



**HAL**  
open science

## **Fukú ou le réel terrifiant dominicain dans La Brève et Merveilleuse Vie d'Oscar Wao de Junot Díaz**

Charles W Scheel

### ► **To cite this version:**

Charles W Scheel. Fukú ou le réel terrifiant dominicain dans La Brève et Merveilleuse Vie d'Oscar Wao de Junot Díaz. "Plus Outre III - Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux", études recueillies, coordonnées et préfacées par Sobhi Habchid, 2016, 978-2-343-08480-0. <hal-04070881>

**HAL Id: hal-04070881**

**<https://hal.science/hal-04070881v1>**

Submitted on 16 Apr 2023

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 - All rights reserved

***Fukú* ou le réel terrifiant dominicain**  
**dans**  
***La Brève et Merveilleuse Vie d'Oscar Wao* de Junot Díaz<sup>1</sup>**

Charles W. Scheel  
Université des Antilles et de la Guyane  
Campus de Schoelcher, Martinique

\*

Le premier roman de Junot Diaz a déjà fait l'objet de plusieurs études par la critique étasunienne. Celle, substantielle, de Monica Hanna, publiée dans *Callaloo* en 2010<sup>2</sup>, situait cette œuvre de manière intéressante par rapport aux courants littéraires antagonistes du « réalisme magique » et du « McOndoisme » en Amérique. Dans une communication antérieure<sup>3</sup>, j'ai proposé d'infléchir quelque peu les conclusions auxquelles Monica Hanna était arrivée, car si l'on peut considérer, en effet, que dans son roman Diaz s'engage dans une tentative de « réécriture de l'histoire de la République Dominicaine (RD) » et de « documentation de la résistance », je ne pense pas que son utilisation du réalisme magique représente « une amplification de la réalité dominicaine et étasunienne » (516; ma trad.). J'ai étayé cette réserve en me référant surtout à la définition du réalisme magique en tant que mode narratif de la fiction, proposée par A. Chanady en 1985, même si elle-même l'a remise en cause en 2003.

Ici, je me propose de réévaluer l'assertion de Monica Hanna par rapport à la notion carpentérienne du « réel merveilleux » – ou très peu merveilleux puisque, en l'occurrence, il paraît plutôt terrifiant. En fait, s'il y a une « amplification » évidente à l'œuvre dans le roman de Diaz, il me semble qu'elle concerne plutôt son écriture. Plusieurs genres littéraires ou modes narratifs sont évoqués par et dans ce livre, dont on peut estimer, du point de vue formel et esthétique, qu'il constitue une construction somme toute assez maladroite, notamment dans le positionnement des voix narratives. En dépit de ces défauts [p.250] manifestes – voulus ou non – ce premier roman de Junot Diaz est devenu un best-seller et a décroché plusieurs prix littéraires.

---

1 Cette étude est la traduction/adaptation d'une communication faite en langue anglaise au Congrès 2014 de la CLA (College Language Association) tenu à New Orleans, Louisiane, EUA.

2 « Reassembling the Fragments: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz's *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* », *Callaloo* 33.2, 2010, p.498-520.

3 Cf. CLA, 2014.

Je me propose de montrer que Diaz a réussi ce tour de force par le biais d'un tressage de divers fils de fiction – dont ceux de la saga familiale, du réalisme magique et de son adversaire déclaré, le McOndoïsme, autour de la grosse ficelle du thriller.

Ce nouveau monstre narratif hybride se construit autour d'un héros invraisemblable, Oscar Wao, personnage aussi don-quichottesque qu'attachant, et si la sauce prend, c'est que l'auteur adopte une voix narrative nouvelle, extrêmement irrévérencieuse, souvent agaçante qui interpelle régulièrement un narrataire négro-dominicain macho auquel tout lecteur ne s'identifie pas nécessairement ou facilement... – une voix pourtant séduisante qui, dans le contexte de la fiction étasunienne, rappelle assez le bagout d'un Holden Caulfield, le héros et narrateur d'un autre best-seller, *L'Attrape-cœurs* de J.D. Salinger. Ajoutons que pour ce qui est des univers diégétiques de ces deux livres, comparé à celui de *L'Attrape-cœurs*, Diaz nous fait faire un bond culturel prodigieux depuis les quartiers blancs aisés du New York des années 1950 jusqu'aux arrière-cours des diasporas latino-américaines du New Jersey des années 2000 et leurs attaches dans la RD – le pays natal de Diaz lui-même. Et si nous poursuivions la comparaison avec le roman de J.D. Salinger, dont le titre d'origine fait allusion à un cauchemar récurrent de son héros Holden Caulfield et se traduirait plus littéralement par « Le Sauveteur dans le champs de seigle », le thriller de Diaz pourrait être intitulé « Les Tueurs dans le champs de cannes », et évoquerait ainsi plus explicitement le « réel terrifiant » dont il est question ici.

