



**HAL**  
open science

**”Tell it like it is”. L’écriture naturaliste et son empreinte  
chez trois écrivains noirs américains de fiction urbaine :  
Chester Himes, Iceberg Slim et Donald Goines**

Florian Bousquet

► **To cite this version:**

Florian Bousquet. ”Tell it like it is”. L’écriture naturaliste et son empreinte chez trois écrivains noirs américains de fiction urbaine : Chester Himes, Iceberg Slim et Donald Goines. Littératures. 2011. dumas-00710552

**HAL Id: dumas-00710552**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00710552v1>**

Submitted on 21 Jun 2012

**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.



**« TELL IT LIKE IT IS »**  
**L'ÉCRITURE NATURALISTE ET SON EMPREINTE**  
**CHEZ TROIS ÉCRIVAINS NOIRS AMÉRICAINS**  
**DE FICTION URBAINE :**  
**CHESTER HIMES, ICEBERG SLIM ET DONALD GOINES**

**BOUSQUET**  
**Florian**

**UFR D'ÉTUDES ANGLOPHONES**

---

Mémoire de Master 2 recherche – 30 crédits

Spécialité : Littérature Américaine

Sous la direction de Mme Claire MANIEZ

Membres du Jury : Mme Claire MANIEZ, Mme Donna ANDREOLLE,  
et M. Ronan LUDOT-VLASAK

Année universitaire 2010-2011





**« TELL IT LIKE IT IS »**  
**L'ÉCRITURE NATURALISTE ET SON EMPREINTE**  
**CHEZ TROIS ÉCRIVAINS NOIRS AMÉRICAINS**  
**DE FICTION URBAINE :**  
**CHESTER HIMES, ICEBERG SLIM ET DONALD GOINES**

**BOUSQUET**  
**Florian**

**UFR D'ÉTUDES ANGLOPHONES**

---

Mémoire de Master 2 recherche – 30 crédits

Spécialité : Littérature Américaine

Sous la direction de Mme Claire MANIEZ

Membres du Jury : Mme Claire MANIEZ, Mme Donna ANDREOLLE,  
et M. Ronan LUDOT-VLASAK

Année universitaire 2010-2011

## Abréviations

Afin de simplifier les références aux œuvres les plus fréquemment citées ici, nous utiliserons les abréviations suivantes :

<i>A Rage in Harlem</i> (1957) de Chester Himes :	<i>Rage</i>
<i>Maggie, A Girl of the Streets</i> (1892) de Stephen Crane :	<i>Maggie</i>
<i>Sister Carrie</i> (1900) de Theodore Dreiser :	<i>SC</i>
<i>Trick Baby</i> (1967) d'Iceberg Slim :	<i>TB</i>

## **Remerciements**

Je tiens à remercier chaleureusement Mme Claire Maniez, ma directrice de recherche, pour sa grande bienveillance et sa constante disponibilité. Son aide ainsi que ses conseils, toujours pleins de clarté et de concision, ont assurément comblé les manques et les vides de ce travail. La distance a certes constitué une contrainte, mais nos échanges m'ont permis d'avancer à chaque étape de ma recherche.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance envers M. Kinohi Nishikawa, professeur d'Etudes Afro-Américaines à la Northwestern University, qui après m'avoir gracieusement adressé sa thèse de recherche a eu la gentillesse de bien vouloir me rencontrer à Chicago. Notre conversation fournie a su me donner pleinement confiance et m'assurer de la pertinence de ma problématique.

# Sommaire

<b>PARTIE 1 : LE MALFRAT MALGRE LUI : ETUDE SUR LE PERSONNAGE PRINCIPAL .....</b>	<b>15</b>
CHAPITRE 1 – ANATOMIE ET IDENTITE DU CRIMINEL.....	16
CHAPITRE 2 – TROPES SPENCERIENS.....	29
CHAPITRE 3 – ADAMS NOIRS ET OBJET DU DESIR .....	42
<b>PARTIE 2 : JEUX D’ACTEUR ET DE DECOR, LA VILLE ET L’ENVIRONNEMENT REPRESENTES .....</b>	<b>53</b>
CHAPITRE 4 – UNE ESTHETIQUE DE LA DEGRADATION : FACETTES DU MICROCOSME URBAIN .....	56
<i>Fenêtres sur le roman</i> .....	56
<i>La météorologie naturaliste</i> .....	59
<i>L’urbanisation reflétée, la ville énumérée</i> .....	61
CHAPITRE 5 – DE LA BOWERY DE DREISER AU HARLEM DE HIMES : CARTOGRAPHIE ET DOMESTICATION DU GHETTO .....	66
<i>Réalisation et étude de cartes</i> .....	66
<i>Un territoire à domestiquer</i> .....	70
<i>Franchir la « color line »</i> .....	73
CHAPITRE 6 – LA FOULE ET LA COMMUNAUTE DANS <i>RAGE</i> DE CHESTER HIMES ET DANS <i>MAGGIE</i> DE STEPHEN CRANE.....	76
<i>De l’usage naturaliste du vernaculaire et du langage</i> .....	77
<i>« Fuck black brotherhood » : La communauté mise à mal</i> .....	79
<i>Le spectacle du sang</i> .....	82
<b>PARTIE 3 : L’AUTEUR DE FICTION URBAINE ET SON « DOCUMENTAIRE » .....</b>	<b>87</b>
CHAPITRE 7 – REPRISE ET TRANSFORMATIONS DU CANON : L’ECRITURE NATURALISTE ALTEREE.....	89
<i>Le « je » d’Iceberg Slim et de Donald Goines</i> .....	91
<i>Humour, sexe et violence : L’influence du « pulp »</i> .....	94
CHAPITRE 8 – DE FRANK NORRIS A DONALD GOINES, LA FONCTION DE L’AUTEUR ET SES RESPONSABILITES .....	99
<i>La relation auteur/monde</i> .....	100
<i>La réalité dans le miroir : le récit comme commentaire sociohistorique</i> .....	103
<i>L’inconscient politique</i> .....	106

## Introduction : En quête de réalité sur le ghetto

Le naturalisme, comme mouvement littéraire de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en France et en Allemagne et du début du XX<sup>ème</sup> siècle aux Etats-Unis, a su non seulement traverser les pays et les continents, mais aussi et surtout les époques si l'on prend appui sur le livre de Paul Civello, *American Literary Naturalism and its Twentieth-Century Transformations*. Il n'est en effet pas inenvisageable pour Paul Civello de retrouver, et dans le même temps d'étudier, les traces de cette écriture dans des auteurs « non-endémiques » tels qu'Ernest Hemingway ou encore William Faulkner. Selon le critique américain, il ne s'agit en aucun cas d'un anachronisme.

[A]s I see it, the main shortcoming of the early and recent critics is that, despite their different methodologies, both conceive of naturalism either as a static form largely confined to the late nineteenth century, or as a literary anachronism in the twentieth. With one exception, neither view naturalism as a narrative mode aligned with historical processes, one that is developed and transformed as it moves through time. (2)

C'est aussi l'avis de Donald Pizer qui, dans son article « Contemporary American Literary Naturalism », tente d'expliquer l'endurance du naturalisme dans la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle du fait de son extrême adaptabilité. Loin de prêter constante allégeance à un « centre philosophique statique dérivé des idées d'Emile Zola », les écrivains américains semblent communiquer ce qu'on pourrait appeler une idiosyncrasie de la littérature nationale.

[Writers] have rather continued to do what they have always done – to write with distinctive personal individuality about « hard times » in America, hard times in the sense both of economic and social deprivation and of the malaise of spirit arising out of such deprivation. (1992, 168)

Alors que la récupération du naturalisme littéraire dans la littérature noire américaine n'est plus à démontrer si l'on considère certaines études menées par Michel Fabre ou Côme Ndong Onono sur Richard Wright par exemple, il est néanmoins frappant de remarquer sa résurgence ultérieure dans la fiction urbaine des années 60 à 70 pendant que le reste de la littérature américaine (et noire américaine) de l'époque semble avoir fait le deuil de cette écriture et semble désormais plus éprise de modernisme et un peu plus tard de postmodernisme. En effet, chez des auteurs comme Chester Himes, Iceberg Slim ou bien encore Donald Goines – les auteurs de notre corpus – semble se dégager une vision du



monde qui ne se contente pas de « flirter » avec celle des auteurs naturalistes canoniques, mais qui au contraire semble l’embrasser. Richard Lehan définit cette vision du monde qui, de la Guerre Civile à la Première Guerre Mondiale, se fondait sur les idées de Charles Darwin sur l’évolution des espèces :

All reality could be explained by a biological understanding of matter, subject to natural laws, available in scientific terms. Controlled by heredity and environment, man was the product of his temperament in a social context. (47)

Effectivement, dans chacun des romans étudiés ici, un personnage central tente d’échapper aux prises de sa condition d’homme noir dans les Etats-Unis des années 60, en quête de richesse et d’ascension sociale. Cela lui est encore plus difficile puisqu’il émerge des bas-fonds de la société avec pour seul bagage les stigmates d’une éducation quasi-inexistante, ayant adopté à la place, depuis son plus jeune âge les codes et les lois régissant la (sur)vie dans la rue. Ainsi, non seulement est-il intéressant de se demander comment s’effectue cette résurgence naturaliste ou, en d’autres termes, de quelles manières l’influence se fait ressentir, mais également quelles en sont les causes, manifestes ou inconscientes. Démontrer pour ensuite analyser l’héritage naturaliste sera donc l’ambition de ce travail de recherche.

Le choix de ces trois auteurs – et de leurs trois œuvres respectives étudiées ici<sup>1</sup> – n’est pas, loin s’en faut, un fait de l’arbitraire ou bien même de leur relative proximité dans l’histoire littéraire américaine. Si Jimmy Hoffa, dans un article publié le 3 septembre 2007 dans le magazine *Brain*, semble vouloir rassembler Himes, Slim et Goines pour leur sujet commun (la vie des ghettos urbains), c’est aussi parce qu’ils « connaissent leurs sujets sur le bout des doigts », dit-il. En effet, tous trois ont vécu dans le ghetto, tous trois ont commis des crimes ou délits qui leur ont coûté quelques années à passer – et aussi en partie à écrire – dans les prisons du pays. Pour le journaliste, c’est en cela que leur « art ne faisait souvent qu’imiter la vie ». L’idée d’écriture « réaliste » qui ressort de cette citation se retrouve notamment dans les argumentaires apposés sur les couvertures de certaines éditions des livres. Ainsi *The Times* considère-t-il *If He Hollers Let Him Go* de Himes : « a brilliantly boisterous testament to Himes’s desire to “tell it like it is” ». Irvine Welsh (*Trainspotting*, *Ecstasy*, *Porno*), quant à lui, encense Robert Beck (alias Iceberg Slim), auteur de *Pimp* et *TB* : « Slim always told it like it was ». A ces remarques bienveillantes,

---

<sup>1</sup> Pour faciliter l’analyse, nous avons volontairement écarté les autobiographies (présentées par l’éditeur comme telles) et les écrits non-fictionnels qu’ont pu publier Himes, Slim et Goines.

on pourra également rajouter l'introduction à *TB* faite par le rappeur Ice T (dont le pseudonyme marque une admiration certaine pour l'auteur) : « It's the honest portrayal of his situation that makes his books so dynamic, especially to young black kids. They hear the truth in his words » (vi). On le perçoit ici, « raconter le ghetto 'tel qu'il est' » semble être le leitmotiv de ces œuvres de fiction urbaine qui rassemblent la critique (et Ice T); une devise signalant également une démarche documentariste avérée qui se rapproche indéniablement de celle des écrivains réalistes et naturalistes. Enfin, c'est à la lecture de chaque œuvre que l'on devine, puis retrace, les influences littéraires de chacun. Comme l'avance Henry Louis Gates : « black writers also read each other », et par conséquent, « texts have a curious habit of generating other texts that resemble themselves » (1989, 5). Aussi Chester Himes (sic) se trouve-t-il être le personnage principal du roman de Donald Goines *White Man's Justice, Black Man's Grief*. D'où l'idée que si les auteurs de fiction urbaine se « parlent » entre eux, se rendent hommage parfois, ils parlent nécessairement avec le reste de la littérature nationale et noire américaine.

De toute évidence, des difficultés se posent à un traitement « naturaliste » des œuvres choisies. Ce corpus n'est pas, en l'essence, « naturaliste », et ce pour trois raisons principales. Premièrement, ces textes, écrits et publiés dans les années 60 et 70, n'appartiennent pas historiquement parlant au mouvement littéraire que l'on circonscrit habituellement au début du XX<sup>ème</sup> siècle et qui regroupe des auteurs tels que Theodore Dreiser, Frank Norris ou bien Stephen Crane. Ce seul décalage historique, de presque soixante ans, invite donc à la plus grande prudence quand il s'agit de qualifier telle œuvre ou tel auteur de naturaliste. Deuxièmement, d'un point de vue littéraire, aucun de ces auteurs de leur vivant n'a revendiqué ou ne s'est réclamé d'être naturaliste ; et il n'existe à ce jour aucune étude prégnante ayant établi et étudié de façon formelle le lien qui existe entre les auteurs noirs américains ciblés dans notre corpus et le naturalisme<sup>2</sup>. Toutefois, certains regards critiques semblent abonder dans ce sens. Pour ne prendre que l'exemple de Chester Himes, John A. Williams affirme en 1970 dans « My Man Himes: An Interview with Chester Himes » :

---

<sup>2</sup> Signalons toutefois l'article de William E. Rand dans le *CLA Journal* intitulé « Chester Himes as a Naturalistic Writer », mais qui ne nous apparaît pas comme constituer une étude « prégnante » puisque si l'objet de cet article reste vague, les huit pages qui y sont dédiées se contentent de rapprocher des extraits puisés dans *An American Tragedy*, *Native Son* et *If He Hollers Let Him Go* de Theodore Dreiser, Richard Wright et Chester Himes respectivement.

Himes is perhaps the single greatest naturalistic American writer living today. Of course, no one in the literary establishment is going to admit that; they haven't and they won't. Reviews of his books generally wind up in the last half of the Sunday *New York Times Book Review*, if they are reviewed at all. (29)

En définitive et par souci de catégorisation, on a tenté de donner de nombreux noms au type de fiction écrit par Himes, Goines et Slim : ainsi on trouve les termes de « black experience novel », de fiction urbaine, de « black pulp fiction », de « tough-guy fiction »<sup>3</sup> ou bien encore de « pimp literature ». On le remarque bien, aucun de ces termes ne porte en lui l'appellation « naturaliste »<sup>4</sup>. Troisièmement, la diversité et l'importance des écrits portant sur le mouvement naturaliste littéraire américain d'une part et l'absence d'école formelle et organisée d'autre part suffisent à démontrer que le naturalisme n'est pas, comme on serait amené à le penser, un fait littéraire et artistique uniforme et monolithique. L'étude de Charles Child Walcott, *American Literary Naturalism: A Divided Stream*, problématise et confronte à cet effet les conceptions que l'histoire et l'analyse littéraire a pu développer au sujet du naturalisme.

Conscient des problèmes et limitations énumérés ci-dessus, nous nous proposons plutôt d'effectuer une lecture unificatrice des textes de ce corpus par l'étude de thèmes, de motifs, de procédés esthétiques et stylistiques caractéristiques sans pour autant nier ou dévaloriser les spécificités propres à chacun. Nous tenterons également de répondre par ce biais à l'impératif énoncé par Gilbert Muller<sup>5</sup> et par quelques autres rares aficionados d'engendrer une discussion sur ces textes lus par une masse importante de lecteurs, essentiellement noirs américains, mais néanmoins oubliés ou déconsidérés des études littéraires actuelles. Le manque apparent de ressources, d'articles et d'essais sur ces différents auteurs témoigne évidemment de cette négligence au même titre qu'il limite la

---

<sup>3</sup> Voir l'article de John M. Reilly, « Chester Himes' Harlem Tough Guys » dans le *Journal of Popular Culture* 9.1 (1976).

<sup>4</sup> Pour des raisons pratiques, et que nous croyons nécessaires, nous conserverons le terme de « fiction urbaine » pour se référer aux ouvrages étudiés tout au long de ce travail de recherche. En outre, nous jugeons que ce « label » est le moins réducteur et péjoratif de tous, en d'autres termes, le plus neutre.

<sup>5</sup> Dans son livre sur Chester Himes, Gilbert H. Muller termine ainsi son introduction : « Himes demonstrates more vividly and persistently than most other contemporary writers the absurdities of both racism and capitalist culture. [...] The larger truth is that Himes should be rescued from critical obscurity, for his perceptions of the truths inherent in the grotesqueries of American culture constitutes an original vision » (xi). Dans *Iceberg Slim: The Life as Art*, Peter A. Muckley résume ainsi la situation sur Iceberg Slim : « Iceberg Slim is the best selling African-American writer of all time. [...] Slim was something of a cult figure. Today he is virtually unknown, certainly pointedly neglected by the literary establishment. [...] He is the forgotten voice of the voiceless many » (18). Finalement, dans son article sur Donald Goines, Greg Goode rend compte de la popularité de l'écrivain de Détroit : « [T]he books of Donald Goines are devoured by legions of Black Americans everywhere, from the inner city to American military bases abroad. Goines's books, all paperback originals, have never been out of print since their original publication; they have sold more than five million copies » (41).

réflexion à quelques critiques isolés. Pour autant, et comme la poignée des thèses de recherche recueillies le démontre, nous ne prétendons pas avancer en « terrain vierge ». Les travaux de Justin Gifford en 2006, puis de Kya'Tonia Reaves en 2007, traitent soit d'un auteur en particulier, soit des trois auteurs retenus pour cette étude. Cependant, ni Gifford, ni Reaves ne semblent enclins à discuter de l'influence ou bien même du style à proprement parler de chaque écrivain, préférant établir le fait de leur authenticité au sein de la littérature noire américaine. La thèse encore non-publiée à ce jour (Août 2011), de Kinohi Nishikawa, retrace quant à elle en détail l'évolution de la « black pulp fiction » et s'inscrit dans un effort de comprendre la relation qui a pu lier ces auteurs (Goines et Slim principalement) à leurs lecteurs d'alors<sup>6</sup>. Le principe axiomatique de notre étude est donc plus complexe que de considérer, à l'image de Gifford et de Reaves, le caractère marginal des écrivains de la ville noirs américains. À définir les modes de l'écriture naturaliste dans ces ouvrages de littérature populaire, nous pensons que notre corpus s'inscrit, au contraire, dans une « tradition » littéraire née des fictions de Stephen Crane et Theodore Dreiser, et plus tard étendue par des écrivains tels que John Dos Passos, John Steinbeck ou bien encore James T. Farrell, autant de figures ciblées par Donald Pizer dans *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*.

Afin d'aborder au mieux et de façon pertinente la question de l'héritage naturaliste chez Himes, Slim et Goines, il nous est nécessaire de poser les bases d'une méthodologie sachant relier et faire résonner entre elles les œuvres choisies et les œuvres canoniques du genre. Reconnaisant les désavantages d'une étude au cas par cas, nous opterons pour un traitement thématique qui sache circonscrire de façon plus ou moins stricte les modalités de cet héritage et dans quelles mesures il trahit les « ambitions » ou les volontés de ces auteurs. Ainsi, notre première partie portera sur le personnage et visera à établir une « architecture » ou autrement dit une anatomie du protagoniste. Jackson dans *Rage*, Whoreson Jones dans *Whoreson* et Johnny dans *TB* sont tous les trois de petits criminels, non pas par volonté, mais indéniablement par nécessité. Lorsque Jackson se fait arrêter par un officier de police, il tente d'expliquer l'affaire de trafic de faux billets dans laquelle il s'est mouillé :

---

<sup>6</sup> Grâce à la générosité et à la bienveillance de son auteur, nous avons pu nous procurer un exemplaire de ces travaux de recherche. Nous y ferons référence au fil de notre réflexion et lorsqu'il s'agira notamment d'évaluer les raisons des modifications apportées au modèle naturaliste.

