jeune prétendant de Matty Lou : *"I was thinnking 'bout..the gal and the young boy what was starting to hang 'round her. I didn't like him and he kept coming through my thoughts and I made up my mind to warn him away from the gal"* (49)

Il assure donc sa domination sur les femmes du clan et s'affirme en tant que chef, maître absolu assumant ses prérogatives = certaine supériorité de sa part, supériorité renforcée par le fait qu'il parvient à dominer la situation pour le moins délicate dans laquelle il se trouve au nom de ses responsabilités d'homme et d'une morale sans casuistique : *"like when..Them boss quails is like a good man, what he got to do he do"* (50). Ajoutons que l'inceste en tant que viol de l'intégrité de l'autre peut également se lire comme métaphore de l'ensemble des relations entre les deux communautés. L'épisode du *Golden Day* illustre le thème du chaos, de la sexualité débridée mais aussi confirme ce que le nationaliste Ras disait du rôle de la femme en tant qu'instrument de domination sur le Noir mais c'est aussi ironiquement une sorte de renversement de la scène de la *Battle Royal* puisque c'est l'homme blanc (Norton) qui est offert aux regards des prostituées noires : *"these rich ole white men..he's either part goat or part ape. Maybe both."* (76) Norton est donc perçu comme un satyre, un faune = confirmation de ses désirs incestueux pour sa fille.

La chanson du *"junk man"* évoque une relation authentique, épanouie avec une femme forte, bizarre mais qui inspire à son « homme » un amour véritablement oblatif, qui est dépassement de soi. C'est avec le couple Mary Rambo/l'homme invisible, la seule relation dominée par l'amour et non la concupiscence. L'homosexualité est évoquée à travers le précédent littéraire de Jim et Huck Finn lors de la rencontre entre Emerson Jr. et le héros. Enfin *the Brotherhood* montre avec sa galerie de femmes peu farouches (Sybil, la femme d'Hubert, p. 331) et l'exemple de Brother Tobitt (*"your private source tells you differently. History's made at night, eh, Brother?"* 376) qu'on peut aisément passer de l'idéologique au biologique (338) et confondre *"the ass struggle with the class struggle"*.

Rinehart, enfin, évoque le personnage du *"pimp"* (le maquereau) figure traditionnelle du milieu de Harlem pour lequel la femme n'est qu'une source de revenus parmi tant d'autres (exploitation du sentiment religieux par ex.)

Thème complémentaire de la castration : ascenseur (136) ; hôpital et rêve final.

"White conceive of the Negro male predominantly in genital terms—that is, as a 'bull' or as some kind of 'walking phallus'. To the pornographic mind, this may be either disgusting or attractive, but it is always exciting! These two emotions—revulsion and desire—combine themselves in the psyche in such a way that the black man is perceived as sexually abnormal, so that many white women who have intercourse with a Negro feel as if they have been 'raped'". (Calvin C. Hernton, Sex and Racism in America).

INVISIBLE MAN : STYLE ET ÉCRITURE

La langue mise en œuvre par R. Ellison se caractérise par une grande richesse et variété de registres ; les sources où il puise – langue populaire, parler noir, prose biblique, folklore, tradition du blues et de l'humour – sont toujours plus ou moins présentes dans la tradition littéraire sudiste à laquelle se rattache le roman d'Ellison. Loin de rechercher une unité de style et de ton, l'auteur s'est complu à multiplier les effets, à varier les points de vue et les perspectives pour rendre compte d'une expérience et d'une réalité plutôt déroutantes ; comme il l'explique lui-même dans une interview (*Paris Review*, n°8 Spring 1955), chaque section du roman est traitée sur un mode différent :

"In the South where he was trying to fit into a traditional pattern and where his sense of certainty had not yet been challenged, I felt a more naturalistic treatment was adequate. The college Trustee's speech, to the students is really an echo of a certain kind of southern rhetoric and I enjoyed trying to recreate it. As the hero passes from the South to the North, from the relatively stable to the swiftly changing, his sense of certainty is lost and the style becomes expressionistic. Later on during his fall from grace in the brotherhood it becomes somewhat surrealistic. The styles try to express both his state of consciousness and the state of society."