\*\*\*

Quel rapport entre le réalisme magique et *La Vie d'Oscar Wao*? Plusieurs sections du livre entraînent les lecteurs en RD et les plongent dans des épisodes couvrant les décennies 1930 à 1990 de ce pays caribéen hispanophone, suscitant toutes sortes d'associations avec ce qui reste, sans doute, le courant le plus connu de la littérature latino-américaine moderne, le réalisme magique – et ses clichés : intrusions de manifestations surnaturelles dans des contextes diégétiques caractérisés par une vie politique violente et des excès baroques en tous genres. Mais les lecteurs familiers de cette littérature remarquent aussi des traits nouveaux dans le roman de Diaz, à commencer par son discours narratif rédigé pour la plus grande part en une forme très branchée d'argot [p.251] *spanglish* américain et, ensuite, par la figure, si inattendue pour un « héros latino », d'un jeune « nerd » (mot intraduisible dans sa brièveté et évoquant un « pauvre ballot binoclarde », traduit dans l'édition française du roman par « intello » ou « tache » ou « tachon ») obèse, puceau, noir de peau et aux cheveux afro, d'origine dominicaine et vivant dans le New Jersey contemporain.

Une telle combinaison de personnage et de cadre romanesque correspond assez

aux critères du McOndoisme, le mouvement de protestation lancé vers 1996 qui souhaitait rompre avec le réalisme magique popularisé après le Boum mondial de la littérature latino-américaine des années 1960 et 1970. Il s'agissait de permettre enfin à une nouvelle génération d'écrivains de publier des romans situés dans un cadre latino-américain moderne et urbain, plutôt que d'en rester à des variations infinies sur le mode de vie folklorique et bizarre de Macondo, le village décrit par Gabriel Garcia Marquez dans *Cent Ans de solitude*, qui était devenu le locus latino-américain archétypal et le seul capable, dans l'esprit de bien des éditeurs, de faire vendre la littérature de ce continent, surtout estampillée avec le label désormais reconnu du réalisme magique, réduit à ses clichés<sup>4</sup>.

Dès la fin du prologue, le narrateur du roman dit explicitement que : « le zafa [le contre-sort] était plus couru à Macondo que dans le McOndo » même s'il avait un tío Miguel dans le Bronx, qui mettait du « zafa à toutes sauces » (p.17). Que des écrivains contemporains vivant soit dans les grandes villes d'Amérique du Centre ou du Sud, soit dans les diasporas latino-américaines aux USA où ailleurs, ne soient pas condamnés à devoir imiter leurs prédécesseurs semble d'autant plus justifié si l'on se souvient que le succès international des plus talentueux parmi ces derniers était basé précisément sur leur choix de rejeter les modèles occidentaux (européens ou étasuniens) qui avaient dominé toute littérature en langue espagnole ou anglaise jusque dans les années 1950.<sup>5</sup>

L'une des définitions les plus convaincantes – à mes yeux - du réalisme magique littéraire avait été proposée par la comparatiste Amaryll Chanady dans son étude de 1985, dans laquelle elle [p.252] distinguait entre le réalisme magique et le fantastique en tant que modes narratifs, sur la base d'une « antinomie résolue ou non-résolue » entre les codes respectifs du réalisme et du surnaturel qui opèrent dans ces deux types de fiction. La réticence auctoriale joue un rôle essentiel dans les deux modes, mais en assumant des fonctions différentes dans chacun des cas (1985, 30)<sup>6</sup>.

Jusque là, le fantastique et le réalisme magique, que ce soit dans les littératures d'Europe ou des Amériques, avaient été souvent confondus, même lorsqu'ils étaient distingués d'autres genres de l'imaginaire comme le merveilleux, le surréalisme, la science-fiction et la fantasy. Dans les exemples littéraires – de Kafka à Garcia Marquez, via Maupassant et Cortazar – que Chanady avait utilisés pour illustrer sa théorie, ses fines analyses étaient basées sur des textes dans lesquels le

---

4 Voir Fuguet sur le McOndoisme, et Pellon, Reeds, Scheel, Zamora, Warnes *et al* pour le réalisme magique.

5 Les œuvres d'écrivains comme Carpentier, Asturias, Cortazar et Garcia Marquez ont été reconnues comme excellentes en vertu de leurs qualités littéraires intrinsèques [et l'on pourrait arguer que *Cent Ans de solitude*, dont le réalisme est très limité, n'est pas une bonne illustration du réalisme magique en tant que mode narratif universel de la fiction].