“Have mercy on a poor sinner, man. I know I did wrong, but I’m not a criminal. I just got talked into it. My woman wanted a new winter coat, we want to get a place of our own, maybe buy a car. I just yielded to temptation. You’re a colored man like me, you ought to understand that. Where are we colored people goin’ to get any money from?”  
(*Rage* 9)

Apparaissant dès le début du roman de Himes, cette réplique rend compte de la vulnérabilité des noirs face à un système capitaliste les excluant de la société et les poussant au crime ou au délit. Mais Himes, écrivain à la plume acerbe, montre que le vice et l’appât du gain gagnent même les relations intra-communautaires. L’officier de police n’est autre qu’un scélérat en uniforme désireux d’extorquer à Jackson de l’argent en échange de sa liberté. La fiction urbaine tend donc à mettre en scène des personnages engagés dans une course à la survie, principe développé par le philosophe et sociologue anglais Herbert Spencer et sur les écrits duquel se fonde le naturalisme littéraire. Pour s’en donner une idée, il suffit de se référer au résumé de la quatrième page de couverture d’une des plus récentes éditions de *TB*.

Trick Baby charts the rise of White Folks, a white negro who uses his color as a trump card in the tough game of the Con. Blue-eyed, light-haired and white-skinned, White Folks is the most incredible con man the ghetto every spawned, a hustler in the jungle of Southside Chicago where only the sharpest survive.

Au fil de l’intrigue, et comme l’illustre le court résumé ci-dessus, ces personnages aspirent à devenir des « American Adams », concept influent formulé par R. W. B. Lewis et repris par Gail McDonald dans son étude *American Literature and Culture 1900-1960*.

Dans une seconde partie, il s’agira d’étudier et d’analyser plus particulièrement l’environnement dans le roman, motif structurant cher au naturalisme. Cette partie devrait nous permettre de mettre en lumière le rôle prépondérant de la ville, à la fois acteur et décor de l’histoire. C’est en effet entre les dialogues qu’apparaissent les descriptions et les portraits « souvent plus noirs que blancs » du ghetto, renforçant dans le même temps la relation de contiguïté qui existe entre le personnage et le milieu dans lequel il évolue. Nous verrons, entre autres choses, que la quête du personnage s’associe souvent à un désir illusoire de s’échapper de la ville (ou du quartier) et de ne pourtant pouvoir vivre sans elle. Dans *TB*, Blue Howard s’exprime en ces termes lorsqu’il se prépare à se séparer de son protégé, White Folks :

‘The bubble bursts and the chump finds himself broke and in a gutter. I’m not broke. But think of it – I had to con that square bastard until I got hoarse, just to stay in this pigsty for a weekend.

‘At this moment I’m wishing my ass off that I had stayed down South. What the hell good did it do me to leave and try to improve myself?  
‘Goddamnit! I taught myself to read and write, and speak fair English. I had a horror of winding up like the ignorant niggers I grew up with. Tonight I had to kiss the black ass of one of those same niggers I’ve held in contempt. I’ve come a full, funky circle, Folks.’ (44)

Ce passage illustre de façon exemplaire l’idée de circularité, de limites et d’efforts vains qui n’est pas sans rappeler un autre condamné de la littérature naturaliste noire américaine, Bigger Thomas dans *Native Son* de Wright. Enfin, à la lumière des théories de René Girard sur le bouc émissaire et sur la foule, nous tenterons d’expliciter le rôle de la communauté, car si les romans naturalistes ne se focalisent que sur un ou deux individus, ils sont bien souvent les victimes des nombreux autres qui les entourent. C’est notamment le cas par exemple de Maggie dans la nouvelle de Stephen Crane et de Hurstwood dans le roman de Theodore Dreiser, *SC*.

Enfin, dans une troisième partie, nous nous intéresserons à la fonction de l’auteur de fiction urbaine, au rapport qu’il entretient avec son œuvre et le monde (et par extension avec la société). Dans son livre *Le Naturalisme*, Yves Chevrel synthétise ainsi l’approche naturaliste : « le grand thème, l’unique thème de l’écrivain naturaliste est [...] le monde » (100). Bien qu’une telle affirmation puisse être formulée pour de nombreux courants de la littérature, elle permet de regrouper de façon pertinente les écrivains noirs américains de fiction urbaine, à ceci près qu’ils traitent de *leur* monde, étant le plus souvent la ville et ses rues. Il existe, comme on le verra, un lien étroit entre le monde de l’auteur et le monde de ses personnages, conférant à l’œuvre fictionnelle une portée empirique certaine. En effet, il s’avère souvent difficile, dans le cas de Goines ou de Slim en particulier, de distancer l’écrivain de son œuvre et du monde qu’il met en place pour ses personnages, lui-même étant le produit de la société qu’il décrit. Et ceci est encore une des spécificités du naturalisme, car comme Emile Zola l’affirme dans *Le Roman expérimental* : « Nous, écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l’observation et à l’expérience » (84). Précisons toutefois que ce travail ne s’inspirera pas, ou seulement dans une très moindre mesure, de la biocritique qui tente de rechercher dans l’œuvre les traces de la vie de son auteur. Néanmoins, nous désirons aller plus loin qu’un simple rapprochement entre la méthode prônée par Zola et les textes de notre corpus et souhaitons dégager de ce travail de recherche une interprétation politique comme préconisé par Fredric Jameson dans son livre *The Political Unconscious*, en se posant finalement la question de la « valeur » des textes

de Goines, Himes et Slim. Alors qu'il serait particulièrement pertinent d'avancer l'idée d'un « éthnotexte » – comme le suggère Yves Chevrel en parlant de la faculté de l'œuvre naturaliste à proposer au lecteur « un lambeau, une tranche, une page de vie humaine » (108) – nous pouvons aussi replacer le texte dans son contexte sociopolitique, comme l'exige Jameson, et en l'historicisant, le considérer comme étant le fruit d'un « inconscient politique » donnant lieu à un commentaire social.

## **Partie 1**

**Le malfrat malgré lui :**

**Etude sur le personnage principal**



## Chapitre 1 – Anatomie et identité du criminel

Afin d'engager notre analyse sur les correspondances entre le naturalisme littéraire américain et la fiction urbaine noire américaine des années 60-70, il semble judicieux, voire essentiel, de se pencher sur l'un des paradigmes les plus caractéristiques de la fiction naturaliste : le personnage central ou principal. En effet, celui-ci est, dans la majorité des cas, le cœur et le pouls du roman en même temps qu'il en est le sujet d'intérêt à proprement parler. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les titres des romans parus dans la période ayant vu la prolifération des œuvres naturalistes les plus significatives. Chacun de ces titres porte en lui le nom de son héros ou de son héroïne, annonçant d'emblée qu'il s'agira, de façon plus ou moins complète, de l'étude d'un personnage (« character study »). Ainsi, Stephen Crane intitule son premier roman *Maggie : A Girl of the Streets*, Theodore Dreiser entend rendre compte de l'évolution de Carrie Meeber dans *Sister Carrie* et Frank Norris projette de raconter l'histoire de McTeague dans son roman éponyme. Étonnamment, les auteurs de notre corpus, à l'exception de Chester Himes, tendent à imiter cette pratique et semblent ainsi indiquer à leurs lecteurs le type de lecture qu'ils tiennent entre les mains. *Whoreson* (1972) de Donald Goines et *TB* (1967) d'Iceberg Slim ne sont autres que des autobiographies fictives de leur personnage principal ; et dans la même mouvance que Crane ou Norris qui qualifie leurs romans de « Story<sup>7</sup> », Donald Goines comme Iceberg Slim rajoutent un sous-titre plus évocateur encore : « The Story of a Ghetto Pimp » et « The Story of a White Negro » pour *Whoreson* et *TB* respectivement. Ainsi, comme le note Yves Chevrel dans *Le naturalisme*, « [u]ne des solutions les plus employées par les écrivains naturalistes est celle du sous-titre, qui permet de donner au lecteur (ou au spectateur) une première orientation » (79). Cette remarque préliminaire sur le paratexte nous permet donc d'ores et déjà de rapprocher, au moins en apparence, les écrivains du ghetto des écrivains naturalistes dont les romans ont comme objectif l'étude ou le portrait d'un personnage en son milieu.

Mais avant d'aborder la question du milieu ou de l'environnement dans lequel le personnage évolue, nous tenterons dans ce premier chapitre d'analyser les soubassements –

---

<sup>7</sup> En 1899, Frank Norris rajoute au titre de *McTeague* le sous-titre « A Story of San Francisco ». De façon analogue, le roman de Stephen Crane a pour sous-titre « A Story of New York ». Un autre roman catégorisé de naturaliste par la critique est *The Story of a Country Town* de E. W. Howe, publié en 1883.

autrement dit les origines et fondements – ainsi que les motivations du personnage principal. Il s’agira en quelque sorte, dans un premier temps, de « disséquer » la structure du personnage. Bien qu’il soit vain de prétendre à l’établissement d’un personnage-type, modèle unique qui saurait rendre compte de la multitude des personnages de la littérature naturaliste, une « anatomie » (science descriptive en médecine) des héros des œuvres étudiées permet de mettre en œuvre notre approche comparatiste. Afin d’éclairer notre propos, nous avançons l’argument que le personnage principal des fictions urbaines comme celui des romans naturalistes se caractérise par deux identités bien distinctes : l’une est celle de l’homme ou de l’enfant ordinaire, l’autre celle du criminel qu’il devient. Une des préoccupations du roman est donc celle de rendre compte de la transition entre ces deux identités<sup>8</sup>. Il conviendra donc de juxtaposer les principaux traits de caractère des héros qui témoignent d’une influence certaine d’une littérature sur l’autre.

Dans cette perspective, on peut d’abord reconnaître plusieurs personnages récurrents dans le « personnel » des œuvres naturalistes du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, Yves Chevrel en énumère quelques-uns : « la prostituée, l’homme de sciences-médecin, le prêtre, l’artiste, l’homme politique, l’ouvrier, etc. » (98). Mais selon le critique français, « [d]eux d’entre eux ont polarisé l’attention, et ce n’est pas une surprise : le criminel et la prostituée » (102), ce qui nous amène précisément aux personnages de notre corpus. Dans les trois romans choisis pour cette étude, le personnage principal, qui assure également les fonctions de narrateur dans *TB* et *Whoreson*, commet un délit ou un crime (voire plusieurs) faisant de lui un hors-la-loi au même titre que Bigger Thomas dans *Native Son* de Richard Wright ou bien McTeague dans le roman de Frank Norris. Dans le meilleur des cas, le personnage principal retrouve sa position d’opprimé à la fin du roman, par exemple Jackson dans *Rage* (1957). Dans le pire des cas, il tombe graduellement dans une spirale du vice et écope d’une peine de plusieurs années en prison, équivalent à sa mort sociale. Ainsi, qui sont ces criminels qui habitent les œuvres de fiction urbaine ?

---

<sup>8</sup> Cet argument s’appuie sur l’article de J. C. Levinson, « *The Red Badge of Courage and McTeague: Passage to Modernity* », dans lequel le critique américain commente sur les deux identités successives de McTeague dans le roman de Frank Norris. Au début du récit, McTeague se définit en tant que dentiste, la « dent en or » qui l’accompagne symbolisant son identité. Puis, il finit en tant que criminel : « When he loses his identity as a dentist, he loses his place in civilized society, and degeneration quickly sets in » (172). Ce même argument propose dans le même temps une alternative au postulat de Richard Chase qui, dans son livre *The American Novel and its Tradition*, estime que le personnage des fictions naturalistes est dépourvu d’identité, étant à la merci des circonstances plus que maître de lui-même : « Psychologically he is a simplified character compared even with the already simplified characters in the older romances » (199). Bien qu’il soit évident que les circonstances jouent sur la personnalité du protagoniste, le résultat se traduit plus en termes de nouvelle ou de seconde identité plutôt qu’en termes de perte.

Dans le premier roman noir de la série que Chester Himes a écrite et que les critiques appellent ses « Harlem domestic stories », Jackson n'est pas, de « profession », un criminel. Il n'en a pas non plus l'étoffe puisqu'il s'avère être un personnage pleutre dont la naïveté ne lui attire que des ennuis. Le roman commence d'ailleurs sur son extrême crédulité. Sorte de Candide Harlémitte, Jackson a pour seul objectif celui de retrouver sa Cunégonde, Imabelle, disparue lors d'un coup que trois escrocs ont monté pour lui extorquer de l'argent ; ce coup visait de façon improbable à transformer des billets de dix dollars en billets de cent dollars. Il cherche donc l'aide de son frère jumeau, Goldy, personnage haut en couleur qui, pour gagner sa vie, se fait passer pour une nonne dans la rue et détourne à son profit les dons des passants. Lorsque Jackson rapporte à Goldy le coup foiré et la disparition d'Imabelle, ce dernier éclate de rire et se reprend :

“My own brother,” he gasped. “Here us is, got the same mama and papa. Look just alike. And there you is, ain't got hep yet that you been beat. You has been swindled, man. You has been taken by The Blow. They take you for your money and they blow. You catch on? Changing tens into hundreds. What happened to your brains?” (30)

Non seulement Jackson a-t-il perdu tout son argent, fruit d'un dur labeur de cinq ans, mais il se voit forcé de voler son patron fossoyeur, M. Clay, afin que l'officier de police l'ayant arrêté lors du coup – lui aussi faisant partie de la bande d'escrocs – le libère. C'est ainsi que Jackson est poussé au délit. Comme le précise le narrateur :

The only way Jackson could get two hundred dollars this side of the grave was to steal from his boss. [...] There was nothing Jackson hated worse than having to steal from Mr. Clay. Jackson had never stolen any money in his life. He was an honest man. But there was no other way out of this hole. (10)

Chester Himes est ici très attentif à délimiter, sinon à révoquer totalement, la prédisposition de son personnage au vol et souligne ainsi l'une des caractéristiques principales de Jackson : il n'est pas fondamentalement enclin à la criminalité et n'est pas quelqu'un d'intrinsèquement mauvais. « I ain't no criminal », répète Jackson à l'officier de police usurpateur. Plusieurs fois, l'adjectif « honest » vient qualifier Jackson (pages 10, 42, 61 et 64). Enfin, pour preuve de sa bonne foi, il coopère avec Grave Digger Jones et Coffin Ed Johnson, les deux détectives noirs chargés de l'enquête mêlant les trois comparses ayant extorqué à Jackson son argent, un meurtre non élucidé dans le Mississippi et une affaire de mine d'or réaffectée au Mexique. Par ailleurs, les deux acolytes Grave Digger et Coffin Ed sont les personnages fétiches de Himes que l'on retrouve dans la plupart de ses romans noirs, des répliques Harlémites du Sam Spade de Dashiell Hammett ou du Philip

Marlowe de Raymond Chandler. Des origines de Jackson, le lecteur ne sait pas grand-chose hormis son éducation au « college for Negroes » (9). Son travail d'homme à tout faire pour M. Clay, propriétaire de pompes funèbres, et sa dévotion religieuse, trait caractéristique de la classe populaire noire américaine, le placent dans la catégorie des défavorisés. D'ailleurs, ses actes, parfois plus que ses paroles, en disent long sur sa personnalité. Un rien poltron, chaque fois qu'il y a danger, Jackson fait son signe de croix (7). Par deux fois il implore l'aide du Reverend Gaines qui ne peut que l'enjoindre à prier et à se repentir. Loin d'être un personnage atypique, il incarne le « tout un chacun » sans le sou de la communauté de Harlem. Aussi, la taxonomie du héros naturaliste qu'établit Richard Lehan corrobore ce portrait :

The naturalistic hero is usually inarticulate, devoid of deep subjectivity and moral reflection, subject to poverty and suffering, the product of his biological makeup and immediate environment, and the victim of an inevitable sequence of events usually triggered by mechanistic forms of chance. (« The European Background » 66)

Dès lors, le désir de Jackson d'accéder à la richesse et les actes pour y parvenir qui s'en suivent paraissent légitimes. Aussi et surtout lorsque la communauté toute entière semble peuplée de hors-la-loi et de « types misérables » :

The bar was jammed with the lower Harlem type, pinched-face petty hustlers, sneak thieves, pickpockets, muggers, dope pushers, big rough workingmen in overalls and leather jackets. Everyone looked mean or dangerous. (54)

Le choix de Jackson, dont les aventures – parlons plutôt de mésaventures – constituent la majeure partie de la trame narrative, n'est donc pas anodin. C'est précisément pour son identité d'homme ordinaire – David Baguley parlerait d'homme médiocre (1995, 94) – et donc encore pour son authenticité que Himes le choisit comme principal point de focalisation, et cela à des fins qui ne peuvent être autres que rhétoriques. Sorte de cobaye sur lequel on effectuerait des expérimentations, Jackson se fait le représentant ou le citoyen lambda de toute une communauté. C'est aussi dans cette direction qu'Emile Zola, s'appuyant sur les travaux de Claude Bernard, entend fonder et démocratiser la pratique du naturalisme lorsqu'il dit que le « rêve du physiologiste et du médecin expérimentateur est aussi celui du romancier qui applique à l'étude naturelle et sociale de l'homme la méthode expérimentale » (76). Dans son étude sur l'œuvre du romancier noir américain, Stephen Milliken s'exprime ainsi sur le rôle que jouent les personnages et la posture qu'ils prennent :

Almost all of [Himes's] characters are representative types rather than idiosyncratic individuals, of interest more for the light they shed on the anatomy and mores of the

ghetto than for depth of personality, but they are all vigorously alive. They function as caricatures and symbols but also as viable literary characters. (241-242)

Au sujet des personnages qui peuplent les fictions naturalistes, Yves Chevrel souligne expressément que « ces personnages ne servent pas seulement de révélateurs, ils deviennent le lieu d'une enquête sérieuse » (102). Le terme d'enquête qu'utilise Yves Chevrel est d'ailleurs tout à fait choisi dans le contexte des romans policiers de l'écrivain expatrié à Paris. La résolution de l'enquête s'accompagne de la découverte de ce qui conduit les personnages au crime, posant ainsi la question extra-diégétique de la réalité des conditions dans lesquelles survit la communauté noire américaine et des conséquences que cela entraîne. Toutefois, il reste à noter que Jackson constitue l'exemple le plus bénin de criminalité parmi les personnages de notre corpus. Car si la seule transgression que commet Jackson reste en soi le vol de l'argent et du corbillard de M. Clay, celles de White Folks dans *TB* et de Whoreson dans le roman éponyme sont autrement plus importantes et récurrentes.