Ainsi, il y a dans le roman, adéquation entre d'une part les divers registres stylistiques et d'autre part, les différents aspects de la réalité à évoquer ou plus justement à signifier et cela se traduit par une gradation qui va du réalisme au surréalisme ou, selon les propres termes de l'auteur, "*a realism extended beyond realism*". Comment expliquer une telle diversité ? Nous pourrions avancer deux raisons : la première tient au rôle de l'artiste qui « est de faire voir le multiple et non pas d'imposer l'unité » (M. Zéraffa, *L'Art de la fiction*, p. 320) formule qu'Ellison reprend à sa manière lorsqu'il déclare :

"The novel demands that the writer be willing to look at both sides of character and issues – at least while he's working. You might say that the form of the novel imposes its morality upon the novelist by demanding a complexity of vision and an openness to the variety and depth of experience."

Cette citation vient opportunément nous rappeler que le style est une question de vision et non simplement de technique comme l'a magistralement expliqué Proust :

« Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. » (*Recherche... Pléiade*, t. III, p. 895)

La seconde est une caractéristique propre au roman américain dont R. Chase, critique déjà mentionné à propos de la distinction entre *romance* et *novel*, a écrit que : "*Many of the best American novels achieve their very being, their energy, their form, from the perception and acceptance not of unities but of radical disunities.*"

Le roman se définit comme tentative d'aborder puis de résoudre les contradictions et les ambiguïtés de la vie, de la société et des valeurs. La vision d'Ellison est celle d'un être déchiré, divisé par sa double appartenance à la société et à la culture américaines d'une part et à la minorité noire de l'autre ; elle reflète aussi une réalité ambivalente ("*I too have become acquainted with ambivalence, I said.*" 13) dont le mince vernis d'ordre et de rationalité se craquelle sous l'action du chaos et de la violence que la société s'efforce d'exorciser. L'écriture d'Ellison calque étroitement une réalité qui serait "*a unity of opposites*" (236) et un monde qui se mouvrait par contradictions successives ("*the world moves by contradiction*" 9). Cet aspect de l'univers où se déroule l'expérience du protagoniste me paraît être singulièrement mis en valeur par le recours – statistiquement signifiant – à la figure de style appelée *oxymore* ou *paradoxisme*, que P. Fontanier, dans son célèbre manuel de rhétorique, définit comme :

« Un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique. » (137)

L'oxymoron est donc une figure où l'antithèse est niée et la contradiction pleinement assumée. Cf. liste suivante :

the novel moves by contradiction...like a boomerang, 9
 the end is in the beginning, 9
 I now can see the darkness of lightness, 10
 to be unaware of one's form is to live a death, 10
 to hear the silence of sound, 15
 the school a flower-studded wasteland, 34
 And I remember too, how we confronted those others, those who had set me here in this Eden whom
 we knew though we didn't know, who were unfamiliar in their familiarity...upon us. 94
 their most innocent words were acts of violence, 95
 But think of it not as a death, but as a birth. 111
 I had lost irrevocably an important victory, 188
 Inwardly rejecting and yet accepting, 205
 I was both repelled and fascinated, 223
 They're living, but dead. Dead-in-living...a unity of opposites, 236
 I was awake and not awake, 257
 Feeling very young and inexperienced and yet strangely old, 272
 The new is being born and the vital old revived 279/280
 The hot mixture of hate and admiration, 280
 To become less in order to become more? 286
 I was caught between guilt and innocence, 338
 Slower and yet somehow faster, 341
 Behold the Invisible/The old is ever new, 398
 Behold the seen unseen 399
 Perhaps the truth is always a lie, 401
 Both sacrificer and victim, 407
 You travel upwards towards success but you could travel downwards as well, 410
 The conquerors conquered 419
 Sybil, my too-late-too-early love 425
 Real and yet unreal 449
 (Ras) crazy and yet coldly sane 454
 It was a state neither of dreaming nor of waking, but somewhere in between 458
 Part of them as well as apart from them 463
 Winner take nothing 465
 To become one, and yet many 465
 All the things loved and unlovable in it // I condemn and affirm, say no and say yes, say yes and say no
 // So I denounce and I defend and I hate and I love, 467
 The smell either of death or of spring 468
 The chaos against which that pattern was conceived / the chaos which lives within the pattern of your
 certainties...468

Sur l'oxymoron, cf. citation suivante, très éclairante :

"The oxymoron involves sharp polarity, extreme tension, a high degree of conceptual and stylistic antithesis, and the simultaneous suggestion of disparate or opposed elements. Moreover, the figure tends to hold these elements in suspension rather than to fuse them. Both terms of an oxymoron are in a sense true. One's recognition that the contradiction is apparent rather than real does not eliminate the tension between the terms, for the conflicting elements remain. Neither negates the other. The oxymoron, on the one hand, achieves a kind of order, definiteness, and coherence by virtue of the clear and sharp antithesis it involves. On the other, it moves toward disorder and incoherence by virtue of its qualities of irresolution and self-contradiction. Its validity is usually intuitive and emotional rather than logical or intellectual. It does not so much explore or analyze a condition as render it forcefully. Traditionally it has often been used to reflect desperately divided states of mind."