6 L'étude de Chanady consistait à proposer une courte série de traits distinctifs permettant de distinguer entre deux modes très proches mais différents.

positionnement modal par rapport au traitement des intrusions surnaturelles se fait par des voix narratives assez homogènes dans chaque œuvre.

Or deux choses ont eu lieu depuis 1985 : *primo*, une grande partie de la fiction du monde, publiée récemment, offre davantage de traits « postmodernes » dans leurs stratégies narratives, compliquant ainsi leur catégorisation; et *secondo*, le réalisme magique est devenu un label très tendance en théorie « postcoloniale » et/ou dans les « cultural studies », domaines dans lesquels de nouvelles lignes de démarcations territoriales ont été tirées, notamment par Chanady elle-même<sup>7</sup>. Sans même prétendre m'attaquer à la difficile question thématique de ce qui est surnaturel ou pas, les seuls aspects formels de *La Vie d'Oscar Wao* ne permettent guère de le ranger dans le modèle du réalisme magique de Chanady 1985, en raison non seulement de la construction complexe de ce roman du point de vue des aspects temporels et spatiaux, mais aussi en raison de la variété des voix narratives à l'œuvre.

En fait, pour ce qui relève du premier point, avec les citations contrastées mises en épigraphe du roman (provenant d'une bande dessinée américaine populaire de SF puis d'un poème de Derek Walcott), son espèce de prologue et son épilogue, encadrant neuf sections numérotées et sous-titrées, ce livre constitue un sandwich américain, ou un « McOndo-burger » plutôt consistant et nécessitant [p.253] une bonne dose de mayonnaise pour coller les ingrédients ensemble, ainsi que l'ajout généreux de quelque ketchup ou salsa piquante pour nous permettre d'en avaler les bouchées – après mastication consciencieuse. La mayonnaise de liaison est assez apparente et explicite dans les titres de section et sous-titres de chapitres. La salsa est fournie, quant à elle, par la « voix » si distinctive, cool et charmeuse qui domine le livre, de telle sorte qu'en fin de lecture on a l'impression que toute l'histoire a été racontée rétrospectivement par Yunior, le copain de chambre d'Oscar Wao en cité-U à Rutgers University, devenu mari assagi et professeur en formation continue, et souhaitant raviver le souvenir du personnage si singulier que fut son ami, quelque dix ans après sa mort. On serait donc dans le cadre d'un récit à la première personne, ou plus précisément, pour parler comme Genette – dans une narration homodiégétique, puisque Yunior participe à bien des événements de la geste du héros dont il a aussi hérité des papiers et manuscrits, et qu'il bénéficie donc d'un mandat auctorial très clair à ce titre. Mais cette impression est trompeuse et une relecture plus critique révèle une construction bien plus complexe, ou en tout cas moins évidente.

Dès le Prologue un « je » fais surface et nous induit à l'identifier à l'auteur puisqu'il se flatte d'avoir « fini ce livre il y a une quinzaine de jours » ; ce « je »

---

<sup>7</sup> Cette tendance était déjà évidente dans son étude de 1995 [où elle exprimait son inconfort dans l'appréciation d'œuvres européennes et non-européennes à partir des mêmes concepts].

auctorial interpelle le lecteur en l'assurant de son expertise en matière de *fuku* (c'est à dire de « malédiction »), lui qui a grandi dedans, et tant pis si le lecteur ne veut pas y croire...

Dans le Chapitre UN (Intellectuel du ghetto à la fin du monde 1974-1987), le récit de l'enfance et de l'adolescence d'Oscar est assumé par un narrateur anonyme à la 3<sup>e</sup> personne s'exprimant dans un style très cool et macho, qui semble s'inclure parmi les « ces lascars dominicains » dont Oscar ne fait justement pas partie en raison de son manque flagrant de sex-appeal masculin. Le Chapitre DEUX (Wildwood 1982-1985) est lui la narration à la première personne et autodiégétique par la sœur d'Oscar, Lola, des trois années qu'elle a passées en exil en RD chez la Abuela La Inca, une grande-tante, pour s'être rebellée, adolescente, contre sa mère dans le New Jersey.