La préface de *TB* d'Iceberg Slim (pseudonyme pour Robert Beck) s'ouvre sur le personnage d'Iceberg Slim (lui-même) placé en détention dans la même cellule qu'un second détenu répondant au nom de White Folks – « [m]y enemies call me Trick Baby » (vii) précise-t-il. Le reste du roman, placé sous l'autorité d'un narrateur autodiégétique<sup>9</sup>, met en lumière sa vie d'escroc telle qu'il en fait le récit à Iceberg Slim. Puisque le récit de sa vie débute *in medias res* et ne respecte pas de prime abord l'ordre chronologique, il faut attendre un peu moins du premier quart du roman pour que le lecteur puisse voir s'ébaucher l'enfance du personnage principal. Contrairement au roman de Himes où les origines de Jackson sont évoquées puis rapidement mises de côté pour laisser place à l'intrigue policière, *TB* fait la part belle au récit de l'enfance du personnage principal<sup>10</sup>. Ces passages sont essentiels dans la compréhension de celui-ci puisqu'ils permettent de contraster le narrateur quand il est enfant du narrateur adulte. La particularité de Johnny O'Brien, rebaptisé sous son nom d'escroc White Folks, est d'être un noir dans un corps de

---

<sup>9</sup> Terme que nous empruntons à la terminologie proposée par Gérard Genette dans *Discours du récit* sur la classification des narrateurs. Bien entendu, il convient de signaler ici que le récit à la première personne constitue en soi un certain problème dans l'analyse du roman comme étant emprunt de naturalisme, car, pour des besoins évidents d'objectivité et d'impartialité, la majorité des œuvres naturalistes sont écrites d'un point de vue hétérodiégétique. En effet, un roman à la première personne peut paraître moins convaincant. Néanmoins, nous considérons que ce recours à un narrateur homodiégétique constitue, comme nous le verrons dans la troisième partie, une subversion, à la fois nécessaire et inéluctable, du canon.

<sup>10</sup> Que ce soit de près ou de loin, notons toutefois que chacun des romans du corpus aborde la question des origines et de l'histoire personnelle du personnage principal. Un moyen évident d'ancrer ce personnage dans une réalité sociale de fait et surtout de l'humaniser.

blanc ; il est le fruit de l'idylle courte mais intense d'un musicien blanc alcoolique et de Phala, sa mère, à l'époque serveuse dans un restaurant à gumbos de Rampart Street à la Nouvelle-Orléans. A l'opposé de Jackson dans *Rage* et comme l'annonce l'oxymore du sous-titre au roman, Johnny est un personnage atypique. Néanmoins, ceci n'enlève rien à ses origines populaires, trait important que l'on retrouve dans chacun des romans étudiés. Dans sa petite enfance, c'est sa grand-mère Annie, une ancienne esclave, qui lui apprend la lecture et l'écriture. Mais à la mort de celle-ci en 1929, année marquant le début de la Grande Dépression, Johnny et sa mère partent s'installer à Chicago :

The time until we moved to Chicago is a dismal, tearful blur. We moved into a furnished ten-unit slum apartment building. It was a Thirty-ninth Street and Cottage Grove Avenue on the Southside. I was eight years old. Our apartment had running rats and water.

It had a bedroom and a bathroom. The kitchen we shared with legions of cockroaches. At that we were blessed. Hundreds in Chicago had no place to live. (52)

Dans l'insalubrité et la pauvreté du ghetto de Chicago, Phala obtient un emploi dans un cabaret de la ville et Johnny, yeux bleus, cheveux clairs et peau blanche rencontre l'animosité des enfants de sa rue qui le traitent de « trick baby » (53) – littéralement, enfant d'une prostituée et d'un de ses clients. Ceci provoque chez Johnny un conflit identitaire, qui, on le verra par la suite, conditionne irrémédiablement sa place dans la société. Néanmoins, il s'illustre à l'école de son quartier pour ses bons résultats et ses enseignants reconnaissent chez lui un certain talent pour le dessin. A travers son récit d'enfance, le lecteur perçoit Johnny comme un « bon garçon ». Encore une fois, l'auteur dépeint un personnage au dessus de tout soupçon. Comme le signale Peter Muckley dans son étude sur Iceberg Slim : « There are no “good guys” in Slim’s novels, but neither are there “born” bad guys » (34). Il est éduqué par une mère qui, bien qu'elle soit alcoolique, sait se faire aimante et soucieuse du devenir de son fils : « Mother’s going to send you to college if it’s the last thing I do on this earth. You’ll be grown and educated with the brains to do your part to change things » (54). Plusieurs scènes de tendresse maternelle en attestent également, comme par exemple un après-midi à la plage (61). Ainsi, même si le couple mère-fils ne mène pas une vie exemplaire, rien – ou presque – ne permet d'associer l'enfant (narré), naïf et sensible, à l'adulte (narrant) qu'il est devenu.

La vie de Johnny bascule le jour où Phala se fait violer à la sortie de son travail. Meurtrie et incapable de se remettre du traumatisme, elle est internée dans un hôpital psychiatrique où elle s'enferme dans un profond mutisme. Cet évènement propulse Johnny

dans l'univers sans foi ni loi de la rue ; ce dernier doit donc se prendre en charge alors qu'il n'a que seize ans. Il fait la rencontre de Blue Howard qui décide de le prendre sous son aile et devient ainsi son père de substitution ; mais il devient également son mentor, lui apprenant les règles et les codes de l'arnaque. Blue se charge de son autre éducation, loin des bancs de l'école, celle qui apprend à Johnny, désormais prénommé White Folks<sup>11</sup>, la survie dans le ghetto.

[Blue] laughed and said, 'You're a natural for the con all right. Here you are ribbing the teacher so he has to give you the dope you want.  
'All right, I'll convince you I know everything about con, short and long. I'm going to give you a fast rundown on the stores and the drag. You don't really need it. But I'm going to make the student respect his teacher.' (96)

On le voit, la descente de White Folks dans le crime et dans la délinquance passe par un apprentissage qui donne à *TB* des allures de *bildungsroman*, un *bildungsroman* marchant cependant à contre-courant des *Grandes espérances* de Charles Dickens par exemple. Ainsi, *TB* se place avant tout comme un roman de la dégénérescence<sup>12</sup> et du déclin : au lieu d'évoluer vers un nouvel ordre positif et stable après l'annonce de l'élément perturbateur, le récit rapporte principalement la chute de son personnage principal. Blue, contrairement aux enfants du quartier, voit la double-identité de White Folks comme un atout et non des moindres. En se faisant passer pour un blanc, White Folks peut mieux attirer les « proies » blanches dans ses arnaques. Dans son essai, « The Literate Pimp: Robert Beck, Iceberg Slim and Pimping the African American Novel », Candice Love Jackson s'arrête longuement sur ce personnage mulâtre, le considérant comme une nouvelle version du « trickster<sup>13</sup> », personnage Afro-Américain défiant son maître à diverses fins et habitant la littérature américaine depuis les récits d'esclaves.

Phala, his mother, is ostracized from the black community for daring to cross the racial line for love and for having a child who is the manifestation and reminder of that love. Likewise, White Folks must learn to exploit his whiteness in a society that socially categorizes him as black like his mother but judges him based on the whiteness of his skin. (174)

Rejeté par la communauté noire et par la communauté blanche simultanément, White Folks ne peut trouver sa place que dans les marges d'une société qui le considère comme une

---

<sup>11</sup> L'adoption de ce nouvel alias marque de façon drastique le changement d'identité du personnage principal. Il signale également la fin de l'enfance (donc de l'innocence) de Johnny et le début de sa vie en tant que criminel.

<sup>12</sup> C'est ainsi que nous traduisons l'idée de Richard Lehan quand il parle de « process of degeneration » se trouvant au cœur du roman naturaliste (1995, 63).

<sup>13</sup> D'ailleurs, et c'est une des interprétations de Candice Love Jackson, le « trick » du surnom de White Folks dans « Trick Baby », pourrait tout aussi bien se faire le raccourci du mot « trickster », en plus de signifier à la fois une combine (« confidence trick ») et une passe.

anomalie. De plus, le narrateur adulte prend conscience d'une certaine réalité au moment de la rencontre avec Blue – l'appel de l'argent facilement gagné – et explicite les raisons pour lesquelles l'arrivée de ce dernier dans sa vie était une chance à saisir :

So Blue conned suckers. It sure as hell was smarter and better than beating a drum for chump change like my old man. It was the guaranteed truth it was better than walking a thousand miles up and down the aisles of a theatre for twelve bucks a week. (85)

Ainsi, dans la première partie de son livre, Iceberg Slim répond partiellement à la question que tout écrivain naturaliste pose de près ou de loin : « Quand et comment devient-on criminel ? » (Chevrel 102). Rappelons que si le narrateur raconte son récit depuis une cellule de prison, c'est pour expliquer à son narrataire officiel (Iceberg Slim) pourquoi et comment il y est entré. C'est notamment cette question qui sert, du moins en apparence, de prétexte à l'autobiographie. Lorsqu'il emménage chez Blue, qui habite avec sa fille Midge, White Folks embrasse le style de vie mené par son mentor : les trafics, combines et jeux en tout genre permettent Cadillacs rutilantes, costumes taillés et nuits fastueuses agrémentées de filles, de drogues et d'alcool. Le reste du roman narre les aventures et les coups du nouveau couple Blue-White Folks, jusqu'au coup de trop qui l'emmènera derrière les barreaux de la maison de correction de Chicago.

Dans le roman de Donald Goines, le nom du personnage principal porte lui aussi les traces de son identité. Sorte de petit frère de White Folks, Whoreson Jones est le « trick baby » de Détroit – mais cette fois-ci la périphrase reflète effectivement la réalité. Même histoire, décor différent. De façon assez ostentatoire, Donald Goines reprend les mêmes thèmes ayant fait le succès<sup>14</sup> de *TB* et les adapte à sa ville et à son quartier d'origine portant le nom on ne peut plus ironique de Paradise Valley. Qui plus est, le récit se termine également sur les ruminations et les aspirations – vaines ? – du narrateur placé entre les quatre murs d'une prison. *Whoreson* constitue donc un autre exemple de « black experience novel », autobiographie fictive décrivant l'évolution puis le déclin de son personnage noir dans un milieu urbain impitoyable. Whoreson naît au monde d'une mère peu encline à donner toutes les chances à sa progéniture :

“Well, Mrs. Jones,” the doctor inquired, “have you decided on what to call your baby?”  
“Of course, doc, I've got just the name for the little sonofabitch – Whoreson, Whoreson Jones.”

---

<sup>14</sup> Peter Muckley évoque le chiffre de six millions de copies vendus, de la publication de *Pimp* en 1967 jusqu'à la mort de Slim en 1992 (8).



The doctor looked as if he had been struck by lightning. His mouth gaped, and he stared at her dumb-founded.

Big Mama was the first to recover. "You can't do that, Jessie. Give the child a good Christian name."

"Christian name hell! Jessie replied sharply. "I'm naming my son just what he is. I'm a whore and he's my son. If he grows up ashamed of me, the hell with him. That's what I'm wantin' to name him, and that's what it's goin to be. Whoreson!" (11)

Il est intéressant de s'arrêter sur ce premier passage, incipit au roman, puisqu'il y est clairement question de l'identité du personnage principal. L'argument de la mère s'inscrit dans une volonté de nommer la réalité malgré les réserves – légitimes – du docteur et de Big Mama. N'en déplaise à quiconque, la mère insiste : « just what he is ». Ainsi écrit, cet extrait donne également le ton cru et l'atmosphère d'extrême indigence caractéristiques du reste du livre. Dans son article pour la revue *MELUS*, Greg Goode évoque un style « brutal », « harsh », « réaliste » et « froid » (45). Whoreson grandit parmi les amies prostituées de Jessie – dont la charismatique Big Mama – qui se chargent de s'occuper de lui lorsque cette dernière arpente les trottoirs de Hastings Street à la recherche de clients. Endurcie par sa profession et par sa condition, Jessie s'empresse de donner à son fils ce qu'il (le narrateur) appelle sa « street education » (28). Enfant, il est partagé entre le microcosme des prostitués de Hastings Street, l'école où il devient rapidement un trublion et son éducation parallèle (jeux de chance, combines, vols à la tire, il apprend également à se battre et à se défendre pour devenir un « homme » respecté). Pour autant, Whoreson ne souffre pas d'un manque d'amour maternel : « After tucking me into the bed she would ruffle my hair and kiss me on the cheek » (13). Son identité est à moitié occultée puisque les professeurs de l'école s'empressent de le désigner par son nom, Jones. Puisque *Whoreson* ré-exploite, dans une large mesure, les éléments de l'intrigue de *TB*, la mort de la mère du personnage-narrateur constitue l'élément perturbateur et annonce la descente de ce dernier dans la criminalité ; Whoreson doit prendre son indépendance à l'âge de seize ans et prend le métier, tout choisi, de maquereau. Né dans la pauvreté et issu des sous-couches de la société, le personnage principal s'évertue tout au long du roman à sortir de l'anonymat : « We goin' to be the best pimps in the whole goddamn world » (19). Comme pour *White Folks*, plusieurs personnages, lesquels se prénomment Fast Black et New York, font office de précepteurs en la matière.

Comme nous l'avons constaté auparavant, l'identité de Whoreson est, comme pour *White Folks*, intrinsèque à son personnage puisqu'elle est inscrite dans son nom. Le choix du nom (ou de l'alias dans le cas de *White Folks*), sorte de marque indélébile, se révèle

être un moyen efficace pour Goines, comme pour Slim, de rappeler constamment au lecteur, à son personnage principal et à ceux qui l'entourent, blancs ou noirs, sa condition et ses origines. Notons par ailleurs que le Jackson de Himes est aussi le « fils de », autre vecteur d'origines. Dans le quartier de Paradise Valley, Whoreson peut utiliser son nom – désormais assumé pour coller à son identité de paria – à son avantage pour prouver sa force et installer son autorité : « Bitch, I stated coldly, there's a few things you got to know and you got to learn. The first one is that my name ain't Billy. It's Whoreson, if that means anything to you » (212). Mais lorsqu'il parvient finalement à s'enfuir de Détroit en quête d'une vie meilleure pour retrouver celle qu'il n'a jamais cessé d'aimer, Janet, il ne peut se défaire de ce handicap. Malgré les ruses de sa bien-aimée qui le présente à ses amis sous le nom de W. S. Jones, son passé, ainsi que sa réelle identité, le rattrapent. En plus de leur nom et de leurs origines populaires, ces personnages ne peuvent dissimuler un troisième élément qui est leur couleur de peau, inaltérable. Cet élément pèse constamment sur leur identité. On l'a vu, le cas de White Folks est particulier, mais il n'en reste pas moins qu'ils sont aux yeux du monde une catégorie bien définie de la population, donc sujets à exclusion et discrimination. Cet aspect de leur identité mis en rapport avec un monde qui les entoure et les oppresse est la raison même de l'avènement – ou de l'apparition – de ce type de fiction, et par conséquent, de ce travail de recherche. Cette observation sur ce qui est inéluctable (ou incontrôlable) vient ainsi renforcer l'idée que les trois auteurs ont pour objectif commun d'insérer leur personnage principal dans une réalité à la fois dure et ordinaire.

Alors que nous venons de synthétiser les portraits des trois personnages principaux des romans étudiés, il convient maintenant de se pencher sur ceux qu'offre la littérature naturaliste dite canonique et de les mettre côte-à-côte afin d'en dégager les similitudes comme les dissimilitudes. Naturellement, cette démarche ne peut être exhaustive devant les besoins de concision de notre recherche d'une part, et le nombre conséquents d'œuvres naturalistes d'autre part. Cependant, si l'on retient quelques uns des grands chefs d'œuvre de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> aux Etats-Unis, force est de remarquer quelques concordances. Premièrement, et comme le souligne Yves Chevrel, le criminel est indéniablement un personnage fétiche, voire de prédilection, de la littérature naturaliste. Cependant, on remarque bien souvent que le criminel n'en est pas un au commencement du roman. L'importance et l'intérêt significatif que le naturalisme attache au criminel proviennent justement de son identité d'homme ordinaire avant qu'il ne le devienne. Ainsi,

l'écrivain peut s'intéresser aux mécanismes et aux causes qui mènent l'homme ordinaire à son identité de criminel. Il convient donc d'établir que l'obsession de l'œuvre naturaliste consiste à rendre compte de la tension entre ces deux identités. C'est exactement ce que le critique Leonard Cassuto conclut dans son étude du roman de Theodore Dreiser *An American Tragedy* :

Dreiser's views about crime stem from an oft-stated desire to understand "how life was organized." In viewing the criminal as an insecure isolate within a society of myriad interpersonal connections, the author evokes nineteenth-century views of the murderer as a "mental alien." But at the same time, Dreiser points in *An American Tragedy* to the significance of those very social connections in the creation of Clyde's criminal motivation. (198)

Dans cette citation, il serait tout aussi juste de remplacer le terme de « motivation » par celui d'identité, tant le personnage de Clyde est remarquablement constitué d'un avant et d'un après. Toutefois, nous estimons que l'exemple le plus frappant de ce glissement identitaire survient dans une autre œuvre du romancier américain, *SC*. Dans celui-ci, George Hurstwood, même s'il n'est pas le personnage principal, fait l'objet d'une attention toute particulière. Enamouré de la jeune Carrie Meeber, fraîchement arrivée de sa campagne natale, il quitte femme et enfant, abandonne sa situation confortable, et fuit la ville de Chicago avec en sa possession la jeune demoiselle et la somme conséquente de dix mille dollars qu'il a dérobée à son employeur. Le passage au cours duquel Hurstwood vole le coffre-fort du club dont il est le gérant illustre de façon singulière la tension et le conflit qui s'emparent alors du personnage :

When Hurstwood put the money back, his nature again resumed its ease and daring. No one had observed him. He was quite alone. [...] He took out the drawer again and lifted the bills. They were so smooth, so compact, so portable. How little they made after all. He decided he would take them. [...] While the money was in his hand the lock clicked. It had sprung! Did he do it? (242-243)

Le recours au discours indirect libre ainsi que l'évocation de la « nature » de Hurstwood comme s'il s'agissait d'une entité en mouvement et en fluctuation montrent assez clairement l'état de conscience du personnage. Dreiser, s'évertuant à dépeindre son personnage avec réalisme, reproduit ce dispositif narratif destiné à humaniser le geste criminel qui n'est pas sans rappeler les exhortations de Jackson dans *Rage*<sup>15</sup> : « He was no thief [...] What hurt him the most was the fact that he was being pursued as a thief. [...] He was accused without being understood » (264). Il a pourtant commis un crime et le

---

<sup>15</sup> Comme cité plus haut, le personnage principal de *Rage* répète à qui veut l'entendre : « I ain't no criminal » (10).

symbolisme derrière son changement de patronyme, substituant le nom de Wheeler à celui de Hurstwood, signale comme pour White Folks et Whoreson sa nouvelle identité. Une fois installé à New York, sa chute s'accompagne d'une détérioration physique importante, témoin on ne peut plus visible d'un changement intérieur.