Les exemples cités ne sont que la manifestation stylistique de la résolution ou de la stratégie du narrateur qui est d'aborder la vie "*through division*" (467), c'est-à-dire de trouver une nouvelle manière d'être au

monde tenant compte tout à la fois de l'ordre et du désordre, de l'harmonie et du chaos, du visible et de l'invisible. Le style d'*Invisible Man* s'apparente bien à celui des meilleurs romans américains dont un critique qui s'y entend (R. Poirier, *A World Elsewhere*) nous dit qu'il n'est pas :

"One of consensus or amelioration among its given constituents, but a style filled with the agitated desire to make a world in which tensions and polarities are fully developed and then resolved." (p. X).

L'écriture est donc le moyen par lequel le narrateur-protagoniste peut opérer la médiation entre son moi et le monde, mais son rôle ne se borne pas là ; elle assure également une sorte de fonction salvatrice ; cf. les remarques de W. Faulkner : « Nous avons un arc-en-ciel sur notre horizon dramatique : la langue parlée américaine. » ("*One rainbow we have on our dramatic horizon: language as it is spoken in America*") et « en Amérique avec notre piètre équilibre mental, la langue est notre sauveur héroïque " (*In America, however, with our paucity of mental balance, language is our logical savior.*" Thèse de M. Gresset, Vol. 3, note 104, p. 57)

Il y a dans cette intuition faulknérienne quelque chose d'essentiel pour la compréhension d'*Invisible Man* ; l'écriture définit, circonscrit un espace de liberté où peut se déployer l'activité créatrice de l'écrivain, son faire, et s'affirmer une identité, son être. Le narrateur d'*IM* découvre que s'il n'a pas le pouvoir d'organiser et d'ordonner le monde selon ses convictions, il a toujours celui d'en agencer sa perception, sa vision dans un milieu autonome : l'espace littéraire : "*The idea that through language it is possible to create environments radically different from those supported by economic, political and social systems is one of the sustaining myths of any literature.*" (Poirier, 16-7)

En cédant à l'impérieuse nécessité de mettre noir sur blanc son invisibilité ("*compulsion to put invisibility down in black and white*" p. 15), le narrateur découvre que c'est seulement "*in the 'symbolic' freedom of lexical space that he can both find and be himself. In writing his book the narrator has created his face.*" (T. Tanner "*The music of invisibility*", p. 59). À l'instar du héros du roman de Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* mentionné p. 286, le narrateur a, par l'écriture, créé "*the uncreated features of his face*" :

"Stephen's problem, like ours, was not actually one of creating the uncreated conscience of his race, but of creating the uncreated features of his face. Our task is that of making ourselves individuals. The conscience of a race is the gift of its individuals who see, evaluate, record... We create the race by creating ourselves and then to our astonishment we will have created something far more important: We will have created a culture. Why waste time creating a conscience for something that doesn't exist? For, you see, blood and skin do not think!"

Ceci revient à dire que le protagoniste, accède à l'être par la lettre mais pas n'importe laquelle ; la langue littéraire est aussi lieu d'aliénation car c'est un matériau modelé, dominé par l'expérience, la sensibilité et l'écriture blanches ; il s'agit pour le narrateur de s'affranchir de cette tutelle littéraire et linguistique pour imposer une langue authentiquement noire, véritable véhicule de sa négritude. Ellison a eu à résoudre un problème semblable à celui de Mark Twain qui a dû forger une langue typiquement américaine apte à traduire une expérience et un imaginaire qui excédaient les possibilités de la langue anglaise, seul véhicule d'expression offert à l'écrivain américain de son temps. Le narrateur, qui a défini le monde comme possibilité, va à son tour mettre en œuvre une langue qui s'affirmera comme champ de possibles. Il y a dans le style d'Ellison un aspect « poétique » – créateur – qui se traduit par des jeux sur les sonorités, les signifiants, une indécision savamment entretenue entre « le son et le sens » qui rappelle les techniques d'improvisation propre au musicien de jazz (c'est cette sorte de bricolage que le narrateur nous paraît évoquer en partie par l'expression "*thinker-tinker*" p. 10), La langue littéraire est non seulement un enjeu mais encore un jeu et cet aspect se manifeste par l'utilisation très particulière de techniques d'expression typiquement noires telles que le "*signifying*" et "*playing the dozens*". Nous allons donner quelques exemples de ces trois facettes du style de l'auteur.