Dans le Chapitre TROIS (Les trois chagrins d'amour de Belicia Cabral 1955-1962), un narrateur passablement omniscient et anonyme raconte l'histoire des années d'adolescence de Beli, la mère de Lola et d'Oscar en RD, où elle est tabassée presque à mort dans un champ de cannes par la police secrète dominicaine puis exilée aux USA afin d'échapper à d'autres exactions.

[p.254]Ce n'est que dans le Chapitre QUATRE (L'éducation sentimentale 1988-1992), que nous rencontrons Yuniór, le copain – malgré lui – d'Oscar à l'université de Rutgers, en tant que narrateur à la première personne et que personnage assez improbable, combinant la pratique macho de l'haltérophilie avec l'étude de la création littéraire<sup>8</sup>. Avec Yuniór, également d'origine dominicaine, le discours si dominant dans tout le roman, d'un narrateur s'exprimant en un anglais de campus, latino-américanisé, à la fois cool et familier jusqu'à l'irrévérence, mais aussi très informé sur le plan culturel, est enfin à sa place. Or c'est cette combinaison d'une langue agile, d'une distance critique basée sur une origine bi-culturelle et d'une aptitude typique de la jeunesse de se gausser de tout (et notamment de l'héritage culturel transporté par les Latinos dans leurs ghettos d'Amérique du Nord) qui contamine toutes les autres instances narratives du livre, en lui donnant cette saveur unique propre à une jeune diaspora. C'est d'ailleurs Yuniór qui attribue à Oscar – de manière peu charitable et encore moins politiquement correcte – son surnom de « Wao », parce qu'il « pouvait pas en revenir à quel point il ressemblait à ce gros dép d'Oscar Wilde » (164). En tout état de cause, dans ce chapitre, l'éducation sentimentale malheureuse d'Oscar se termine par un saut suicidaire depuis un pont, auquel il survit à peine.

Dans le Chapitre CINQ (Pauvre Abélard 1944-1946) c'est à nouveau un narrateur omniscient à la 3<sup>e</sup> personne qui nous raconte l'histoire tragique du Dr. Abélard Cabral, le grand-père maternel d'Oscar, issu d'une famille respectée de la ville

---

8 [Mais il convient de rappeler] que le « réel merveilleux » nord-américain a [su faire] d'un lutteur *anglo* du Maine, [un] écrivain magico-réaliste à succès : John Irving.

bourgeoise de Bani, et tombant en disgrâce pour avoir tenté de protéger ses deux jolies filles adolescentes de la convoitise libidineuse du dictateur Trujillo. Abélard sera arrêté, torturé et emprisonné pour le restant de ses jours pendant que ses propriétés sont confisquées par le régime. La crédibilité de la narration de tels événements est à la fois confortée par des notes de bas de page de caractère historique et érudit, et affaiblie par des intrusions auctoriales (allant jusqu'à trois pages) dans le corps du récit, comme celle-ci : « Soyons honnêtes, toutefois. Les causeries au sujet de la Fille que Trujillo Voulait Se Taper sont plutôt fréquentes sur l'île. [...] C'est parfait ces conneries. Ça donne lieu à des tas de lectures rigolotes [...]. Mais, hein, c'est qu'une histoire, sans preuves tangibles, le genre de conneries dont seul un tachon d'intello peut raffoler » (219-222).

[p.255] Notons aussi que, avant le retour à cette voix narrative anonyme dans le chapitre cinq, le court prologue de cette section II du roman (qui met en exergue une citation dithyrambique du quotidien dominicain *La Nación*, louant Trujillo comme une « force cosmique irremplaçable ») est à nouveau narré par Lola, que son Abuela renvoie aux USA, sachant qu'elle n'était pas capable de contrôler la jeune fille. Lola raconte sans fard ou états d'âme son expérience de « grosse puta » puisque, avant de quitter la RD avec sa mère, elle a réussi à se faire payer 2.000 dollars en couchant avec le père d'une copine de classe (187-191).