Sans changer de nom et dans une configuration autre, la jeune héroïne dans *Maggie* de Stephen Crane passe elle aussi par des stades similaires. Son crime est ce qu'il serait plus juste d'appeler une disgrâce. Le narrateur de *Maggie* introduit de façon métaphorique le personnage dans l'oxymore suivant : « [she] blossomed in a mud puddle » (16). La flaque de boue à laquelle Crane veut faire référence est sans nul doute le quartier populaire de la Bowery à New York. Alors que la première partie du roman se contente d'exposer à travers plusieurs tableaux narratifs l'enfance de Maggie, une ellipse de plusieurs années intervient au chapitre 5. Maggie est alors une jolie jeune fille dite préservée de l'influence néfaste de son environnement : « None of the dirt of the Rum Alley seemed to be in her veins » (16). Elle trouve un travail dans un atelier de textiles, et fait la rencontre de Pete, un ami de son frère Jimmie. Bientôt, il l'emmène avec lui dans ses sorties et galas, et Maggie tombe en admiration :

He was extremely gracious and attentive. He displayed the consideration of a cultured gentleman who knew what was due. [...] Maggie perceived that Pete brought forth all his elegance and all his knowledge of high-class customs for her benefit. Her heart warmed as she reflected upon his condescension. (23)

Mais alors qu'elle croit avoir trouvé un homme au-dessus de sa condition, lui permettant ainsi d'espérer échapper au monde de destitution qu'elle a toujours connu, elle se retrouve rejetée d'un côté par sa famille qui l'accuse d'avoir transgressé les codes moraux, et de l'autre par Pete qui ne voit en Maggie qu'une simple « fille des rues ». Afin de démontrer le changement de personnalité ayant saisi Maggie, Crane se réfère volontiers à son image publique – c'est-à-dire à travers le regard d'un Autre – et à son apparence physique. Au début du roman, le personnage est décrit comme étant un rare « spécimen » d'une beauté exceptionnelle attirant les regards des jeunes hommes du Tenement District. A la fin du roman, elle se retrouve condamnée à la prostitution, inspirant répulsion et dégoût chez ces mêmes jeunes hommes qui l'avaient trouvée une fois si attirante : « [He] gave a slight convulsive start when he discerned that she was neither new, Parisian, nor theatrical. He wheeled about hastily and turned his stare into the air, like a sailor with a searchlight » (55). Comme nous pouvons le constater, le regard joue ainsi un rôle particulièrement

important dans le roman puisqu'il est porteur d'une double fonction : en même temps qu'il permet d'apprécier la déchéance du personnage principal, il est aussi le responsable sans équivoque de cette déchéance. C'est bien le regard, plein de moralité, de la mère de Maggie, puis de celui de Pete, et enfin de celui des passants qui poussent Maggie à la prostitution, et plus tard au suicide<sup>16</sup>. Plusieurs décennies après Maggie, ce regard, critique de la race cette fois, renvoie Jackson<sup>17</sup>, White Folks et Whoreson dans la catégorie des bannis de la société. Cette exclusion, et l'effort qui s'ensuit de la révoquer, poussent les personnages dans leurs retranchements, au point de faire ressortir chez eux leurs instincts les plus animaux. Dans une logique de continuité, nous nous intéressons dans le chapitre suivant au personnage naturaliste en tant qu'animal engagé dans une lutte pour sa survie au travers des thèmes et des idées ayant fondé la pensée darwinienne et spencérienne.

---

<sup>16</sup> Face au doute planant sur les circonstances réelles de la mort de Maggie (le suicide n'est en effet jamais clairement mentionné), plusieurs critiques ont proposé diverses interprétations. Elisabeth Panttaja, à la lecture de la version publiée en 1893 et dans laquelle Maggie croise le chemin d'un « homme gros », évoque la thèse du meurtre (Giles 16). Néanmoins, James Giles insiste que ce passage fut supprimé de l'édition de 1896 et que c'est donc la destruction par « l'immersion dans les horreurs effroyables de la prostitution » qui prévaut.

<sup>17</sup> Un autre protagoniste des fictions himesiennes subit de façon encore plus explicite la discrimination raciale dont il est victime. Dans *If He Hollers Let Him Go*, premier roman de Chester Himes, l'échec de Bob Jones dans la recherche d'un emploi est mis en juxtaposition avec le regard tantôt menaçant tantôt méprisant de l'homme blanc, objet d'une considérable attention de la part du narrateur-personnage ; on relève dans la narration pas moins de douze occurrences du sème de « look » dans les six pages que comptent le chapitre 2. Cette obsession, conjuguée au pouvoir, du regard de l'homme blanc est en opposition directe avec le narrateur de Ralph Ellison dans *Invisible Man* qui clame être invisible aux yeux de la société : « I am an invisible man [...] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me [...] When they approach me, they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me » (3).

## Chapitre 2 – Tropes spencériens

Parmi les discordes et les contentieux qui divisent la critique littéraire au sujet du naturalisme américain, une idée cependant semble rassembler. Alors que certains réfutent – ou tout du moins, amoindrissent – l'influence *littéraire* de l'œuvre d'Emile Zola sur le mouvement outre-Atlantique, la majorité des critiques du naturalisme s'accorde pour reconnaître l'importance de la toile de fond *idéologique* de l'époque pré-1900 (Chevrel 35). En 1860<sup>18</sup> est publiée aux Etats-Unis la première édition de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin. Cette publication ouvre, à n'en plus douter, la voie à une nouvelle conception du monde où il n'est plus question de libre arbitre, mais de déterminisme. C'est ainsi que de nombreux intellectuels, dont Ernst Haeckle, se sont emparés des observations de Darwin sur les espèces et ont tenté de les appliquer, à tort ou à raison, à la nature humaine afin d'expliquer les comportements humains :

The great struggle between the determinist and the indeterminist, between the opponent and the sustainer of the freedom of the will, has ended to-day, after more than thousand years, completely in favor of the determinist. The human will has no more freedom than that of the higher animals, from which it differs only in degree, not in kind... We now know that each act of the will is as fatally determined by the organization of the individual and as dependent on the momentary condition of his environment as every other psychic activity. (130-131)

Ainsi, « la survie des plus aptes », principe avancé par Herbert Spencer dans *Principes de biologie* (1864), se fait l'écho du concept régisseur de la sélection naturelle que Darwin définit en ces termes : « variations, however slight and from whatever cause proceeding, if they be in any degree profitable to the individuals of a species » (88). Dans l'idée de Darwin, les espèces se livrent à une lutte pour l'existence, et reprend ainsi de façon explicite la doctrine malthusienne :

As more individuals are produced that can possibly survive, there must in every case be a struggle for existence, either one individual with one another of the same species, or with the individuals of distinct species, or with the physical conditions of life. (91)

Mais alors que Darwin semble seulement évoquer la possibilité d'une continuité entre l'ordre animal et l'ordre humain (Degler 31), c'est Herbert Spencer, considéré par certains comme le fondateur de la sociologie et de ce que l'on a appelé plus tard le darwinisme social, qui termine l'analogie en stipulant qu'à son entrée dans la vie adulte, le jeune

---

<sup>18</sup> Novembre 1859 pour la première publication en Angleterre (Hodge and Radick 3).

homme « entre dans la lutte pour l'existence » (1879, 353). Le sociologue anglais s'évertue ainsi à retrouver dans le fonctionnement des sociétés modernes des schémas observés dans le règne animal :

Les conditions de vie primitive, en entretenant la lutte contre la proie et les ennemis, animaux et hommes, en offrant tous les jours la satisfaction égoïste de la victoire sur d'autres êtres plus faibles, en procurant un plaisir quotidien dans des actes qui infligent de la douleur conservent un type de nature qui engendre le gouvernement coercitif dans la société et dans la famille. (404)

De plus, tout en élaborant une théorie de l'évolution sociale, Spencer se penche sur les facteurs des phénomènes sociaux et sur la relation que la société entretient avec l'individu. Il en conclut que : « L'influence de l'agrégat sur ses unités, tend sans cesse à façonner leurs manières d'agir, leurs sentiments et leurs idées conformément aux besoins sociaux » (1878, 17). Aussi, comme l'énonce Lee Clark Mitchell dans son étude intitulée *Determined Fictions*, la découverte d'un nouveau comportement humain entraîne nécessairement une réévaluation des normes esthétiques littéraires ; l'élaboration des thèses de Darwin et de Spencer a ainsi constitué un créneau que les écrivains naturalistes ont inévitablement investi (ix). Ainsi, au tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle, le naturalisme littéraire se fait non seulement le relai des idées prédominantes de l'époque, mais il tend également à imiter l'approche des hommes de science : il s'agit d'étudier l'homme comme on étudierait les espèces animales et végétales. En prenant en compte ces différents rapprochements, il n'est pas surprenant que l'homme, soumis aux phénomènes sociaux, apparaisse dans la littérature naturaliste comme un animal répondant plus à ses instincts qu'aux verdicts de la raison. Dès lors et afin d'étayer la thèse déterministe, les images assimilant les personnages du roman à des animaux abondent dans le texte naturaliste. C'est ce que constate également Louis J. Budd :

[Naturalists] surpassed the realists qualitatively in exploring humankind's animal sides; their approach to psychology could let instinct overpower conscious will. Most distinctively, they pushed further toward determinism – economic or biological or cosmic – than American novelists had dared to go before. (43)

Pareille observation, selon notre analyse, plaide en la faveur d'une figure rhétorique authentiquement caractéristique des œuvres de fiction naturaliste ; le roman est ainsi, comme nous le verrons, le lieu d'un véritable trope que l'on retrouve chez de nombreux auteurs comme Theodore Dreiser et Frank Norris ou bien même chez Jack London et Upton Sinclair qui intitule le roman qui l'a fait connaître *The Jungle*. Cependant, si ce trope est le jeu de la littérature naturaliste, il est aussi remarquablement présent dans les

textes de notre corpus, dénotant plus clairement la perméabilité de la fiction urbaine noire américaine aux motifs naturalistes. Ce second chapitre se propose donc de relever quelques-unes des instances de ce trope et de les commenter afin de poursuivre notre étude sur le personnage principal.

Dans le roman de Donald Goines, l'évolution de Whoreson peut être fractionnée en plusieurs périodes assez distinctes les unes des autres. Les chapitres 1 à 7 racontent l'enfance du personnage principal jusqu'à la mort de sa mère ; dans les chapitres 8 à 16, il s'agit de ses débuts et de son ascension en tant que maquereau respecté du quartier de Paradise Valley ; les chapitres 17 et 18 correspondent à l'arrestation et à l'incarcération de Whoreson pour proxénétisme ; enfin, les chapitres 19 à 27 se préoccupent du rétablissement de son autorité dans le quartier et de sa fuite vers New York pour « reconquérir le cœur » de Janet. Ainsi, même si le roman présente chronologiquement différents événements apparemment sans lien les uns avec les autres, chacun d'entre eux illustre et exemplifie un peu plus clairement chaque fois la lutte et le combat de Whoreson pour son existence : son existence extra-diégétique en tant que personnage principal bien entendu, mais également son existence intra-diégétique en tant qu'homme.

A l'école, le narrateur alors enfant doit apprendre à se battre pour répondre aux attaques de ses camarades. Ainsi, il rapporte le jour où il envoie Head, un garçon d'un groupe adverse au sien, à l'hôpital après que ce dernier l'a injurié en ayant osé proférer à son encontre le terme de « white nigger » : « I had learned earlier in my childhood the art of street fighting. Violence was a way of life, and I was dedicated to being good in anything I participated in » (46). Plus frappantes encore sont les scènes de description du quartier :

Most of us kids loved the backyards and alleys that we played in with our slingshots made out of discarded tire tubes. [...] Between the alley cats, dogs and us, we kept the alleys, yards, and rundown barns clean of rats during summer daylight hours. When night fell it was the other side of the coin. The rats came out in full force, and many children were bitten because they had slept out on the porch to beat the evening heat. (12-13)

Dans ce passage d'un réalisme confondant, ce qui n'est en apparence qu'un jeu devient une lutte sans merci pour la survie. Les enfants joignent leur force aux chats et aux chiens pour lutter contre les morsures des rats qui s'attaquent à eux alors sur les porches de leurs maisons. La juxtaposition successive de « cats », « dogs » et « us » permet aisément de



confondre les enfants aux animaux, engagés dans un même combat. Plus tard dans le roman, et alors que Whoreson est en prison pour purger une peine de six ans d'emprisonnement, on retrouve des passages d'une facture quasi-similaire. Mais si l'on respecte l'ordre chronologique des événements, avant de devoir purger sa peine, Whoreson doit d'abord s'établir en tant que proxénète. Ainsi, dans l'univers impitoyable du ghetto, le personnage principal essuie de nombreux échecs avant de pouvoir assurer son autorité et sa place parmi les autres maquereaux. Petit à petit, Whoreson apprend les règles de son « métier » : « A prostitute will run off from a man she has been staying with for the past ten years without any warning. She will leave him any minute, hour, day or night, taking with her only the clothes on her back » (77). Dans un style documentaire (voire behavioriste) qui n'a rien à envier aux descriptions du naturaliste Jean-Jacques Audubon, le narrateur expose à son lecteur le fonctionnement d'un microcosme vivant en parallèle de la société dominante. Il est impossible pour le lecteur de ne pas discerner le parallèle constant qui fait du ghetto un écosystème régi par un réseau trophique. L'image apparaît donc claire et frappante : les prostitués de Hastings Street forment le premier maillon d'une chaîne. Le dialogue entre Whoreson et Tony, un autre proxénète, en témoigne : « I've had these two whores with me for the last two days looking for you. These are two of the best whores in my stable, Whoreson, and you can have either one of them you want » (200). Elles sont suivies par les proxénètes, à leur tour suivis par les policiers et/ou la justice, derniers éléments de la chaîne : « In the ghetto any black man or woman driving a Cadillac is fair game for every policeman with a badge in his pocket » (226). Tel un animal en pleine nature, Whoreson fait face à la loi du plus fort et rencontre sur son chemin des prédateurs, tel New York qui le « dépossède » de ses deux prostituées (86). Mais le trope de l'homme-animal atteint son paroxysme dans *Whoreson* lors des années que passe le personnage principal en prison. C'est réellement entre ces pages et entre les barreaux de la prison que se lit la manifestation la plus évidente de la pensée spencerienne<sup>19</sup>. Plongé dans l'univers carcéral, Whoreson doit une nouvelle fois prouver son autorité et sa supériorité :

If you were weak or showed fear, you became fair game for the dogs. What they couldn't do with fear, they would accomplish with force. That's how some of the

---

<sup>19</sup> Dans son livre *White Man's Justice, Black Man's Grief*, Donald Goines s'intéresse exclusivement au milieu carcéral et décrit l'emprisonnement de son personnage principal Chester Hines. Plus que jamais, les métaphores animales viennent joncher la narration et dépeignent un environnement redoutable où la seule loi qui subsiste est celle du plus fort. Pour ne citer qu'un court passage, le narrateur rend compte ainsi de l'affectation des lits : « The men who already had bunks were thankful the new men didn't come in and try and take theirs. It happened like that at times. If a real *gorilla* came in, he would look around, pick his mark, then make his move. Either the man who owned the bunk fought or gave it up. He'd have to do one or the other » (48).

prisoners get a steady supply of punks, the dogs turn them out. By rape if necessary, by persuasion when possible. Is there any wonder then that, when I left prison, I was more an animal than a man? My nickname while I was in prison shows more than words could do what kind of man I was becoming: Boss Dog<sup>20</sup> (181).

Le rapprochement entre prisonniers et chiens est d'autant plus insolite que la métaphore est *in absentia*. De plus, et on le remarque ici assez clairement, le vocabulaire, bien qu'imagé, demeure simple et direct, préférant le recours à des termes décrivant des animaux « weak », « fear », « game », « dogs », « force », plutôt que l'expression d'une pensée élaborée. D'ailleurs, le fait qu'un surnom puisse suggérer plus que « ne peuvent les mots » non seulement traduit instantanément une tendance à imaginer le récit – plus que de l'exprimer en des termes pragmatiques –, mais véhicule également l'idée qu'il s'agit de la seule façon pour le narrateur de rendre compte au mieux de la réalité. Ainsi, et comme nous continuerons de le démontrer dans le reste de ce chapitre, le trope (et plus particulièrement la métaphore) n'est pas qu'un simple artifice ou ornement à des fins décoratives<sup>21</sup>, il est un mode de narration en soi, une stratégie, qui vient directement servir le propos de la fiction urbaine. Pour s'en convaincre, il suffit de porter attention à la conclusion du roman dans laquelle Whoreson se rappelle un « toast<sup>22</sup> » qu'un escroc lui avait une fois appris : « The jungle creed, said the strong must feed, on any prey at hand. I was branded a beast, and sat at the feast, before I was a man » (296). Cette citation semble raisonnablement circonscrire la vision qu'a Goines du ghetto de Détroit, d'autant plus qu'elle se situe à la fin du roman. Ainsi muré dans un système clos (le ghetto) lui refusant tout épanouissement social, politique et financier, le personnage principal de Goines n'a pas d'autres alternatives que celle d'exploiter ceux qui l'entourent. Selon Greg Goode : « Because Goines's ghetto are like zero-sum-game societies in which one man's gain must be another's loss, his characters cannot thrive or even survive without breaking the law » (43). En prison, il doit encore une fois modifier son attitude afin de ne pas avoir à se soumettre aux plus durs des détenus, révélant ainsi une métamorphose d'homme en bête. A sa sortie de prison, il séquestre une prostituée et abuse d'elle violemment. Bien justement,

---

<sup>20</sup> Le passage suivant rappelle de manière frappante les exemples que choisit Darwin dans *L'Origine des espèces* pour illustrer ses propos : « Under such circumstances the swiftest and slimmest wolves would have the best chance of surviving and so be preserved or selected, – provided always that they retained strength to master their prey at this or some other period of the year, when they were compelled to prey on other animals » (120).

<sup>21</sup> Dans *La métaphore vive*, Paul Ricœur exprime son point de vue sur la fonction du discours imagé : « Le trope, n'enseignant rien, a une simple fonction décorative ; il est destiné à plaire en ornant le langage, en donnant de la « couleur » au discours, un « vêtement » à l'expression nue de la pensée » (66).

<sup>22</sup> Définition dans le *Oxford English Dictionary Online* : « a type of long narrative poem recited extempore by American or Caribbean black people ».

et au vu de la bestialité de l'acte, celle-ci s'écrit : « [Y]ou ain't no man, you're an animal » (204). En 1900, Theodore Dreiser entend décrire de façon amoindrie mais non moins similaire le monde dans lequel ses personnages, et surtout Hurstwood, évoluent dans son roman *SC*. Un recensement systématique des métaphores animales semblerait superflu, mais il nous paraît nécessaire de nous arrêter sur au moins l'une d'entre elles témoignant des influences idéologiques de Dreiser<sup>23</sup>. Alors qu'elle est tout nouvellement arrivée dans la ville de Chicago, Carrie Meeber, devant cohabiter avec le désespoir ambiant chez sa sœur et le mari de celle-ci, se retrouve face aux rudes lois du marché du travail :

Transplantation is not always successful in the matter of flowers or maiden. It requires sometimes a richer soil, a better atmosphere to continue even a natural growth. It would have been better if her acclimatization had been more gradual – less rigid. She would have done better if she had not secured a position so quickly, and had seen more of the city which she constantly troubled to know about (114).

Dans l'esprit de Dreiser, il s'agit moins de dépeindre l'univers du ghetto que d'interroger l'impitoyable économie capitaliste. Néanmoins, la parabole reste sensiblement la même et l'auteur se réfère volontiers au monde animal – et végétal – pour mieux ancrer ses personnages dans une réalité organique telle qu'il la conçoit. Dans son article sur le désir dans *SC*, Blanche Gelfant arrive aux mêmes conclusions.

As a naturalistic novel, *Sister Carrie* dramatized biological determinism through a plot that made every action consequential. [...] Determinism evoked Dreiser's famous comparisons of human beings to insects and animals, all subject to ineluctable drives that characters experience as desire. Desire is a natural force in the novel, but the objects of desire are socially constructed artifacts imbued with impossible dreams of happiness. (1995, 179)

Selon la critique américaine, c'est le désir qui joue le rôle de clef de voûte au roman ; d'un côté il y a celui de Hurstwood pour Carrie et de l'autre celui de Carrie qui aspire à devenir une comédienne reconnue. Même si, naturellement, les forces qui gouvernent Carrie et Hurstwood sont autres que pour Whoreson, les deux protagonistes de *SC* sont indéniablement en compétition, luttant pour leur existence. Pour Carrie, cela se ressent surtout au début du roman où elle se voit refusée systématiquement un emploi ; quant à Hurstwood, c'est à la fin du livre qu'il doit trouver de quoi se nourrir et un endroit pour dormir afin de pouvoir survivre dans les rues de Manhattan.