Le jeu sur le Sa :

L'écriture chez Ellison semble parfois déterminée par un certain goût de l'écho, de l'imitation ou du bricolage phoniques. Les groupes vocaliques et consonantiques peuvent à l'occasion constituer des sortes de thèmes sur lesquels l'écrivain brode quelques variations. Le mot est alors véritablement perçu comme vocable et sert de trame conductrice à une suite de combinaisons rappelant le procédé de l'*anaphonie* (simple assonance à un mot donné) ou de la *paronomase* (qui réunit dans la même phrase des mots dont le son est à-peu-près le même, mais le sens tout à fait différent. Cf. p. 20: *bird-girl-girdled-angry-grey*).

p. 415: I am what I am / I yam what I am / Continue on the yam level and life would be sweet p. 216.
 p. 414: I'd out-Tobitt Tobitt, and as for that outhouse Westrum – well. (West-room)
 p. 255: A black broad-brimmed one; perhaps a homburg...humbug?
 p. 424: Amen-Amen-Amen Ah man
 p. 457: File/file away: Without the possibility of action...my complacency.
 p. 410: Yes! Yes! YES! ...si, si and see, see them too
 p. 463 : Part of...apart from

Autre particularité, qui n'est pas sans rapport avec celle que nous venons de voir : la création de filières (symboliques, métaphoriques ou métonymiques) à partir d'un mot, par exemple, le mot "dog" :

"Haven't you the sense God gave a dog?" (141) God-dog! (142) "is you got the dog?"; p. 273: a huge black-and-white dog. It was Master, the bulldog...Brother Jack...that was it; in some ways he was like a toy bull terrier. (414); the hot, dog-day These is dog-days (435)

ou le mot "bull": Bull's head... El Toro bar. (287); bullfight (scene from a...) 289; Ras = a drunken bull / bull-angry (298); p. 336 dream : I was chased by a bull...

Les noms propres sont également, chez Ellison, l'occasion d'instaurer des jeux de mots, des connotations symboliques : Jim Trueblood. p. 42 = True + Blood; p. 374: Brother Tobitt = Brother Two-bits; Rinehart devient p. 400/409: "rind and heart" puis "rine and heart"; Tod Clifton (Tod Tod) p. 355

Le parler noir

C'est bien évidemment une des sources essentielles de la langue utilisée par l'auteur. Deux variétés : parler noir du Sud et celui de Harlem. (Cf. 75 bas de la page pour 1^{er} type/p. 388 pour 2^{ème}). Ils ont en commun une syntaxe peu orthodoxe et une prononciation fort éloignée du *Standard English* (Cf. propos de Jim Trueblood ; de Lucius Brockway p. 169 *et seq.*) ; un vocabulaire propre à la minorité noire : "the ofays" (white people p. 205) ; "a sharpie" (p. 296) = "a flashy dresser or a devotee of swing ; a hipster /hipcat = one who is hip = familiar with the latest ideas, styles (= dans le vent/coup, initié à l'opposé du "square") ; a zoot-suiter = a dude, etc.

Deux techniques d'expression typiquement noires : le "signifying" et les "dirty dozens". On entend par ces termes des "games of verbal competition in which one's opponent and in the case of the dozens, one's family (especially one's mother) are assaulted with polished insults." "The dozens" sont plutôt célébration de l'obscénité et de l'inceste ("a game of competitive insult usually focusing on the sexual behavior of the opponent's female relatives; a slanging match based on witticisms about your opponent's ancestry and legitimacy") ; "signifying" consiste simplement à "verbally outscoring an adversary."