Le Chapitre SIX (*Land of the Lost*<sup>9</sup> 1992-1995) nous ramène à Paterson, New Jersey, où Oscar, toujours puceau et la victime de blagues cruelles, se retrouve enseignant vacataire dans l'école secondaire privée qu'il avait fréquentée lui-même. Sa vie de « tachon » se partage entre ce travail, la lecture et la rédaction de romans de fantasy, un oncle accro à la cocaïne installé chez sa mère, et la fréquentation des salles de jeux vidéo. La plus grande partie du chapitre traite d'un voyage de la famille Léon en RD, « au pays », où ni Beli ni Oscar n'étaient rentrés depuis des années. Le narrateur (plutôt omniscient mais qu'un détail identifie comme étant Yunior) dispose du journal intime d'Oscar, modestement intitulé : « Le Cahier condensé d'un retour au pays natal », dans lequel Oscar note qu'il a l'impression d'être au Paradis en raison de « l'incroyable beauté des Dominicaines » (244) qu'il avait oubliée. Malheureusement, après l'euphorie du début, Oscar tombe amoureux d'Ybon Pimentel, une voisine de la Inca, décrite comme une « mulata dorée », « une puta semi-retraîtée » des vitrines d'Amsterdam, et dont le petit ami, un méchant policier, s'avère être très jaloux. Ce fait, nous confie le narrateur, n'empêche évidemment pas Oscar, le gros lard, « de faire des fantasmes de ouf dans sa tête, le négro » (251) et de se dire que « Ybon, était l'ultime tentative du Pouvoir Suprême pour le remettre sur la voie de la mâle-itude dominicaine » (251).

Le récit est alors interrompu par une « Note de votre auteur » insérée au beau

---

9 Titre d'une série télévisée américaine des années 1970 : "Pays des paumés".

milieu du discours du narrateur, et dans laquelle l'auteur commente sèchement qu'il sait « ce que les négros vont dire. Regarde, il verse dans la littérature Tropicale Bourgeoise, maintenant » (252), mais il maintient sa défense du personnage d'Ybon avec un sourire en coin : « Je sais que j'ai balancé pas mal de fantasy et de [p.256] science-fiction dans le tas, mais là je suis censé faire le récit fidèle de la BMVOW [...] Ne pouvons-nous envisager qu'une Ybon existe? » (252-53). Un commentaire auctorial aussi crasse sur le manque de vraisemblance de l'histoire est en contradiction flagrante (et certainement voulue) avec le troisième trait distinctif de la définition du réalisme magique et du fantastique de Chanady, pour qui les deux modes reposent précisément sur la « réticence auctoriale » – c'est à dire l'absence de commentaire du caractère invraisemblable de certains épisodes – nécessaires pour atteindre l'effet narratif souhaité.

Crédible ou non, l'incarnation par Ybon de l'objet du désir passionné d'Oscar va conduire ce dernier dans les champs de cannes où il sera sauvagement battu par des collègues de l'amant d'Ybon, le capitaine de police. Comme sa mère avant lui, Oscar survit à peine et ne réussit à être rapatrié dans le New Jersey que dans un état piteux, que son copain Yunion commente avec sobriété de la manière suivante : « Bordel de merde, Oscar. Bordel de putain de merde! » (270). Le même Yunion retrouve un statut plus légitime de narrateur autodiégétique dans le prologue de la section III, puisqu'il vit maintenant avec Lola et se retrouve donc aux premières loges pour raconter la geste du héros, lequel réussit à tromper son ami en lui empruntant de l'argent sous un prétexte fallacieux dont il se sert pour retourner, vaille que vaille, en RD afin d'y reprendre la cour de la dame de ses pensées.

Le Chapitre SEPT est intitulé de manière significative « L'Ultime Voyage ». Les vingt-sept derniers jours d'Oscar y sont contés à nouveau par une combinaison bizarre de narration omnisciente à la 3<sup>e</sup> personne mais usant de la langue macho-branchée de Yunion, lequel finit d'ailleurs par suivre Lola et Beli sur l'île, afin de les aider à convaincre Oscar de renoncer à sa cour suicidaire. Mais rien n'y fait et Oscar se voit à nouveau kidnapper et traîner dans les champs de cannes par les mêmes policiers qui lui permettent galamment de plaider sa cause avant de l'abattre sur son ordre, puisqu'ils lui ont demandé innocemment comment il dirait « Fuego » en anglais...

Les douze dernières pages du livre constituent une fin un peu désordonnée. Elle commence avec le Chapitre HUIT (La fin de l'histoire) qui mentionne les funérailles d'Oscar, la mort de sa mère d'un cancer dix mois plus tard et le fait qu'aucune plainte n'a jamais été déposée en RD contre les assassins d'Oscar, avant de passer à un épilogue centré sur le destin du narrateur. Ainsi apprenons-nous par le [p.257] narrateur redevenu autodiégétique, que Yunion a été lâché par Lola après une énième infidélité, et qu'il a été obsédé pendant des années par le destin d'Oscar et accablé

par des cauchemars sur un fantôme sans visage, qui était apparu à la plupart des personnages du livre dans divers contextes effrayants. Yunior nous confie alors qu'après dix ans d'une vie dissolue, il a tourné la page, se retrouve enseignant la création littéraire au Middlesex Community College et a épousé une *negrita* qu'il adore.