---

<sup>23</sup> D'ailleurs, l'auteur apporte lui-même la preuve indiscutable de ses affinités avec les thèses de Herbert Spencer puisque Dreiser le cite nommément après qu'il pose la question suivante : « Society possesses a conventional standard whereby it judges all things. All men should be good, all women virtuous. Wherefore, villain hast thou failed? » (85).

C'est à peu près dans les mêmes conditions qu'Iceberg Slim introduit le personnage de White Folks dans *TB*. D'ailleurs, le titre du chapitre dans lequel le personnage principal est précipité hors de l'espace maternel protecteur est assez évocateur de ces conditions : « White Lamb in a Black Jungle ». A valeur d'illustration, la première séquence du film *Shaft* réalisé au début des années 70 imite de façon pertinente cette pratique du titre : alors que la caméra filme le célèbre détective noir de la série de Gordon Parks, arpentant les rues de Harlem, en plongée – soulignant par là la petitesse du héros –, les titres des films apparaissant sur les enseignes lumineuses des cinémas sont « chargés » de sens : « The Scalphunters », « The Animal » et « The Wild Females » (Annexe 1). Chez Slim, le ghetto est indéniablement la représentation urbanisée d'une jungle à l'échelle humaine. Ceci se ressent dès le commencement du roman, alors que le personnage principal doit partager l'appartement dans lequel ils vivent, lui et sa mère, avec des « légions de cafards » (52). On est ici assez proche des « rats envahisseurs » de chez Goines. Dès l'internement de sa mère en hôpital psychiatrique, White Folks doit se soumettre aux lois du ghetto, en d'autres termes « arnaque ou fais-toi arnaquer<sup>24</sup> », principe qui n'est pas sans rappeler un autre crédo au cœur de la littérature naturaliste : « kill or be killed ». Afin de trouver un refuge temporaire, il frappe à la porte de sa tante, Pearl. Mais pour celle-ci, White Folks est une disgrâce, le rappel que sa sœur a choisi la transgression en se fiançant à un homme blanc qui l'a plus tard quittée sans un mot. Le rejet de Pearl envers son neveu, lui assenant de ne plus jamais remettre les pieds chez elle, illustre de façon dramatique l'idée chez Darwin selon laquelle c'est la compétition entre les membres d'une même espèce qui est la plus féroce : « [T]he struggle will almost invariably be most severe between the individuals of the same species, for they frequent the same districts, require the same food, and are exposed to the same dangers » (103). A plus d'un titre, White Folks subit les agressions et le rejet des siens et des membres de la communauté du South Side. Phala, sa mère, a d'ailleurs été abusée par un « groupe de nègres » (65). Dans l'épisode qui suit sa visite chez sa tante Pearl, White Folks se rend dans un bar. Et quand un vieil homme s'adresse à lui en le taxant de « white boy », White Folks répond, presque physiologiquement, par la violence, promettant de lui faire la peau. Heureusement, One Pocket, un habitué du bar, l'en empêche :

He said, 'Goddamn, it took a lotta' muscle to stop you from playing the murder game. I got a sucker's tender ticker. I couldn't stand to see even that rat croaked. [...]

---

<sup>24</sup> Traduction imparfaite de l'enseignement que Blue transmet à White Folks : « There are only two kinds of people in the whole wide world, grifters and suckers » (104).

I said, 'I'm sorry. You're right. I'm glad I didn't kill him. I don't know what happened to me in there. I've never been that mad in my life. Thanks for stopping me, One Pocket. (70)

De façon évidente, ce passage constitue la réponse de White Folks à un historique de stimuli précédemment évoqués : la pauvreté ambiante, le rejet des enfants de son quartier, le viol de Phala, son excommunication par Pearl... C'est une réponse essentiellement instinctive que trahissent les propos du personnage principal : « I don't know what happened to me ». On remarque que chez Slim, comme chez Goines, la narration laisse à penser au lecteur plus que le narrateur n'en dit. Si White Folks, le narrateur, ne sait pas ou ne comprend pas ce qui lui est arrivé, le lecteur peut le deviner aisément, laissant ainsi entrevoir un auteur en creux, désireux de pointer du doigt les causes responsables des événements. C'est précisément à l'occasion de tels passages que le récit semble s'aligner sur les textes antérieurs de la littérature américaine. Dans un tout autre décor, on se rappelle par exemple du combat de Buck, le protagoniste du roman de Jack London *The Call of the Wild*. Même si le personnage principal est un chien, à bien des égards, le lecteur moderne (et possiblement le lecteur contemporain de la publication) est invité à assimiler Buck à un homme. La première phrase du roman nous y incite d'ailleurs : « Buck did not read the newspapers » (1). Dès lors, tout ce que Buck peut faire (à défaut de pouvoir le dire) doit conduire à une seconde lecture – au travers d'une sorte de second degré – qui nous apprendrait quelque chose sur le caractère humain si Buck avait été un homme. Le trope est donc ici dans sa forme la plus totale, savamment dissimulé. Dans son essai « *The Call of the Wild and The Jungle: Jack London's and Upton Sinclair's Animal and Human Jungles* », Jacqueline Tavernier-Courbin commente ainsi sur le choix de London :

In London's northern wilderness, a man's world and a dog's world have much in common, and both are ruled by naturalistic laws; but in the "dog stories" London could go further, for he was not hindered by the moral requirements of his audience [...] He could never quite handle human protagonists with the same amoral, objective stance. (249)

De cette façon, l'auteur de *White Fang* et de « To Build a Fire » peut s'arrêter longuement sur la part instinctive de l'animal comme reflétant celle de l'homme. *The Call of the Wild* est l'histoire de l'adaptation d'un être vivant confronté à un nouvel environnement. Comme l'explique la critique canadienne, Buck est arraché au monde aristocratique Californien dans lequel il vit, puis est soudainement introduit dans le milieu sauvage et primitif des terres du Yukon où la ruée vers l'or s'organise. Ainsi, Buck perd sa

« minutie » pour gagner en « violence », ses « instincts oubliés prennent vie en lui<sup>25</sup> » (Tavernier-Courbin 244). Il en va de même pour White Folks qui abandonne la raison et le jugement pour s'attaquer au vieil homme qui l'insulte dans l'espace tout choisi de la salle de billard, lieu du jeu mais aussi de l'affrontement. Puisque le domaine rassurant de l'appartement maternel a disparu, le protagoniste dans *TB* doit s'adapter à un monde beaucoup plus brutal et hostile. Pour White Folks, comme pour Buck, le nouvel environnement est le lieu d'un apprentissage. Alors que Buck s'adapte tant bien que mal aux rigueurs de la vie au Nord et apprend à se défendre (contre Spitz notamment), White Folks apprend grâce à Blue les rouages de l'arnaque et de l'entourloupe : l'approche des cibles, les différentes techniques, le jeu d'acteur. L'un comme l'autre sont déterminés. D'ailleurs, l'aisance ou l'assurance, deux traductions possibles de l'anglais « poise », viennent caractériser à la fois Buck (37) et White Folks (95). En tant que mentor, Blue dispense de nombreux enseignements à destination du jeune apprenti : « Keep your own brain honed to razor sharpness in the secret world of con » (104). Par « brain », Blue entend plus recommander à White Folks de conserver ses instincts aiguisés (« honed ») et ses sens en éveil, que de lui suggérer de mobiliser ses facultés d'analyse. L'arnaque est avant tout un jeu d'intuition et d'aisance, tout comme l'est la survie de Buck dans la nature du Nord canadien. Quand White Folks sombre dans la criminalité, Buck commet le meurtre des indiens Yeehat ayant tué son maître, John Thornton (151). Ainsi, Jacqueline Tavernier-Courbin insiste sur l'importance de l'adage spencerien prêchant « la survie des plus aptes » dans le roman de London :

[It] dramatizes the concept of devolution – the return of a civilized being to the primitive when his environment itself has changed from one of mellow civilization to one of brutality where the only law is eat or be eaten. (243)

Toutefois, le concept de lutte pour l'existence n'est pas, loin s'en faut, la seule idiosyncrasie naturaliste que *Whoreson*, *TB* et *Rage* semblent réinvestir.

Dans *Le Naturalisme et ses genres*, David Baguley reconnaît le « propos scientifique ou sociologique » dévoilant « une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire » comme une caractéristique qui, à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle, va fortement « modeler la tradition naturaliste » (66). Nous désirons donc nous intéresser ici au caractère de l'héréditaire dans les romans de notre corpus ; au-delà de l'assise idéologique sur laquelle repose le texte, celui-ci répond également à un impératif

---

<sup>25</sup> Ma traduction.

de souligner le sentiment de condamnation et le racisme dont sont victimes les protagonistes. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, il existe souvent dans la fiction urbaine un évènement venant propulser le personnage principal dans le vice. Néanmoins, cet évènement est bien souvent la manifestation physique et tangible d'un mal plus profond. Alors que le naturalisme tente de mettre en relief les causes et les facteurs extérieurs à l'origine de l'amoralité, il se double de l'idée – tout à fait paradoxale ou antithétique – que l'hérédité joue également un rôle important. Naturellement, cette conception des choses s'accompagne de son fondement scientifique, et c'est encore une fois, vers les écrits de Spencer qu'il faut se tourner. Selon le sociologue, « comme les qualités corporelles sont plus ou moins transmissibles par la génération, il faut admettre que l'enfant hérite d'un vice d'organisation propre à ses parents » (1878, 300). Par « vice d'organisation », Spencer entend bien sûr les qualités morales de l'individu. On le comprend bien ici, non seulement les traits biologiques (physiologiques) se retrouvent d'une génération sur l'autre, mais se transmettent également les caractéristiques morales (psychologiques). Cela étant dit, Spencer ne verse pas totalement dans le fatalisme – qui de ce fait paralyserait l'individu ; il manipule avec précaution ses thèses en ajoutant que « la réhabilitation est possible » (300). En effet, « de même qu'une maladie héréditaire peut disparaître par une bonne hygiène, après une ou plusieurs générations, ainsi, par une bonne éducation ou hygiène morale, la viciation de l'instrument du sens moral peut s'effacer graduellement » (300). Cependant, certains écrivains naturalistes ne semblent avoir gardé de cette idée que le premier axiome, c'est-à-dire le fait que la condition sociale ou le penchant pour la criminalité sont tels des difformités génétiques : transmis et hérités. Pour seul exemple, prenons le cas de Maggie qui, dans le roman de Stephen Crane, demeure irrémédiablement marquée du fer rouge de la pauvreté en dépit de son unicité. Rappelons que la jeune fille est considérée comme une rare et magnifique « production » du Tenement District ; et que, comme pour accentuer son propos, l'auteur précise : « None of the dirt of the Rum Alley seemed to be in her veins » (16). Ces formulations, à l'empreinte résolument naturaliste, ne sont finalement que des commentaires ironiques de la part de Crane. Car Maggie porte bien en elle les stigmates de la vie dans le quartier de la Bowery, révélant ses origines sociales ; en témoigne les dires de l'amie de Pete à propos de la jeune fille :

“A little pale thing with no spirit,” she said. “Did you note the expression of her eyes? There was something in them about pumpkin pie [...] That is a peculiar way the left

corner of her mouth has of twitching, isn't it? Dear, dear, my cloud-compelling Pete, what are you coming to?" (51-52)

La suite est connue – Pete « abuse » d'elle pour ensuite la rejeter – et la chute, authentifiée par le suicide, est inévitable. Dès lors, la jeune héroïne est autant victime des codes moraux de son époque que de son « code génétique ». Le fait que la mère soit arrêtée pour ivresse publique et qu'un magistrat lui fasse remarquer qu'elle est la mère de « quarante-deux filles perdues »<sup>26</sup> est l'argument qui emporte l'adhésion (43). Pour résumer, dans la fiction de Crane, telle mère, telle fille.

Dans le même ton et avec la même portée idéologique, le rejet que subit White Folks dans *TB* se fait l'écho du rejet qu'a subi sa mère, Phala. En s'énamourant d'un blanc, Phala a commis un des plus péchés les plus avilissants de la société américaine. Aussi, l'opprobre s'abat tant sur elle que sur sa progéniture. Il transparaît l'idée que les personnages de la littérature naturaliste sont condamnés dès leur naissance, coupables d'un crime qu'ils n'ont pas (encore) commis. Cependant, Stephen Crane comme Iceberg Slim soulignent d'une façon ou d'une autre que ce discours est celui, non pas de l'auteur, mais de la société dans laquelle le personnage principal évolue. Car comme nous l'avons vu dans le premier chapitre portant sur l'identité, le personnage principal ne naît pas criminel. Les auteurs entendent donc dénoncer les abus du darwinisme social qui prétend lier criminalité et hérédité et qui a valeur de dogme au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Comme le précise Carl Degler dans *In Search of Human Nature*, il faut attendre les travaux de William Healy en 1915 pour commencer à douter de ce fait : « [Healy's] assumption, in sum, was that environment or the history of the individual was just as important in accounting for crime as inherited intelligence » (140). Ainsi, pour Crane, il s'agit de dénoncer les principes de respectabilité et d'outrecuidance observés par la classe moyenne américaine responsables de la chute de son héroïne. Selon Donald Pizer, « [Crane] was less concerned with dramatizing a deterministic philosophy than in assailing those who apply a middle-class morality to victims of amoral, uncontrollable forces in man and society » (1993, 131). Pour le critique américain, cette pensée dogmatique se retrouve notamment dans les pièces de théâtre que fréquentent et où se retrouvent tous les habitants de Manhattan sans réelle distinction de classe. Dans le cas de Slim, l'amoralité de l'homme noir n'est autre que l'opinion symptomatique du discours bien-pensant et raciste de l'homme blanc à propos de la « race noire » qui prévaut encore dans les années 60. Ainsi,

---

<sup>26</sup> L. Molitor pour la traduction française du roman de Stephen Crane aux éditions Aubier-Montaigne.



il n'y a rien d'étonnant à retrouver des fragments de cette opinion dans le récit. Lorsqu'il réussit à tromper, en se faisant passer pour blanc, une riche héritière de l'aristocratie de Chicago, et à gagner son affection, White Folks assiste à un débat sur les « nègres » entre plusieurs des convives à un dîner auquel il est invité. Pete Packer, un capitaine de police de Los Angeles, s'exclame :

« The nigras are really sub-human animals [...] I have known since my rookie policeman days that the nigras steal, rape, whore, pimp and murder because they are criminally inclined. They're derived from inferior loins » (212).

Ce passage du livre est pour le moins kafkaïen puisque le personnage principal, placé dans la cage aux lions et sous couvert d'être semblable aux invités, se voit être l'auditeur forcé de préjugés hautement racistes sans qu'il ne puisse rien dire, de peur d'être démasqué. D'une façon générale, les personnages blancs sont relativement absents dans le récit et ne participent guère à l'intrigue. Cependant, cette situation permet au narrateur (donc au lecteur) d'être directement exposé au discours ambiant des cercles jim crowistes de la société américaine, et donc d'en révéler ou d'en accuser la profonde abomination.

Enfin, il nous reste à évoquer succinctement le cas de *Rage* qui semble ré-exploiter, et ce sans commune mesure, les tropes énoncés jusqu'à présent. Cela n'a rien d'étonnant quand on sait que Chester Himes fut autant l'ami que l'un des plus fervents admirateurs du naturaliste consacré de la littérature noire américaine, Richard Wright. Selon Côme Ndongu Onono, il est évident que Himes appartient à ce qu'il nomme l'école wrightienne tant les productions de ce premier témoignent d'une « consanguinité thématique avec *Uncle Tom's Children* et *Native Son* » (2007, 77). Même si Himes s'affranchit du genre du roman de protestation caractéristique de Wright<sup>27</sup>, *Rage* offre un riche et inépuisable compendium des métaphores naturalistes, et nous permet de résumer notre propos. Alors que le thème de l'hérédité ne trouve qu'une brève inscription dans le roman<sup>28</sup>, ceux de la lutte pour la survie et de l'animalité sont en revanche beaucoup plus présents, notamment dans les descriptions du quartier de Harlem :

Looking eastward from the towers of Riverside Church, perched among the university buildings on the high banks of the Hudson River, in a valley far below, waves of gray

---

<sup>27</sup> Pour une analyse de la réécriture du genre du roman de protestation dans les premières œuvres de Himes (*If He Hollers Let Him Go* et *The End of a Primitive*), voir l'essai de Stephanie Brown « Chester Himes and the Prison of Authenticity » dans l'ouvrage collectif *Invisible Suburbs: Recovering Protest Fiction in the 1950s United States*.

<sup>28</sup> Nous n'identifions en effet que le lien gémellaire unissant Jackson à Goldy, et le fait que l'un comme l'autre trempent dans la délinquance.

rooftops distort the perspective like the surface of the sea. Below the surface, in the murky waters of fetid tenements, a city of black people who are convulsed in desperate living, like the voracious churning of millions of hungry cannibal fish. Blind mouths eating their own guts. Stick in a hand and draw back a nub. That is Harlem. (93)

La métaphore faisant de Harlem une jungle en eaux troubles et où les habitants sont tels des piranhas voraces s'entretenant revêt encore une fois une double fonction : elle image le récit autant qu'elle participe à l'élaboration d'une atmosphère et d'un environnement typiques au roman noir. Un peu plus loin, la métaphore reprend de son souffle lors de la description de Park Avenue : « It is a trick-rutted street of violence and danger, known in the underworld as the Bucket-of-Blood. See a man lying in the gutter, leave him lay, he might be dead » (93). Un cadavre littéralement échoué sur le trottoir, voici l'image sanguinolente que Himes donne à voir à son lecteur et qui n'est pas sans rappeler les abattoirs de Packingtown dans le roman d'Upton Sinclair *The Jungle*. Dans le roman de Sinclair, il est notamment question de Bubbly Creek, un bras de la Chicago River : « constantly in motion, as if huge fish were feeding in it, or great leviathans were disporting themselves in its depths » (97). Ici aussi, la surface de l'eau agit comme un miroir, ce qui se passe en ses profondeurs reflète ce qui se passe à l'usine dans laquelle Jurgis travaille (43). Aussi, la lutte dans laquelle s'engage Jackson dans *Rage* est-elle dépendante de sa survie dans une proximité avec la violence physique, mais elle est également dès le départ le vecteur d'un désir plus profond de réussir là où les autres ont échoué. L'évènement qui déclenche l'action dans *Rage* est bien l'espoir pour Jackson de devenir riche. Dans le dernier chapitre de cette première partie, nous nous préoccupons ainsi du désir d'ascension sociale motivant les actions du personnage principal et des illusions – faut-il le préciser – qui le nourrissent.