Exemples de "playing the dozens" :

p. 196 : Who was your mother? I looked at him, feeling a quick dislike and thinking, half in amusement, I don't play the dozens. And how's your old lady today?
 p. 197: Boy, who was Brer Babbit? He was your mother's back-door man, I thought.
 p. 372 : "My personal responsibility," I said...from the committee I said"
 p. 376: Cf. l'échange avec Brother Tobitt: "In fact you must be practically a Negro yourself". Was it by immersion or injection?" puis p. 377: "You get your information straight...your source is too narrow."

Exemples de "signifying"

p. 214: "Bledsoe, you're a shameless chitterling eater!...in a filthy habit, Bledsoe!"
 p. 214: "...it would be worse...lame in the hip"
 p. 265: "That's enough of you, you piece of yellow gone-to-waste"
 p. 185: "Why, you old-fashioned, slavery-time, mammy-made, handkerchief-headed bastard, You should know better!"
 p. 144: "In fact...you dig me daddy?", un exemple qui rappelle le "scat-singing" ("singing in which improvised nonsense syllables are substituted for the words of a song.")

Ces modes d'expression sont autant d'exutoires pour une violence qui ne peut pas toujours s'exprimer physiquement comme dans le cas de l'émeute décrite dans le dernier chapitre ; elles servent surtout ici à connoter la prose d'Ellison (ça renvoie à la culture afro-américaine) qui donne en plus droit de cité à un idiome qui n'entrait pas dans le champ de l'expression littéraire.

Le style biblique et la rhétorique sudiste ne sont pas non plus absents du roman ; ces deux influences se font tout naturellement sentir dans l'homélie du Révérend Homer A. Barbee (p. 104), dans le premier discours de l'homme invisible lors du "smoker" puis dans son discours public au service de Brotherhood (p. 276-80) et enfin dans l'oraison funèbre prononcée lors de l'enterrement de Tod Clifton (367-69). Le style d'Ellison est constamment porté par un courant de parole ; il ne faut pas oublier que le narrateur est essentiellement un orateur...

Nous évoquerons, avant de parler des images qui apparaissent dans le roman, une dernière particularité stylistique : les passages imprimés en italiques qui ponctuent le récit : ils sont au nombre d'une dizaine (pp. 11-14 ; 146 ; 184 ; 200 ; 204-205 ; 221 ; 456-59, etc.)

Il s'agit essentiellement – pour les deux plus importants – de transcriptions de rêves ; les autres passages sont des récits de pensées, du discours intérieur narrativisé. Le procédé introduit dans le récit une sorte de coupure qui n'est pas sans rappeler la division intérieure du sujet, cf. les « *dissenting voice, arguing part* » (271)

Les images

Le style de R. Ellison est très imagé ; c'est là une conséquence directe de l'utilisation d'éléments folkloriques et populaires, renvoyant à la culture noire. Nous distinguerons cinq grands groupes d'images :

– les images tirées de la Bible :

"the straight and narrow path" (85) ; "Jonah's fable" (131) ; "Samson" (198) ; celle des "dark glasses" à travers l'allusion au "glass darkly" ; l'image de la crucifixion et de la résurrection (93), etc.

– les images tirées du monde animal :

Bestiaire très riche dans le récit d'Ellison ; la réalité est en quelque sorte décodée à l'aide de la fable (hibernation/éveil ; histoire de l'Oncle Remus, etc...). Parmi les plus importantes nous mentionnerons toutes celles ayant trait à Brer Rabbit, Brer Bear, au "dog" (the dog, Master, the bulldog, Jack = a toy bull terrier, etc.) ; l'homme invisible se projette dans le rôle de "poor Robin" qui se fait littéralement plumer par les autres (158) ; Jack, dès la première entrevue, est comparé à "a lively small animal, a bantam rooster, a fyce" (382) ; les médecins de l'hôpital sont perçus comme des "fish peering myopically through a glass aquarium wall" (195) ; Ras est comparé à un "bull", "a cobra" (304) ; il traite l'homme invisible de "mongoose" (299), de "hyena" (303) ; les émeutiers font leur travail de sape comme des "moles" (404), etc.

– les images tirées de la mythologie :

Référence aux Cyclopes (188 ; 381) ; aux puissances chthoniennes (243) ; au sphinx (145) ; Mr. Norton évoque le satyre ou le faune (76)...

– les images présentant la civilisation industrielle comme facteur d'aliénation et de dépersonnalisation : images de l'automate (190) ; des robots, de la machine (192) ; des rouages. . .