Ce huitième chapitre est suivi par une section sans titre de plusieurs pages qui constitue une sorte de prolepse dans laquelle Yunior imagine le jour où Isis, la fille de Lola, « une belle muchachita », viendra en visite et où il lui montrera les quatre réfrigérateurs dans sa cave où il conserve tous les livres d'évasion, les jeux et les manuscrits d'Oscar, comme s'il s'agissait là d'un trésor d'archive (289). Après ce bond dans l'avenir, nous sommes ramenés dans le passé. Dans une section intitulée « L'Ultime Lettre », Yunior raconte qu'un paquet était arrivé huit mois après la mort d'Oscar avec deux manuscrits et une lettre dans laquelle, ainsi que Yunior le rapporte avec enthousiasme, Oscar affirme qu'il avait non seulement réussi à passer un weekend à la plage avec sa chère Ybon, mais « Devinez quoi? Ybon l'a *baisé*. Dieu soit loué! » (294). Nous sommes donc soulagés d'apprendre que Oscar n'est pas mort puceau mais qu'il a fini par connaître le coït – in extremis. Cette expérience transcendante du sexe se transforme en épiphanie esthétique puisque le livre se referme sur une double exclamation sous la plume d'Oscar : « La beauté! La beauté! » – une fin plutôt banale pour un livre qui a largement thématiquement commenté le paradis touristique de la RD d'aujourd'hui peut se transformer en *réel terrifiant* pour la diaspora dominicaine en Amérique du Nord de passage au pays.

Mais une telle lecture est sans doute trop sérieuse, car si l'analyse de la structure narrative de *La Vie d'Oscar Wao* a montré quelque chose, c'est que ce roman, très déconstruit en termes temporels et spatiaux, se veut aussi clairement iconoclaste et empreint d'auto-dérision<sup>10</sup>. Cet aspect méta-narratif du livre soulève la question de son caractère postmoderne, laquelle soulève à son tour l'acceptation du réalisme magique en tant que « discours postcolonial », qui a dominé la discussion autour de ce label depuis près de vingt ans. Ainsi, [p.258] parce que « la théorie postmoderne l'a rendue de plus en plus sceptique à l'égard de la ferveur taxonomique au sein de la critique littéraire », Chanady a ressenti le besoin en 2003 de revisiter son modèle du réalisme magique de 1985, « afin de clarifier certains malentendus », surtout sur la question de « l'antinomie entre le réel et l'irréel, ou le naturel et le surnaturel ». Elle estimait maintenant que son « insistance sur la cohérence du code du surnaturel était problématique », que « la distinction binaire basée sur l'antinomie résolue versus non-résolue était assez malheureuse et inspirée par les excès classificatoires des dichotomies formalistes et structuralistes » (Chanady 2003, 428-431)<sup>11</sup>. On peut

---

10 Cet aspect questionne également des études considérant que le roman est « réaliste ».

11 Chanady précise que : « ... Un concept comme l'antinomie, avec ses fortes implications de logique et de rationalité, est en fait non-pertinent dans la plupart des écrits magico-réalistes. Mes travaux

admirer un exercice d'auto-critique aussi sincère, sans pour autant être convaincu par la thèse défendue. Car dans sa revue des diverses approches du réalisme magique dans la critique des années 1990, Chanady ne propose pas de nouvel élément pour remplacer le concept d'antinomie qu'elle souhaitait dorénavant exclure de sa définition formelle. En fait, elle repense la notion de RM en termes de « positionnement et de tradition culturelle » (435) et ressent le besoin de distinguer entre « la quête par la plupart des auteurs magico-réalistes d'une communauté postcoloniale imaginaire » d'une part, et « la déconstruction auto-critique des paradigmes rationnels et des valeurs occidentales dans les discours philosophiques et les récits en Europe et en Amérique du Nord » d'autre part (436-437). En d'autres termes, le réalisme magique ne devrait pas servir à décrire à la fois les « jeux gratuits de signes » de la postmodernité occidentale et la « réaffirmation plus authentique » de la postcolonialité latino-américaine. Il en découle que, pour Chanady, le label réalisme magique ne devait plus être utilisé pour Kafka *et* Asturias ou Cortazar.