### Chapitre 3 – Adams noirs et objet du désir

Alors que nous venons d'analyser les tropes spenceriens dans la fiction urbaine, nous gardons cependant en mémoire le principe cher aux naturalistes de « compétition » entre les espèces afin de diriger notre propos vers une articulation moins « biologique » de ce qui est au cœur du roman. Nous nous intéressons donc à une approche plus « économique ». Indéniablement, les deux sont liés puisque les auteurs naturalistes canoniques n'ont cessé de démontrer – ou de mettre en récit – ce qu'entraîne le système capitaliste en place. A coups d'industrialisation, d'urbanisation, de profits et de rendements, il encourage une organisation sociétale où chaque individu est en compétition avec ceux qui l'entourent, et qui dans le même temps le transforme en un animal luttant constamment pour son existence. C'est ce que fait d'ailleurs Upton Sinclair, cité précédemment, dans ce que certains critiques appellent son « pamphlet socialiste ». Selon l'auteur, appuyant la thèse déterministe, il est moins question d'une « nature humaine » supposée universelle que d'une économie dictant à l'homme sa nature :

The workers were dependent upon a job to exist from day to day, and so they bid against each other, and no man could get more than the lowest man would consent to work for. And thus the mass of the people were always in a life-and-death struggle with poverty. That was "competition," so far as it concerned the wage-earner. (*The Jungle* 308)

A la fin du roman, Sinclair, loin de plonger son lecteur dans un sombre désespoir, évoque la promesse du socialisme et la nécessité pour les travailleurs de s'organiser dans une lutte contre la classe dominante capitaliste. Mais il ne faut pas oublier que le livre retrace avant tout l'échec et les désillusions de son personnage principal, Jurgis Rudkin, ayant quitté sa Lituanie natale dans l'espoir de réussir dans le Nouveau Monde. Ainsi, *The Jungle* pose en arrière-plan la question de l'authenticité et de la réalité du « rêve américain<sup>29</sup> ». Comme le fait remarquer Jon A. Yoder, ce qui semble n'être qu'un mythe dévore et consume ceux qui s'y laissent prendre :

---

<sup>29</sup> Le terme, tel que défini par l'historien américain James Truslow Adams en 1931 dans son livre *The Epic of America*, soit quelque vingt-cinq ans après la publication de *The Jungle*, englobe assez justement les aspirations du jeune Jurgis : « that American dream of a better, richer and happier life for all our citizens of every rank, which is the greatest contribution we had made to the thought and welfare of the world. That dream or hope has been present from the start. Ever since we became an independent nation, each generation has seen an uprising of ordinary Americans to save that dream from the forces which appeared to be overwhelming it » (Cullen 4).

Sinclair, who never separated his economic condition from his spiritual or psychological state, was increasingly convinced that without socialism America could offer these new believers in the American Dream only a nightmarish existence. (98)

Toutefois, Sinclair n'est pas le seul à s'engager dans cette dénonciation du mythe fondateur américain. Assez clairement, toute œuvre naturaliste, de près ou de loin, se propose de mettre en scène la perversité et l'inexactitude du rêve américain, ainsi commandant à ses personnages de désirer insatiablement la richesse et la reconnaissance sociale tout en ne les obtenant jamais<sup>30</sup>. C'est le cas de Jurgis, qui pense qu'il suffit de répéter à tout va « I will work harder! » (22, 25, 74, 110) pour devenir miraculeusement riche. Mais c'est aussi le cas de la jeune Maggie Johnson, qui, après que Pete l'emmène à divers bals et réceptions – lui laissant ainsi observer, admirer et désirer à sa guise le quotidien des gens riches –, se prend à rêver :

She began to have an intense dislike for all of her dresses. [...] She began to note, with more interest, the well-dressed women she met on the avenues. She envied elegance and soft palms. She craved those adornments of person which she saw every day on the street, conceiving them to be allies of vast importance to women. (*Maggie* 25)

Et ce n'est pas le spectacle des pièces de théâtre qui saura faire taire ses envies, car bien au contraire, celles-ci les attisent même si l'archétype « from rags to riches », autrement dit de l'homme parti de rien et faisant fortune, y est condamné. Car ce n'est pas tant le message – critique de la société capitaliste – que Carrie retient, mais le monde du théâtre lui-même qui lui a été donné de voir : « She wondered if the culture and refinement she had seen imitated [...] by the heroine on stage, could be acquired by a girl who lived in a tenement house and worked in a shirt factory » (28). Les personnages principaux sont ainsi nourris d'illusions qui prennent racine dans les principes mêmes sur lesquels la nation s'est fondée. Et les ressortissants de la littérature noire américaine ne sont pas exempts non plus de ces mêmes illusions. C'est d'ailleurs ce que rappelle David Kamp dans son article récent pour

---

<sup>30</sup> Seule Carrie Meeber, dans le roman de Theodore Dreiser, semble *a priori* faire figure d'exception à ce tableau schématique. D'une jeune fille campagnarde ignorante (et ignorée) des cercles mondains de Chicago, l'héroïne de *SC* se métamorphose en une belle et talentueuse comédienne convoitée par tous et acclamée sur les affiches de Broadway. Toutefois, dans son article « What More Can Carrie Want: Naturalistic Ways of Consuming Women », Blanche Gelfant argumente que la fin de *SC* ne constitue en rien un « happy ending ». Au suicide d'Hurstwood (figure du déclin dans le livre), s'ajoute l'insatisfaction de la jeune héroïne en dépit de sa fulgurante ascension : « Dreiser's little actress now has everything she wanted: money, clothes, comfort, recognition, rich men proposing marriage. And still she thinks, and cannot help thinking, "she must have more – a great deal more" » (1995, 179). Ainsi, même si l'auteur exemplifie la réalisation du « rêve américain » (lui reconnaissant donc un certain droit de cité), la fin qu'il propose ne contrarie pas pour autant l'idée que le « rêve américain » a quelque chose d'autrement plus factice. Celui-ci ne mène en aucun cas au bonheur et à la félicité tel qu'on veut bien le croire.

l'édition d'avril 2009 du *Vanity Fair* « Rethinking the American Dream » et dans lequel il parle du rêve américain comme du « Rêve National Officiel<sup>31</sup> » :

It is part of our charter – as articulated in the second sentence of the Declaration of Independence, in the famous bit about “certain unalienable Rights” that include “Life, Liberty and the pursuit of Happiness” – and it is what makes our country and our way of life attractive and magnetic to people in other lands. (1)

Le rêve américain est donc en quelques sortes inscrit dans le patrimoine « génétique » des Etats-Unis. Et les quelques exemples légendaires – parmi lesquels on retrouve les représentants historiques et protocolaires Andrew Carnegie, John D. Rockefeller et J. P. Morgan – qui en attestent suffisent à assurer l'hégémonie du mythe. Ainsi, selon le critique R. W. B. Lewis, une certaine image de l'homme est véhiculée dans la littérature américaine du XIX<sup>ème</sup> siècle allant de pair avec le rêve américain ; il s'agit d'une figure héroïque innocente, aux vastes potentialités et confiant face au commencement d'une nouvelle histoire. Il nomme cette figure l'Adam Américain (1) :

It was not surprising, in a Bible-reading generation, that the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the Fall. Adam was the first, the archetypal, man. His moral position was prior to experience, and in his very newness he was fundamentally innocent. The world and history lay all before him. [...] All this and more were contained in the image of the American as Adam. (5)

Pour le critique américain, la meilleure et la plus complète des représentations de l'homme comme Adam se trouve sans nul doute dans la collection de poèmes de Walt Whitman, *Leaves of Grass* (28). Cependant, comme le souligne Gail McDonald dans son étude intitulée *American Literature and Culture, 1900-1960*, ce modèle devient quelque peu obsolète dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. C'est en prenant le déclin de Jay Gatsby dans le roman de F. S. Fitzgerald comme exemple qu'elle fonde en partie son argument : « Because Fitzgerald presents Gatsby as a man apart – a self-made man, a near-heroic figure, but finally a failure – his novel concedes the implausibility of Gatsby himself » (78). Ainsi, il semblerait qu'au tournant du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle les héros de la littérature américaine soient désormais présentés comme des Adams non plus avant, mais bien après la chute : toujours fervents dévots du rêve américain, mais à jamais marqués du sceau de leur condition sociale dans le cas de Jurgis ou de Maggie, de leur passé dans le cas de Gatsby ou – plus tard – de leur couleur de peau dans la fiction urbaine. Dans cette section, nous tâcherons donc d'explicitier en quoi les héros de Slim, Goines et Himes peuvent être considérés comme des Adams noirs dans un « monde postlapsarien ». Inspirés

---

<sup>31</sup> Ma traduction.

de l'Adam américain traditionnel tel que défini par Lewis, ils croient pouvoir façonner leurs propres egos et y aspirent continuellement, mais ils ne peuvent cependant y parvenir qu'en ayant recours à des moyens illégaux en raison de leur condition.

Indiscutablement, on lit dans l'histoire des Etats-Unis, et ce depuis leur formation, une exclusion et un rejet des noirs américains, en leur proscrivant les mêmes droits que tout autre citoyen américain et donc en leur interdisant de poursuivre les mêmes rêves de liberté et d'entreprise au cœur de la Déclaration d'Indépendance. La littérature noire américaine s'est quant à elle toujours faite l'écho de cette exclusion. C'est en outre ce que rappelle Aimable Twagilimana dans son essai « Toni Morrison's *Song of Solomon* and The American Dream » :

For Africans who were removed from their motherland to be enslaved and exploited in the Americas, what was a dream for the slave owners was a long nightmare for the enslaved. The stories African Americans have told and written from the eighteenth century to the present are often harrowing stories of displacement, alienation, humiliation, suffering, violence, and death. (203)

Pour autant, ceci ne veut pas forcément dire que le rêve américain est absent de ces écrits en souffrance<sup>32</sup>. Car comme l'indique Twagilimana – dans l'œuvre de Toni Morrison qu'elle a choisi d'étudier – il s'apparente souvent à d'autres préoccupations comme celle de la quête de l'identité afro-américaine par exemple. On assiste donc à une métamorphose du rêve américain. Mais pour revenir aux œuvres de notre corpus, on remarque que le personnage principal, habitant dans la pauvreté du ghetto, a toujours dans l'idée d'accéder à la richesse et à la reconnaissance publique. Ainsi Jackson dans *Rage* espère-t-il décupler ses économies gagnées à la sueur de son front chez M. Clay en se fourvoyant dans le coup monté par Hank. Au marshal – un imposteur – qui l'arrête, il explique : « My woman wanted a new winter coat, we want to get a place of our own, maybe buy a car » (9). La crédulité et l'honnêteté de Jackson en disent long sur les motivations à l'origine de son acte. Il désire tout simplement ce que son salaire ne peut lui permettre, mais qu'une majorité de la classe moyenne blanche peut s'offrir dans les années 60. Car si l'on en croit Kinohi Nishikawa :

During this period, a thriving industrial base (a holdover from the war years), a burgeoning consumer culture, and massive investments (from both public and private

---

<sup>32</sup> Selon Richard Yarborough qui s'appuie sur trois romans noirs américains majeurs (*If He Hollers Let Him Go* de Chester Himes, *The Street* de Ann Petry et *Invisible Man* de Ralph Ellison), ceci constitue en réalité un véritable topos de la littérature noire américaine au XX<sup>ème</sup> siècle. Voir son article « The Quest for the American Dream in Three Afro-American Novels », paru dans la revue *MELUS* 8.4 (Autumn 1981): 33-59.

sources) in the modernization of the American landscape saw the gross national product increase by almost 250 percent and per capita income by 35 percent. Upward mobility and middle-class security were the socioeconomic realities of the day for unprecedented numbers of white Americans. Sixty-two percent of American families owned their own homes by 1960 ; most of these (up to 85 percent) were located in sprawling suburbs [...] Shopping malls, automobiles, and television shows all seemed to testify the desirability of the American “way of life”. (31)

Au travers des désirs de Jackson, Chester Himes met le doigt sur une profonde injustice de la période, car comme le dit si bien Nishikawa le « way of life » américain représente un idéal, dont l’image est accessible et exposée au regard de tout un chacun. Toutefois, ce mode de vie demeure un idéal ancré dans un imaginaire lointain, voire utopique, pour une majorité de noirs américains frustrés. Dès lors, toute tentative de posséder les symboles de la richesse doit nécessairement passer par une violation des codes moraux et législatifs.

C’est ainsi que le personnage principal, ici Jackson, mord dans la pomme. Pour obtenir sa libération du marshal, Jackson s’enfonce un peu plus dans le vice allant jusqu’à voler la somme de cinq cent dollars en se servant dans le coffre de son employeur. Dérangé par sa conscience, Jackson court auprès de son pasteur, le Révérend Gaines, preuve s’il en fallait d’un Adam implorant le pardon de Dieu après avoir cédé à la tentation. Après que Jackson a avoué à moitié le vol de l’argent, le révérend l’encourage à prier :

They knelt side by side on the carpeted floor. Reverend Gaines did the praying.  
“Lord, help this brother to overcome his difficulties.”  
“Amen,” Jackson said.  
“Help him get the money he needs by honest means.”  
“Amen.” (19)

Le révérend appelle ici Jackson à poursuivre la voie de l’honnêteté, chemin qu’est censé emprunter l’Adam américain, symbole d’innocence, si l’on se réfère à la figure analysée par R. W. B. Lewis dans son livre du même nom. Mais tout autant que Jackson a déjà commis le délit, le discours du révérend révèle une profonde ambiguïté lorsque ce dernier conclut : « The Lord helps those who help themselves, Brother Jackson » (19). Cette réplique comporte en effet une double signification puisqu’elle joue, de façon ironique et cynique – reflétant ainsi les forts accents comiques de la littérature himesienne –, sur la polysémie de « to help oneself ». Jackson peut choisir de comprendre soit qu’il faut « s’aider soi-même » pour obtenir la grâce de Dieu ou bien qu’il faut tout simplement « se servir ». Suite à cet échange, Jackson choisit un compromis entre les deux acceptions en décidant de dépenser le reste de l’argent volé dans des jeux de hasard aux noms évocateurs :

He put ninety dollars on numbers in the night house, playing five dollars on each. He played the *money row, lucky lady, happy days, true love, sun gonna shine, gold, silver, diamonds, dollars* and *whiskey*. [...] Suddenly Jackson began feeling lucky. [...] “Man, you know one thing, I feel good,” he said to the shoe-shine boy. “A good feeling is a sign of death, Daddy-o,” the boy said. (20)

Après avoir perdu ses mises, Jackson opte finalement pour une salle de jeux de dés se trouvant à l'étage d'un établissement et où il suffit de frapper à la porte rouge-sang d'un couloir éclairé pour pouvoir entrer. La profusion et l'accessibilité des jeux d'argent – bien qu'illégaux – au sein de la communauté harlémitte témoignent avant toute chose du désir commun et partagé de devenir riche. Faute de pouvoir y parvenir en toute légalité et abandonnant ainsi l'idéal de l'Adam américain, la communauté a établi une sorte de système alternatif clandestin où il est malheureusement ici aussi plus de perdants que de gagnants.

Cependant, là encore, la communauté a su ériger ses propres icônes afin de pouvoir attester du potentiel de réussite : « Jackson knew all the famous shooters by sight. They were celebrities in Harlem. Red Horse, Four-Four and Coots were professional gamblers » (21). Plus loin, le récit s'attache à dépeindre les clients du Palm Café où se retrouvent Jackson et Gus pour discuter des actions dans l'exploitation d'une mine d'or réaffectée au Mexique. Il est à noter que Jackson sert en fait ici d'appât pour les deux détectives Grave Digger et Coffin Ed qui sont sur la trace des escrocs responsables à la fois du coup monté contre Jackson, d'un meurtre dans le Mississippi et du trafic des fausses actions<sup>33</sup>.

The customers were the hepped-cats who lived by their wits – smooth Harlem hustlers with shiny straightened hair, dressed in lurid elegance, along with their tightly draped queens, chorus girls and models – which meant anything – sparkling with iridescent glass jewelry, rolling dark mascaraed eyes, flashing crimson fingernails, smiling with pearl-white teeth encircled by purple-red lips, exhibiting the hot excitement that money could buy. (60)

En voyant ainsi étalés les fastes du gain financier, tel Maggie au théâtre, Jackson ne peut que convoiter les mêmes Cadillacs rutilantes et les mêmes habits élégants. On reconnaît clairement dans ce schéma du désir le « triangle dynamique » exposé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Girard, en prenant appui sur le personnage de Don Quichotte de Cervantès entre autres, suggère qu'il existe entre le sujet désirant et

---

<sup>33</sup> Gus agit d'ailleurs comme l'homme de main d'un certain M. Morgan (qui n'est autre que le Hank ayant promis à Jackson de transformer ses billets de dix dollars en billets de cent). Le nom de famille de Hank n'est pas sans rappeler le nom du célèbre financier américain auquel nous faisons référence plus tôt.



l'objet désiré un troisième pôle qu'il appelle médiateur. Plus encore, selon le critique français, « pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige » (16). En conséquence, d'après Girard, le désir est affaire d'imitation ou de mimétisme : « le désir selon l'*Autre* », opposé au désir « selon *Soi* », « est toujours le désir d'être un *Autre* », autrement dit, le médiateur (89). Et c'est effectivement en ces termes que Jackson, personnage peu complexe, envisage l'accès à la richesse. Si Jackson désire obtenir les objets de la richesse, il n'aspire pas moins à se conduire en « riche », voire à se conduire en « blanc ». Dans cette perspective, on peut se poser la question, à savoir si le réel désir de Jackson ne serait pas tout simplement celui de *devenir* « blanc ». Le péché du personnage principal serait, non pas d'avoir volé de l'argent, mais d'être né noir. L'auteur de *Rage* n'en suggère pas tant. Jackson dilapide la totalité des trois cents dollars qu'il lui reste en jeux de dés en espérant regagner l'argent volé à M. Clay et se permettre d'autres acquisitions. Il ressort fiévreux de l'établissement, plus pauvre encore. Cependant, vu sous l'angle du « désir mimétique », Jackson apparaît du côté de la victime, plus que du côté du coupable. En plaçant ainsi les cadors aux mains sales et à l'argent blanchi sous le feu des projecteurs, Himes dédouane en fin de compte son personnage principal de toute culpabilité.

Par ailleurs, les jeux d'argent constituent l'ingrédient par excellence du genre du roman noir, genre auquel appartiennent les « Harlem domestic stories » de Himes et qui s'inspirent de certains maîtres en la matière tels que Raymond Chandler ou Dashiell Hammett. Mais comme nous venons de le voir, ils ne se contentent pas d'accessoiriser ou d'édulcorer l'intrigue. Ils sont le reflet testamentaire d'une certaine catégorie de la population prête à tout pour sortir de sa misère. Dans *Rage*, Jackson confronte ainsi la figure du stick man (celui qui énonce les résultats de dés et contrôle le jeu) qui le séduit en lui demandant : « What you shoot, short-black-and-fat? » (22). Plus loin, ce dernier entonne : « The more you put down the more you pick up » (23). Jackson ne peut résister à la tentation et mise son argent tant qu'il le peut. Jouant le rôle d'incitateur, le stick man peut assez facilement être assimilé au serpent tentateur de la Bible, provoquant la chute d'Adam et Eve. Dans *L'Esthétique de Chester Himes*, Côme Ndongo Onono avance ainsi l'idée que c'est parce que Jackson a agi en fonction d'Imabelle, à qui il voulait acheter un manteau de fourrure, qu'il provoque la colère de Dieu :

D'entrée de jeu, Jackson désobéit à un commandement du Décalogue dans *Exodus* : « You shall not commit adultery », et à la loi des hommes : « Tu ne commettras point

de contrefaçon ». L'amour, sans partage, qu'il voue à la très volatile Imabelle l'expose à des risques insensés qui peuvent obscurcir ses relations avec Dieu (paradis perdu) et avec la société (prison). [...] Le glissement vers le monde du péché ou des escrocs se fait ensuite par la corruption précédée d'un autre vol de l'argent de Clay. (51)

Comme le suggère Ndongo Onono, Jackson est tel Adam qui a écouté sa femme lui proposant le fruit de l'arbre au milieu du jardin d'Eden, elle-même ayant été séduite par le serpent<sup>34</sup>, transgressant l'avertissement divin. Par la faute d'Eve, Adam est chassé du paradis et est condamné à travailler toute sa vie : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière<sup>35</sup> ». Cette interprétation rejoint bel et bien notre analyse du personnage principal en tant qu'Adam après sa chute. Toutefois, l'influence du stick man est telle que la responsabilité de Jackson est une fois de plus minimisée et ne lui incombe pas totalement face à cet être au verbe enjôleur. Dans le prolongement de cette idée se trouve le rêve américain, tout aussi tentant et tentateur, et dont les célébrités harlémites ainsi que le stick man se font les porte-drapeaux.