– les images ayant trait au spectacle (théâtre, cirque et marionnettes) évoquant la manipulation des individus par une puissance occulte : Battle royal, circus (27/31), clown (25 ; 128 ; 184 ; 198 ; 239 ; 303 ; 325 ; 401 ; 449) ; mask ; strings, some crazy movie (203), etc.

L'humour et l'ironie

L'ironie peut se manifester de multiples façons mais il semblerait que la caractéristique essentielle de l'ironie (l'expression vient du Grec « *eiron* » personnage de comédie qui avait recours à la dissimulation, à la litote pour triompher d'un autre personnage vantard et sûr de lui, le « *alazon* ») soit la présentation indirecte d'une contradiction entre une action ou une expression et le contexte où elle se produit/a lieu. On dit une chose et on implique le contraire. On distingue traditionnellement deux types d'ironie : l'ironie verbale (*verbal irony*) et celle qui en littérature est intégrée dans la trame même de l'œuvre (*structural irony*) pour maintenir une distance entre l'être et le paraître, le rêve et la réalité et pour produire cette inversion de signification entre ce qui est dit et ce qui est entendu.

Ce type d'ironie implique une sorte de connivence entre l'auteur et le lecteur ; c'est, par exemple, le cas lorsqu'un héros ou protagoniste donne dans sa grande naïveté une interprétation de la réalité tout à fait opposée à celle que le lecteur est en mesure de connaître (Cf. la scène avec Emerson junior où le jeune Noir ne perçoit

pas la tentative de séduction de la part de son interlocuteur qui est homosexuel [p. 152] ou sur un mode plus pathétique, les illusions qu'entretient le narrateur sur l'impact que peut avoir son discours sur les notables de la ville). *IM* utilise le procédé du "fallible narrator", c'est-à-dire que l'action est rapportée et surtout interprétée par un narrateur-acteur qui pèche par manque de perspicacité et se trompe constamment dans le jugement qu'il porte sur les motivations et les actions d'autrui. Sur cet aspect de l'œuvre, il me paraît intéressant de citer l'analyse de I. Hassan :

"The ironic hero emerges as the father of existential man; the ironic mode crystallizes the ambiguities we have already discovered in the existential pattern. For irony isolates from the tragic situation the element of arbitrariness, the sense of isolation, the demonic vision; from comedy, it takes the unlawful or quixotic motive of the *picaro*, say, the savagery which is the other face of play: as in the saturnalia, and the grotesque scapegoat rituals of comic expiation; and from romance it adopts the quest motif, turning it into the study of self-deception, and the dream of wish-fulfillment, transforming it into a nightmare." (121)

Quant à notre dernier élément, l'humour, il occupe une place prépondérante dans le roman ; on a trop écrit sur le rôle de l'humour en tant que réponse ou réaction à l'absurdité, à la violence ou même au désespoir, en tant que moyen de compenser les frustrations de l'existence ou de transcender ses limitations, pour que je m'étende sur le sujet. Le rire, si proche des larmes, n'est jamais absent de la relation que le protagoniste nous fait de ses expériences et du regard qu'il porte sur tout ce qui l'entoure : cf. p.67/76 la scène dans le métro ; la confrontation avec les syndicalistes ; la scène avec la tirelire (258) ; celle avec Sybil (415) et la plaisanterie traditionnelle (*practical joke*) qui fournit la trame même du récit : "*Keep This Nigger Boy Running...*". Il convient là aussi, de citer I. Hassan :

"The American joke, as Ellison perceives, is born of cultural contradictions; it is a child of diversity. The joke and the blues, we see, find their common ground in an attempt to reconcile opposites: There is a mystery in the whiteness of blackness, the innocence of evil, and the evil of innocence, though being initiated, Negroes express the joke of it in the blues." (177)

Nous retrouvons, en fin de parcours, la notion d'ambivalence et de contradiction qui nous avait fourni notre point de départ ; la finalité de l'art d'Ellison est bien d'instaurer une sorte de « *coincidentia oppositorum* » la réconciliation des contraires : "*reconciliation, after all, is the business of art: reconciliation of nature and freedom, purpose and play, reality and pleasure, society and self.*" (Hassan, 69). Pour conclure, deux citations capitales, à méditer : « **L'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire.** » (S. Doubrovsky) et « **Le roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre.** » (L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, 33).

P. CARMIGNANI
Pr. de Littérature américaine
Universités P. Valéry (Montpellier III) et *Via Domitia* (Perpignan)