Cette conclusion est dure à avaler pour un comparatiste conscient du fait qu'un Garcia Marquez, qu'il soit un écrivain latino-américain authentique ou non, avait lu non seulement Kafka, Faulkner et Hemingway, mais très probablement aussi Marcel Aymé, auteur français très populaire des années 1930 aux années [p.259] 1960, et néanmoins magico-réaliste (selon Chanady 1985, comme je l'ai montré [dans un article publié en 1996]). Par ailleurs, les doutes de Chanady quant au statut de l'antinomie entre ce qui est considéré comme surnaturel à l'Ouest par opposition au Non-Ouest n'ont pas fait disparaître la question de la perception de cette antinomie. En fait, j'arguerai que les nouvelles moutures de réalisme magique pour les lecteurs de fiction et celle de son inscription dans les textes par les auteurs, évidentes dans *La vie d'Oscar Wao* et d'autres livres récents de la diaspora caribéenne, reposent précisément sur une caricature de cette notion d'antinomie.

Car ce qui se passe dans l'espèce de prologue offert dans les premières pages du roman de Diaz (et qui constitue la mince tranche de pain supérieure recouvrant le « burger ») n'est rien d'autre qu'un conditionnement humoristique du lecteur afin de lui inoculer la peur de la superstition caribéenne dans sa nouvelle variante postmoderne et/ou postcoloniale – le *fukù* – tout en suggérant que cette malédiction peut être évitée par le recours à des contre-sorts appropriés, désignés sous le nom de *zafas*. L'auteur exprime d'ailleurs l'espoir que son livre même soit doté de tels pouvoirs surnaturels. Après tout, l'affaire des *Versets sataniques* de Salman Rushdie a montré de façon frappante qu'un roman magico-réaliste pouvait attirer non seulement la poisse sur son auteur, mais aussi de très officielles *fatwas* condamnant

---

ultérieurs sur le réalisme magique [Chanady 1995] abandonnent le concept d'antinomie en faveur d'une réflexion élargie sur le mode. Dans mon analyse des premiers travaux critiques sur le réalisme magique en Amérique Latine, j'ai souligné d'autres aspects pertinents du mode, y compris une attitude critique eu égard aux paradigmes canoniques rationnels et surtout positivistes » (433, ma traduction).

celui-ci à mort sous prétexte de blasphème.

\*\*\*

Après tout ceci, abordons la question du réalisme, voire du caractère historique du roman. Peut-on conclure du portrait vitriolique que Diaz fait du dictateur dominicain Trujillo dans la première et longue note de bas de page de l'auteur tout au début du livre, ou des nombreux autres commentaires dans le texte (ou en bas de page) sur des épisodes historiques de la RD, que ce roman est « une tentative de réécriture de l'histoire de la RD » et de « documentation de la résistance » comme l'a suggéré Monica Hanna?

Il me semble qu'une telle affirmation est fragilisée par la langue si *branchée* et *cool* adoptée jusque dans les notes de bas de page, quelle que soit leur degré d'érudition,<sup>12</sup> par un narrateur auctorial dont la « voix » ressemble généralement à celle de l'étudiant [p.260] Yunion nous racontant dans son style très oralisé la vie fictionnelle d'Oscar Wao. En fait, Diaz se moque aussi de la prétention du mode réaliste à traiter de l'histoire de la RD quand il dénonce ce qu'il perçoit comme des erreurs majeures dans le portrait de la dictature de Trujillo, dans un roman aussi connu que celui de Mario Vargas Llosa, *La Fête au bouc* (89).

Je rejoins Monica Hanna lorsqu'elle estime que Diaz se sert du réalisme magique dans son roman. Mais pas comme elle le dit, pour « présenter une amplification de la réalité de l'histoire de la RD et des USA » (516). Le réalisme magique qui a fini par être associé si intimement au roman de Garcia Marquez *Cent Ans de solitude* était déjà une amplification – à la fois d'une réalité (extrêmement irréaliste en l'occurrence) et d'un style célébré pour ses excès baroques – un style très en phase avec la version tardive du concept de réel merveilleux d'Alejo Carpentier. Or dans *La Vie d'Oscar Wao*, il y a très peu d'intrusions nonchalantes du surnaturel à la Kafka, Marcel Aymé ou Garcia Marquez. Au lieu de cela, nous avons une histoire qui souligne la superstition et la peur en suggérant que les horreurs historiques de la dictature de Trujillo font partie d'une malédiction intemporelle qui apparaît de manière récurrente sous les traits d'une mangouste ou d'un mystérieux homme sans visage, dans divers épisodes terrifiants du récit. [Bref], il s'agit là de la technique narrative de base du thriller, appliqué ici au genre de la saga familiale, celle des Cabral de la RD exilés au New Jersey.