En plus du désir de richesse s'ajoute dans la plupart des œuvres de fiction urbaine le désir de reconnaissance. Ces œuvres mettent en scène des personnages faisant tout leur possible pour sortir de l'anonymat des avenues sombres du ghetto. Aussi, si Carrie Meeber, héroïne du roman de Theodore Dreiser, s'y emploie par des moyens légitimes et strictement honnêtes, Whoreson et White Folks, eux, ne s'encombrent pas de remords et ne lésinent pas sur les moyens contraires à la loi. Néanmoins, dans le cas de Carrie, comme dans le cas de Whoreson et de White Folks, le pas vers la célébrité passe par un apprentissage et par l'imitation de modèles disponibles dans leur sphère d'action. Dans *SC*, le maître est Charles Drouet, le premier homme que Carrie rencontre lors de son voyage en train jusqu'à Chicago. Passées la première période des désillusions chez sa sœur et la difficile recherche d'un emploi, Carrie est hébergée par Drouet qui décide de la prendre sous son aile. Lorsque Drouet lui fait remarquer l'élégance d'une passante, Carrie acquiesce :

'Yes, she is,' she returned, cheerfully, a little suggestion of possible defect in herself awakening in her mind. If that was so fine, she must look at it more closely. Instinctively, she felt a desire to imitate it. Surely she could do that too. When one of her mind sees many things emphasized and re-emphasized and admired, she gathers the logic of it and applies accordingly. (95)

---

<sup>34</sup> Dans la Bible, le serpent est décrit comme « le plus rusé des animaux des champs » et trompe la femme en promettant : « Vous ne mourrez point » (Genèse 3:4).

<sup>35</sup> Genèse 3:19.

De façon presque caricaturale, cette citation se suffit à elle seule pour illustrer la théorie du désir mimétique de René Girard tant la prégnance du désir de l'Autre est manifeste. Chez Dreiser, le médiateur se compose de femmes richement vêtues que Carrie croise dans la rue et qu'elle tente d'imiter. Rien d'étonnant donc à ce que Carrie, une fois dotée de l'argent de Drouet, cherche à acquérir les mêmes robes et vestes, objets tangibles du désir qu'elle a vu portés et admirés. Ce geste représente avec force et conviction l'« élan vers le médiateur » auquel Girard fait référence. Et comme le précise le narrateur de *SC*, « Carrie was an apt student of fortune's ways – of fortune's superficialities » (94). Carrie imite et répète la richesse. Plus loin dans le récit, Drouet voit en Carrie un certain potentiel à succès et n'hésite pas à lui proposer le rôle féminin dans une représentation théâtrale amateur qu'un de ses amis organise. Sa préparation pour le rôle fait ainsi écho à ses efforts pour être à la hauteur de son introduction dans la sphère des notables de Chicago, dont Drouet et Hurstwood font partie<sup>36</sup>.

She possessed an innate taste for imitation and no small ability. Even without practice, she could sometimes restore dramatic situations she had witnessed by recreating, before her mirror, the expressions of the various faces taking part in the scene. [...] Of late, seeing the airy grace of the *ingenue* in several well-constructed plays, she had been moved to secretly imitate it, and many were the little movements and expressions of the body in which she indulged from time to time in the privacy of her chamber. (146)

Ingénue, Carrie l'est bien évidemment ; mais elle n'est pas pour autant autodidacte puisqu'elle s'inspire à la fois des enseignements de Drouet et des pièces de théâtre auxquelles elle assiste avec un intérêt toujours plus avide. C'est donc grâce à ses modèles et à sa propension pour l'imitation que Carrie peut s'élever au rang de comédienne reconnue de Broadway et qu'elle peut finalement jouir, sans pour autant être satisfaite, d'une vie de nantie. Comme le fait remarquer Blanche Gelfant : « She wanted a real self and ends up a fiery figure of consumption » (1995, 183).

En s'appliquant ainsi chaque jour devant son miroir et au fil des longues heures qu'elle passe dans son appartement, Carrie parvient à faire oublier aux yeux du monde ses

---

<sup>36</sup> Peu de temps après leur seconde rencontre, au cours de laquelle Drouet donne à Carrie de l'argent, le narrateur tente de circonscrire la valeur « argent » dans l'esprit de la jeune héroïne : « Her understanding of the moral significance of money was the popular understanding, nothing more. The old definition: 'Money: something everybody has and I must get,' would have expressed her understanding of it thoroughly. Some of it she now held in her hand – two soft, green ten-dollar bills – and she felt that she was immensely better off for the having of them. It was something that was power in itself » (59). Ce passage démontre assez clairement les ambitions de la jeune fille ainsi que l'objet de ses désirs. L'accession au pouvoir passe nécessairement par l'accession à la richesse.

origines populaires et son passé de fille des confins ruraux du Midwest. Mais pour les personnages noirs de la fiction urbaine, la tâche se fait encore plus ardue. De toute évidence, on ne se débarrasse pas de sa couleur de peau comme on se débarrasse de tics langagiers ou d'une démarche maladroite. Ainsi, dans *Whoreson* et *TB*, tout tient dans la perversité et dans l'illégalité nécessaires à la concrétisation du rêve américain. Les deux romans ré-exploitent les enjeux thématiques du désir mimétique dans *SC* en établissant très vite le couple disciple-modèle. Comme le dit l'épigraphe de Max Scheler au livre de René Girard, « [l]'homme possède ou un Dieu ou une idole » ; au risque certain de ne pas pouvoir satisfaire leur désir en suivant la morale chrétienne incarnée par Dieu et par la religion, *Whoreson* et *White Folks* choisissent l'exemple, autrement plus accessible, des maquereaux et des escrocs du ghetto, séduits par les profits d'un « fast buck » (*TB* 9). C'est d'ailleurs très tôt dans son enfance que *White Folks* est exposé à un rejet de la religion, sensibilisé par sa mère qui a depuis longtemps compris que la religion faisait le lit de la supériorité des blancs :

I was eight years old, I think, when I asked Phala why she never talked to God or went to church. [...]

She said, "Johnny, the white people have all the nice things of life and all the money. Niggers have all the misery and poverty and their religion. White people love to see Niggers blinded by religion. It makes it easy to keep them shut out from their rights and the nicer things of life.

"Those poor ragged Niggers you see on the way to church don't know that if there is a God, he's deaf to Nigger prayers. It's a white world and God is white. So, why waste my time when I won't be heard anyway." (206-207)

La route de *White Folks* est donc toute pavée – autrement formulé, sa prédisposition est telle – à ce qu'il place sa confiance en la personne de Blue, celui qu'il appelle son « mythical black father » (158), un Dieu séculier, le Dieu de l'arnaque :

Blue conned suckers. It sure as hell was smarter and better than beating a drum for chump change like my old man. It was the guaranteed truth it was better than walking a thousand miles up and down the aisles of a theatre for twelve bucks a week. (*TB* 85)

Ainsi, c'est en imitant les combines que Blue lui enseigne que *White Folks* réussit à gagner son propre argent. On note donc la panoplie du lexique didactique : « student », « teacher », « teach » et « learn » ; le glossaire des termes argotiques se trouvant à la fin du livre, rédigé par Iceberg Slim lui-même, réserve même une entrée pour la définition du mot « turnout », signifiant « to teach and train for the con ». L'apprentissage est le même pour *Whoreson* qui est pris en flagrant délit de plagiat par New York :

“To pimp, Whoreson,” [New York] said arrogantly, “you got to have style. I don’t mean copy it off of somebody. Like for instance the way you imitate my walk. I’ve even heard you try and mimic the way I talk. In fact, baby, I’ve seen you duplicate my hand motions.” (*Whoreson* 85)

Cette critique intervient naturellement après que Whoreson a pu admirer – donc désirer – la montre sertie de diamants portée par New York : « There was no comparison. To match my watch against his was as disastrous as pitting a baby kitten against a full-grown dog. His had two rolls of diamonds » (81). Après de nombreuses erreurs commises et un séjour en prison, Whoreson excelle dans son « art » et a réussi à tirer son épingle du jeu : « I had the world in my back pocket » (286). Il décide alors de quitter Détroit pour rejoindre la ville de New York et pour y reconstruire pour lui et pour Janet une vie plus saine, hors du vice. Cependant, dénoncé par une des ses anciennes prostituées, Whoreson est arrêté par la police et finit en prison ; tout comme White Folks. A l’image de leur gagne-pain respectif (l’un ment, l’autre maque), leur accession à la richesse est une imposture qui les rattrape – imposture, faut-il le rappeler, générée par le manque de libertés et la mise au ban des noirs américains. Ainsi, et pour conclure cette première partie sur l’étude du personnage principal, Slim comme Goines dénoncent non pas tant les pratiques dans lesquelles ont mouillé leur héros, mais la partialité du rêve américain et sa profonde injustice, à l’instar des écrivains naturalistes auxquels nous avons fait référence. Nous nous tournons donc maintenant vers une analyse du milieu urbain, qui, à bien des égards, peut être considéré comme le personnage fantomatique des œuvres de fiction urbaine, il constitue le décor à la narration en même qu’il façonne le personnage principal et ses habitants.

## **Partie 2**

**Jeux d'acteur et de décor,**

**la ville et l'environnement représentés**

La première séquence du film *The Naked City* (1948) réalisé par Jules Dassin offre au regard du spectateur une vue aérienne en noir et blanc de l'île de Manhattan et de son magma de gratte-ciels. En bande sonore, la voix de Mark Hellinger (producteur du film) accompagne les divers plans et prend alors la valeur de prologue à l'intrigue qui va suivre : « this is a story of a number of people – and a story also of the city itself », dit-il solennellement. Mais d'emblée, il prévient l'audience : « it's a bit different from most films you've ever seen ». En effet, l'ambition et le caractère novateur de *The Naked City* tiennent dans le simple exploit de son tournage dans les rues et les appartements même de la ville, sans jamais avoir recours au studio. Alors qu'il écumait la liste des acteurs principaux, dont le charismatique Barry Fitzgerald, Hellinger n'oublie pas de mentionner les autres huit millions ayant également droit de figurer dans le casting du film : « a great many thousand New Yorkers played out their roles also » ; ainsi, du statut de simples figurants, les New Yorkais passent au rang d'acteurs jouant leur propre vie. Et Hellinger termine son prologue en proposant une paraphrase au titre du film : « This is the city *as it is* [...] the people without make-up »<sup>37</sup> (mes italiques). Rares sont les films qui affichent aussi clairement leurs intentions ; le spectateur est ainsi averti, et mis au courant de l'objectif du film. Sous couvert d'une intrigue policière mêlant la bourgeoisie new-yorkaise et un trafic de bijoux volés, Jules Dassin et son équipe espèrent délivrer au spectateur un portrait de la ville aussi fidèle que possible, sans artifice ni maquillage. La portée documentaire de *The Naked City* n'est alors pas qu'une simple posture, elle se ressent aussi dès les premières minutes du film où plusieurs plans montrant divers lieux de New York (successivement une rue, une banque, un théâtre, les docks, un hall de musée, la salle d'imprimerie d'un journal, un restaurant, la poste de la 8<sup>ème</sup> Avenue...) se juxtaposent les uns aux autres. Dans ces plans apparaissent déjà, de façon presque subliminale, les différents protagonistes de l'histoire ; un dispositif qui, assurément, vise à mieux les ancrer dans la réalité contemporaine du réalisateur. Ainsi, pour Delphine Letort qui analyse les premiers plans de *The Naked City* :

[L]e narrateur semble vouloir faire fusionner la fiction avec le réel quand il déclare que ni le décor, ni les figurants, n'appartiennent au monde de la fiction. Il s'approprie la ville dans le prologue, invite le spectateur à reconnaître dans les images qui vont suivre comme un cliché instantané de la vie citadine. (76)

---

<sup>37</sup> On se rapproche ici singulièrement des aspirations d'un Emile Zola qui dans le chapitre « Le sens du réel » du *Roman expérimental* énonce : « Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre *telle qu'elle est* » (mes italiques, 215).

On l'aura compris, pour Jules Dassin, la ville n'est pas – et ne devrait pas être – un décor en papier mâché ; elle doit être « telle qu'elle est » : c'est-à-dire l'arrière-plan bien réel sur le devant duquel se « joue » l'intrigue, autrement dit la vie. Cette volonté de mêler fiction et réalité quitte à les confondre se retrouve de façon caractéristique dans les œuvres de fiction urbaine noires américaines, et ce tout particulièrement chez des auteurs qui s'inspirent de leur vie pour écrire leurs fictions. Mais avant de nous pencher sur les intentions, dissimulées ou non, de l'écrivain, nous désirons examiner la représentation « organique » de la ville qui nous est donnée de voir, ou pour être plus exact, celle qui nous est donnée de lire. Car ce que peut suggérer le cinéma, celui de Jules Dassin et d'autres, dans une seule image aux travers de l'angle, de la perspective ou bien encore de la largeur du plan, la littérature, quant à elle, doit « se contenter » des mots et du langage pour le décrire. Ainsi, nous verrons en quoi Chester Himes, mais aussi Iceberg Slim et Donald Goines, réutilisent certaines des techniques du naturalisme littéraire telles que la description, pour tenter de mettre à nu la réalité du ghetto. Il s'agit ici, entre autres choses, de circonscrire de façon synthétique l'esthétique des romans de fiction urbaine. Dans la continuité de ce quatrième chapitre, nous nous intéresserons au rapport qui lie le personnage principal au ghetto qu'il habite, un univers qu'il tente sans cesse de domestiquer, mais duquel il veut souvent s'échapper, espérant par là franchir les frontières à la fois spatiales et raciales qui délimitent et fragmentent la ville. Enfin, nous terminerons notre analyse de la représentation du milieu urbain en nous attachant particulièrement aux autres personnages de la communauté : plusieurs milliers de vies qui forment l'arrière-plan au roman et qui donnent à la ville ses règles et ses codes, mais aussi son langage et ses couleurs.



## Chapitre 4 – Une esthétique de la dégradation : Facettes du microcosme urbain

### *Fenêtres sur le roman*

Comme le nom du genre littéraire étudié ici l'indique, la ville est le principal – sinon l'unique – théâtre de l'action dans les romans de fiction urbaine<sup>38</sup>. Elle est, autrement dit, la toile de fond presque intrinsèque à la narration, le milieu qui donne aux romans de Himes, Slim et Goines leurs raisons d'être. Plus spécifiquement, le ghetto constitue le microcosme nécessaire à toute exploration de type naturaliste. Une première observation concerne les incipits aux romans choisis pour cette étude. *Rage*, *TB* et *Whoreson* situent géographiquement leur action dès les premières pages, soit par une mention directe du nom de la ville – « Chicago » (1) chez Slim et « Detroit » (7) chez Goines – soit par une évocation indirecte telle que le nom d'une rue « 142nd Street » (6) chez Himes. Cette géolocalisation quasi-systématique permet au lecteur d'identifier instantanément le lieu de l'action en même temps qu'elle traduit une volonté de la part de l'auteur d'instaurer un décor ancré dans le réel et non inventé de toute pièce (une ville fantastique par exemple). Toutefois, si l'auteur fait obligatoirement appel aux connaissances de son lecteur pour pouvoir situer au moins géographiquement ces villes, il ne lui demande pas de reconstituer le lieu lui-même ou de se l'imaginer. En effet, l'écrivain fait suivre une courte description de la rue ou du dehors, sorte de légende à valeur de cliché, endossant la même fonction que les plans fixes du film de Dassin que nous citons précédemment :

The cars moved slowly up and down Hastings Street, turning the white flakes into slippery slush. Whenever a car stopped in the middle of the street, a prostitute would get out of it or a whore would dart from one of the darkened doorways and get into a car. (*Whoreson* 7)

I looked out the panoramic front window as we waited for our steaks. I felt sorry for the passing parade of hunched chumps buffeted by the December barrage of freezing winds screaming off Lake Michigan. (*TB* 1)

---

<sup>38</sup> Tout comme il n'existe que peu de romans américains considérés comme « naturalistes » dont l'action ne se déroule pas dans une grande ville des Etats-Unis. Selon Richard Lehan, le corollaire ville-naturalisme littéraire semble évident : « As Enlightenment came into being with the commercial city, so literary naturalism came into being with the industrial city » (1998, 68).

They were standing around the kitchen table. The window looked out on 142nd Street. Snow was falling on the ice-locked piles of garbage stretching like levees along the gutters as far as the eye could see. (*Rage* 6)

On le remarque, ces différents passages établissent de façon similaire une relation de proximité entre la ville – réelle dans l'évocation de noms de lieux existants comme « Hastings Street » ou « Lake Michigan » – et les personnages – quant à eux bien fictifs. Par le jeu de la « fenêtre donnant sur la rue<sup>39</sup> » – que l'on retrouve dans *TB* comme dans *Rage* – les auteurs plantent le décor à leur fiction tel un cinéaste positionnant sa caméra sur un plan d'ensemble<sup>40</sup> afin d'introduire le climat et le lieu de l'action du film. Dans son ouvrage sur l'incipit romanesque, Andréa Del Lungo parle ainsi de seuil : « ligne de démarcation de l'œuvre [...] lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit » (31). Dans nos œuvres, on l'a vu, le seuil se matérialise sous la présence d'une fenêtre ; fenêtre sur le roman (telle une fenêtre, c'est le livre qu'on ouvre) et fenêtre sur le dehors, la ville.

Coïncidence, c'est aussi par une fenêtre (celle du train) que Carrie aperçoit pour la première fois la ville de Chicago, permettant ainsi à Theodore Dreiser de fournir une des premières descriptions de la métropole et de ses abords immédiats :

Sister Carrie gazed out of the window. [...]  
'This is Northwest Chicago,' said Drouet. 'This is the Chicago River,' and he pointed to a little muddy creek, crowded with the huge masted wanderers from far-off waters nosing the black-posted banks. (8)

Le point commun à ces quatre extraits n'est pas, de prime abord, manifeste. Cependant, si l'on s'attache à l'atmosphère, aux couleurs et aux textures qui y sont évoquées, on constate aisément que la gamme des tons utilisée pour la description n'est pas excessivement diversifiée. Nous retrouvons dans chaque extrait un paysage urbain désolé, froid qui plus est, par l'évocation soit de la neige (*Whoreson* et *Rage*), soit d'un cours d'eau (« Chicago River » dans *SC* et « Lake Michigan » dans *TB*), soit du temps de l'action (« December » dans *TB*). Ainsi, la palette chromatique dans ces débuts de romans est relativement peu complexe : du blanc, du noir, du gris, voire du marron (suggéré par l'adjectif « muddy »). Selon toute vraisemblance, l'effet désiré n'est pas celui d'émerveiller ou bien d'exalter. Du

---

<sup>39</sup> Nous estimons que le motif de la « fenêtre » (présent dans les trois romans) sert en outre plusieurs fonctions, l'une d'entre elle étant explicitée ici. Toutefois, nous y reviendrons dans la troisième partie de cette étude lorsqu'il s'agira de s'interroger sur le statut des textes de la fiction urbaine noire américaine.