Il me semble que Diaz a recours à une amplification postmoderne – ou à une caricature – de l'antinomie que nous, lecteurs modernes occidentaux ou occidentalisés, percevons entre un monde régi par la superstition, comme c'est le cas dans les clichés du réalisme magique latino-américain, et le monde contemporain du

---

12 Ces notes sont – ou semblent être – très informatives sur le contexte historique et seraient à la *Patrick Chamoiseau*, selon Diaz lui-même. [Or] Chamoiseau utilise surtout des pseudo-références dans ses notes, [qui relèvent donc] de la fiction.

McOndo de la diaspora caribéenne aux USA. Cette antinomie amplifiée est réfléchiée dans un discours qui, certes, remet en question de manière assez agressive la production historiographique de la RD<sup>13</sup>, [mais qui joue surtout avec une nouvelle langue et un nouveau style émanant de la diaspora dominicaine aux USA, que nous pourrions appeler un « néo-baroque branché ». Car, ouais! sûr que *La brève et merveilleuse Vie d'Oscar Wao* de Junot Diaz est un livre trop cool !...

\*

[p.261] **Références bibliographiques**

- Chanady, Amaryll, 1985. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York and London, Garland Publishing.
- , 1995. « The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms » (125-143) in *Magical Realism : Theory, History, Community*, Zamora, Lois and Wendy Faris, eds, Duke University Press.
- , 2003. « Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies », in *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée*, June/juin (428-444).
- Diaz, Junot, 2009. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, New York, Riverhead.
- , 2009. *La Brève et Merveilleuse Vie d'Oscar Wao*, Paris, Plon (trad. Laurence Vialet).
- Fuguet, Alberto and Sergio Gómez (eds.), 1996. *McOndo*, Grijalbo Mondadori (Spain), 1996, 262p.
- Garden, Rebecca, 2013. « Distance Learning : Empathy and Culture in Junot Diaz's "Wildwood" » in *Journal of Medical Humanities*, December, Volume 34, Issue 4, pp 439-450.
- Hanna, Monica, 2010. « Reassembling the Fragments : Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* » in *Callaloo*, Vol.33(2), pp.498-520.
- Hart, Stephen M. and Wen-chin Ouyang (ed.), 2005. *A Companion to Magical Realism*, Londres, Tamesis.
- Machado Sáez, Elena, 2011. « Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance » in *Contemporary Literature*, 2011, Vol.52(3), pp.522-555.
- Patteson, Richard, 2011. « Textual territory and narrative power in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* » in *ARIEL*, July-Oct, Vol.42(3-4).
- Pellón, Gustavo, 2006. « Why Are Europeans and North Americans Obsessed with Magical Realism? », pp. 263-73 in Carvalho, Susan (ed. and introd.) ; *Modernisms and Modernities: Studies in Honor of Donald L. Shaw*. Newark, DE: Juan de la Cuesta. 355 p.
- Railton, Ben, 2011. « Novelist-Narrators of the American Dream : The (Meta-)Realistic Chronicles of Cather, Fitzgerald, Roth, and Diaz » in *American Literary Realism*, Vol.43(2), pp.133-153.
- Reeds, Kenneth, 2006. « Magical Realism : A Problem of Definition » in *Neophilologus*,
- 13 Il remet aussi en cause la propension bien connue dans la culture dominicaine de renier ses racines noires, de telle sorte qu'une étude consacrée à ce qui ressemble fortement à une revendication de la négritude dans *Oscar Wao* mériterait d'être entreprise.

2006 Apr; 90 (2) : 175-96.

Scheel, Charles W., 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan.

[----, 1996. « Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui », in Cahier Marcel Aymé no 12, p. 82-109, Dole, Editions S.A.M.A.

[http://www.academia.edu/846357/\\_Marcel\\_Aymé\\_conteur\\_magico-réaliste\\_malgré\\_lui](http://www.academia.edu/846357/_Marcel_Aymé_conteur_magico-réaliste_malgré_lui)]

----, 2010. « Le réalisme magique : mode narratif de la fiction ou label culturaliste ? » in *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme* Vol. II, Didier Souiller et al (ed.), Dijon, Éditions du Murmure, p.211-222. (Cette étude et plusieurs autres concernant le réalisme magique et/ou merveilleux peut être consulté sur la page <http://academia.edu/CharlesScheel>).

Warnes, Christopher, 2005. « The Hermeneutics of Vagueness: Magical Realism in Current Literary Critical Discourse » in *World Literature Written in English*; 41 (1): 1-13.

Zamora, Lois and Wendy Faris, eds, 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press.