<sup>40</sup> L'équivalent anglais, « establishing shot », nous paraît néanmoins illustrer de façon plus juste la technique utilisée par Himes et Slim puisque ce type de plan vise, comme son nom l'indique, à « établir ».

reste, la jeune Carrie semble bien peu enchantée ; l'image qu'elle s'était faite de la ville se trouve soudainement bouleversée et celle-ci est envahie par un sentiment de « terreur » (8).

A l'opposé de la métropole moderne et pleine de lumière, le monde présenté au lecteur est particulièrement livide et sans couleur, c'est un tableau en noir et blanc que l'écrivain donne à voir lors de ces premières impressions sur la ville. En ce sens, les auteurs de notre corpus ne semblent pas proposer de vision radicalement nouvelle et ne changent pas, à deux ou trois détails près, la perception que le lecteur de textes naturalistes peut avoir de la ville. Si l'on en croit David Baguley, l'établissement d'un tel décor est caractéristique du mode descriptif naturaliste :

[L]e romancier tout court soumet l'être humain et l'environnement qu'il habite à la contagion envahissante du matériel. D'où, dans les descriptions naturalistes, la fréquence des paysages de pluie, de cette « intensité dans le gris » dont parle Edmond de Goncourt, de ces tableaux où dominant, pour colorés qu'ils soient, des tons livides, un étiolement blafard, une liquéfaction poisseuse. (1995, 163)

Les formes humaines, luttant contre les manifestations et les éléments naturels (l'eau, le vent et la neige), sont quant à elles indistinctes : un flot de voitures chez Goines et une procession « d'idiots » chez Slim. Chester Himes, quant à lui, se fait encore plus sinistre quand l'image du dehors se compose de poubelles étalées dans les caniveaux ayant pris la place de toute présence humaine. Ces quelques observations préliminaires nous invitent à réfléchir sur ce choix d'ouverture ou de présentation du décor à la fiction, choix qui se comprend mieux à la lumière de nos remarques précédentes sur la lutte pour l'existence dans laquelle le personnage principal est engagé. En effet, si l'homme du ghetto est en compétition féroce avec les autres habitants, il est aussi important que le milieu qui l'entoure joue également en sa défaveur. Ce milieu est donc, avant tout, de nature violente et inhospitalière. Comme le souligne d'ailleurs Baguley : « Dans les œuvres naturalistes, les destins humains se distillent dans des décors qui se désagrègent. L'obscurité, la liquéfaction, les cieux livides, les formes vagues, la boue, les lumières éteintes, tout relève de cette poétique de la désintégration » (1995, 163). C'est en cela que le critique parle de « pathologie du réel » (1995, 164) ou bien même d'esthétique du chaos, procédés visant à mieux étayer la thèse déterministe.

## *La météorologie naturaliste*

Ainsi que l'étude de ces différents incipits nous a permis de le suggérer, dans les romans de fiction urbaine, il fait souvent froid, gris, pluvieux ou venteux ; l'asphalte est mouillé, pire encombré, enneigé, parcouru d'obstacles. Parfois les éléments se déchaînent. Ces données sur le climat et les phénomènes naturels, loin d'être aléatoires et gratuites, revêtent plusieurs fonctions de différents ordres. Elles participent, premièrement et on le conçoit bien, à l'élaboration d'une atmosphère lugubre et mortuaire, caractéristique du roman noir<sup>41</sup>, à l'image de ce passage tiré de *Rage* :

The fat black men in their black garments in the creeping black hearse were part of the eerie night. The old Cadillac motor, in excellent repair, purred softly as a kitten. Snow floated vaguely through the dim lights. (93-94)

L'emphase est évidemment mise sur le « noir », adjectif répété à trois reprises dans une seule et même phrase ; celui-ci n'est que renforcé par la présence menaçante, sinon prophétique, d'un corbillard. La neige, quant à elle, brouille la vision et intensifie l'impression de silence ou l'absence de son distinctif contenu dans l'adjectif « eerie » et le verbe « purr ». Deuxièmement, ces indications sur le temps qu'il fait ne sont que valeur ajoutée au souci de réalisme affiché par les auteurs et accentuent l'« effet de réel » ou effort de vraisemblance, expression que Roland Barthes définit dans son article éponyme. Effectivement, si l'action se situe souvent dans les mois les plus froids de l'année (Whoreson naît un mois de décembre et le narrateur dans *Rage* fait mention de la mi-février), il paraîtrait anormal de ne pas voir figurer dans la météorologie du roman les tempêtes de neige ou bien les orages de pluie qui assaillent les villes du Nord des Etats-Unis en cette saison. Pour exemple, cet extrait correspondant au début du Chapitre 21 dans *Whoreson* :

The street was still wet from the early evening rain. I watched the people scurrying around downtown, some rushing to catch late buses, others just rushing home, hoping to get inside before it rained again. (217)

Replacées au sein de l'intrigue, ces deux phrases sont dépourvues de toute valeur narrative à proprement parler et ne visent pas à faire avancer l'action – Barthes dirait d'ailleurs qu'elles sont « impertinente[s] par rapport à la structure narrative » du texte (1982, 85).

---

<sup>41</sup> Les éditions françaises récentes de *Pimp* (novembre 2008) et *Trick Baby* (novembre 2009) d'Iceberg Slim apparaissent d'ailleurs dans la collection « Roman noir » chez Points ; celle d'*Enfant de Putain* (février 1994) de Donald Goines est rangée dans la collection « La Noire » de Gallimard.

Comme le verbe de perception « to watch » l'indique, le narrateur s'autorise une pause (selon la terminologie genettienne) et suspend le récit pour décrire son environnement immédiat. Ici, c'est donc la valeur descriptive, obéissant à l'« impératif réaliste », qu'il faut prendre en compte (Barthes 1982, 85). En outre, la position de Whoreson, à la fenêtre et en surélévation, constitue selon Colette Becker, l'un des procédés « le plus habituel » auquel Emile Zola a recours pour ses descriptions. En commentant la description du spectacle de la rue faite au travers de Gervaise dans *L'Assomoir*, la critique atteste l'efficacité du procédé : « Nous le découvrons en même temps qu'elle, à travers son regard et ses réactions. La description est ainsi garantie, elle est faite pour le lecteur par le personnage [...] l'utilisation de modalisateurs [...] la rendent vraisemblable » (20). Finalement, on retiendra ces passages où c'est la valeur symbolique des éléments naturels – abordée plus haut – qui prime. Dans ce passage tiré de *TB*, elle est clairement explicite :

I crashed on my side and faintly heard the steady patter of terrible rain against my numbness. Then the laughter, the numbness and the patter of the reeky rain was lost in a yawning black pit of nothingness. (237)

La pluie qui s'abat sur White Folks intervient juste après qu'une bande de truands l'a roué de coups pour leur simple plaisir. Ayant pris forme humaine, c'est elle qui « avilit » White Folks, lui rit au nez, jusqu'à ce qu'il perde connaissance. Et comme le note Peter Muckley : « It is very seldom sunny in a Slim novel; a field is unthinkable; even Lake Michigan, when it appears, appears at dead of night with the wind howling. This emphasis on the artefactual city-scape reflects the environmentalism of Slim's world » (33). Phénomène naturel *a priori* inoffensif, la pluie devient alors ici synonyme de « non-vie » et d'annihilation. Dans l'avant-dernier chapitre de *Maggie*, le narrateur précise que la scène qu'il s'apprête à décrire se produit lors d'une « soirée pluvieuse ». A la sortie du théâtre, les dames prennent soin de « ramasser le bord de leurs robes avant de gagner leurs voitures sous la pluie<sup>42</sup> » (54). Le détail n'est pas aussi insignifiant qu'il y paraît car il s'agit du chapitre narrant les derniers instants, le crépuscule morne et teinté de gris, de la jeune héroïne du roman. En outre, on peut y voir une transcription de la pensée de l'auteur qui sur la couverture d'une copie de *Maggie* écrit : « environment is a tremendous thing in the world and frequently shapes lives regardless » (Stallman 14). Les désordres naturels se juxtaposent ainsi au désordre social et au désordre humain, comme pour mieux noircir le tableau, aussi et surtout, comme pour mieux insister sur le chaos régnant dans le ghetto ou

---

<sup>42</sup> Il est à noter que le mot « storm », figurant dans le texte original, connaît un affaiblissement de sens lorsqu'il est traduit, dans la traduction de L. Molitor, par le mot « pluie » en français. La portée prophétique, ou extraordinaire, du désordre climatique se voit donc amoindrie.

dans le quartier de la Bowery dans le cas de Crane. Dans les romans de Himes, Gilbert Muller note : « [Climate] merely confirms the chaotic disruptions in the inhabitants' lives » (83). Par leur caractère symbolique, ces désordres nous rappellent également que les personnages de fictions urbaine et naturaliste sont, depuis leur naissance, marqués du sceau de la désintégration (Baguley 1995, 163) ou de la dégradation (Goldmann 30). La toute première phrase du roman de Donald Goines, où Whoreson évoque le jour de sa naissance, témoigne expressément de ce postulat : « From what I have been told it is easy to imagine the cold, bleak day when I was born into this world » (7). Si le narrateur ne peut se souvenir de cette journée froide et maussade, on a « pris soin » de le lui répéter. Comme un clin d'œil à notre remarque précédente, on se souvient aussi que le passage à l'acte criminel pour Jackson dans *Rage* a pour motif le désir (ou le besoin) d'acheter pour sa femme un nouveau manteau d'hiver ; détail insignifiant pour certains, pour d'autres il s'agit d'un vêtement qui permet de se protéger des intempéries, celles-là mêmes qui s'abattent sur les personnages de fiction urbaine.

### *L'urbanisation reflétée, la ville énumérée*

Une autre technique utilisée par les auteurs de notre corpus pour dépeindre la ville et qui s'inspire, selon nous, des procédés réalistes et naturalistes est celle de l'hypotaxe/parataxe ou plus généralement de la liste, traduisant l'effort des « romanciers de l'instantané » à « fixer le fugace » (Becker 138). Chez Himes particulièrement, tout comme chez Theodore Dreiser d'ailleurs<sup>43</sup>, les énumérations sont nombreuses, disséminées tout au long de la narration ; elles concernent le plus souvent le lot des habitants de Harlem :

Bums and prostitutes and working johns and loiterers and the night thieves and bindle stiffs and blind beggars and all the flotsam that floated on the edges of the station like dirty scum on bog water were jostling each other, drawn by the word of a cut-throat corpse, trying to get a look to see what they were missing. (126)

A la manière de Jules Dassin qui désire inclure dans son casting les « huit millions de New Yorkais ayant joué leur rôle » en superposant différents plans de la ville, l'auteur noir américain fait de ces personnages énumérés les figurants de son intrigue. Et quand ce ne

---

<sup>43</sup> On retiendra, par exemple, la liste que fait le narrateur de la foule, certes d'une nature socialement autre, au club d'Adams Street : « It was at five in the afternoon and the place was crowded with merchants, actors, managers, politicians, a goodly company of rotund, rosy figures, silk-hatted, starchy-bosomed, beringed and bescarfpinned to the queen's taste » (151).

sont pas les âmes errantes et autres figures emblématiques du ghetto qui sont détaillées, c'est un amas de déchets en décomposition :

The alley was clogged with tin cans, beer bottles, water-soaked cardboard cartons, pieces of wooden crates, and all other manner of trash. (75)

Manifestement, les accumulations permettent ici de rendre compte du fourmillement caractéristique de la ville en même temps qu'elles définissent sa physionomie : dense, pauvre, infirme, insalubre, voire métastatique tel que l'image d'un cadavre égorgé le suggère. De façon plus pragmatique, elles participent une fois de plus à cette esthétique de la dégradation qui émane du roman : la foule décrite par Himes est composée de types marginaux et les reliefs de la rue sont ceux créés par les ordures. Aussi, selon Becker, « [e]lles reproduisent, au fil de la plume, sans souci de la phrase, le réel brut, dans son immédiateté et sa confusion, par flashes de couleurs, par bouffées d'odeurs » (139). Dans la mouvance de l'impressionnisme, les divers objets de la liste sont, au-delà de l'amalgame esthétique, telles des touches de peinture qui donnent au texte et à la description sa cohésion. A la fin de la liste, le lecteur obtient une image globale, presque exhaustive, de la scène, tout comme la distance fournit au spectateur du tableau impressionniste la concrétisation d'un paysage. C'est dans cette même idée que David Baguley parle de la capacité du naturalisme à « transformer le récit en pictographie » (1995, 157).

Néanmoins, tout autant que la palette des couleurs impressionnistes – vives, claires, chatoyantes – s'oppose à celle des romanciers de fiction urbaine, le sujet du tableau ou de la page se distingue ostensiblement. Car si les impressionnistes s'évertuaient à rendre l'instantané des « paysages vaporeux de l'Île-de-France » ou du « scintillement des reflets sur les eaux mouvantes de la Seine » (Joseph-Emile Muller 10), Himes, Slim et Goines s'attachent, eux, à évoquer l'aspect en déréliction du ghetto de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Nous désirons donc nous pencher désormais sur les représentations des lieux de la ville et de l'architecture urbaine telles que façonnées par nos différents auteurs. Indéniablement, ces représentations trahissent une certaine vision de l'urbain, une vision pessimiste que nos auteurs semblent partager avec les auteurs naturalistes que nous avons examinés jusqu'à présent. Dans la nouvelle « Big Boy Leaves Home » de Richard Wright, publiée dans le recueil *Uncle Tom's Children*, la ville est idéalisée et représente l'« horizon des possibles » pour Big Boy qui doit s'échapper de son État du Sud. Mais dans la fiction urbaine, le lecteur fait face à une absence totale

d'idéalisme tant la réalité est autre. Loin de la « Loop », loin de la Willis Tower (ancienne Sears Tower) et du John Hancock Center, qui comptent parmi les gratte-ciel les plus imposants de Chicago et qui furent construits à la fin des années 60 et au début des années 70, le récit d'Iceberg Slim campe le quartier du Southside et nous promène le long de ses rues mal famées. Ainsi, dans le chapitre « The Big Cruel Windy » – Chicago personnalisée –, c'est en ces termes que le narrateur tente d'expliquer l'odeur putride de l'appartement de son enfance : « Perhaps the very pores of the walls have held the sharp stench of cancer pus and tubercular phlegm from the rotted lungs of perpetual paupers who have perished there, unnoticed, unmourned » (*TB* 52). Avant d'apprendre à se battre contre les caïds du Southside, White Folks doit lutter, à l'image de Bigger Thomas dans *Native Son* de Wright<sup>44</sup>, contre les cafards, les rats et le confinement de son habitat. Mais au-delà de l'aigreur, il se rend compte d'une certaine chance tout en soulevant le problème des noirs américains à accéder au logement : « Hundreds in Chicago had no place to live » (*TB* 52).

Sans que White Folks n'en soit jamais pleinement conscient, cette situation sociale a déjà agi sur lui et sur la nature de son avenir, car la diégèse ne débute pas par la naissance du narrateur (à l'inverse de *Whoreson*), mais dans une cellule de prison, soulignant ainsi non pas l'évolution du héros, mais bien sa dévolution. A lire le ghetto dans la fiction urbaine, on se prête aisément à confondre le Southside de Slim avec le Harlem de Himes :

East of Seventh Avenue to the Harlem River is called The Valley. Tenements thick with teeming life spread in dismal squalor [...] Park Avenue is flanked by cold-water, dingy tenement buildings, brooding between junk yards, dingy warehouses, factories, garages, trash-dumps where smart young punks raise marihuana weed. (*Rage* 93)

Singulièrement, on se rapproche ici des descriptions autrement plus détaillées que Stephen Crane fait du quartier de la Bowery :

Eventually they entered into a dark region where, from a careening building, a dozen gruesome doorways gave up loads of babies to the street and the gutter. A wind of early autumn raised yellow dust from cobbles and swirled it against an hundred windows. Long streamers of garments fluttered from fire-escapes. In all unhandy places there were buckets, brooms, rags and bottles. [...] The building quivered and creaked from the weight of humanity stamping about in its bowels. (*Maggie* 6)

---

<sup>44</sup> L'incipit à *Native Son* met en scène Bigger et son frère Buddy engagés dans une lutte sans merci contre un rat semant le trouble dans l'appartement familial. Michel Fabre analyse ainsi la portée métaphorique de la scène : « The killing of the rat foreshadows often murders, while the rat itself symbolizes the family's poverty as well as Bigger's fierce hatred and the enormous forces that confront him » (182). Dans une moindre mesure, le symbolisme du rat, des cafards et de l'odeur pestilentielle revêt la même fonction dans *TB*.



Un listing des différents adjectifs qui viennent qualifier les éléments architecturaux dans ces deux passages permet ainsi de mieux « apprécier » la nature du ghetto ou du quartier : « dingy », « gruesome », « careening », « dismal ». Ces différents extraits relaient entre autres choses l'idée d'une urbanisation rapide, non-contrôlée et inadaptée, car c'est bien l'idée de surabondance et de surpopulation qui ressort : « thick with teeming life », « dozen », « loads of babies », « an hundred ». Ainsi, d'un point de vue sociologique, ils témoignent des phases connues dans l'histoire des villes américaines. Citée par James Giles dans *The Naturalistic Inner-City Novel*, Gerd Hurm donne un état de la situation dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle : « Cities boomed, driven by a compound of forces beyond the grip of single municipal governments. [...] Reforms on the federal, state, and local level remained inadequate » (3). Bâtiments en décomposition, logements insalubres, matériaux qui se délitent, les « murs » de la ville naturaliste s'écroulent et se referment sur ses habitants. De façon frappante, on est tenté de croire que le siècle séparant *Maggie* de *TB* n'a vu aucune évolution tant les éléments du décor semblent inchangés. On retrouve ainsi dans chaque roman naturaliste et de fiction urbaine une architecture délabrée, oppressante, qui n'en est peut-être plus une et qui imite, toujours à des fins rhétoriques de parallélisme, la chute du personnage principal. Pour Blanche Gelfant, cette architecture produit ses effets négatifs et tend à alourdir les efforts de lutte et de compétition que les personnages doivent fournir :

The looming buildings, strange, endless streets, and surging impersonal crowds, the impregnable mansions, restaurants, and hotels "swarming with patrons," the vastness, variety, and strength of the physical city – these facts impress upon the characters a sense of smallness and ineffectuality. (1970, 72)

En marge des habitations, les terrains vagues mutilés, les docks désaffectés, les parkings désertés sont autant de lieux décrits où se déroule l'action, et qui dénotent des espaces en friches, laissés à l'abandon et où rien ne pousse excepté la violence et le crime. Dans *Cotton Comes to Harlem*, Chester Himes synthétise la description qu'il fait d'un bar : « a breeding ground for crime » (35). Parallèlement, les bars, les saloons, les salles de jeux, les hôtels, les gares, les bordels sont autant de lieux de perdition où se croisent et se retrouvent les habitants du ghetto ; ils sont autant de lieux qui agissent de façon néfaste sur les personnages. A juste titre, Gilbert Muller étend cette vision des lieux à l'ensemble de l'œuvre de Himes : « From the onset of his crime fiction, Harlem is a world where pandemonium reigns, whether at the Savoy Ballroom [...] inside a precinct house, on the street, or in a sleazy bar. It is a world of distortions, dissolution, and chaos » (82). Aussi,

l'idée de dégradation, caractéristique du roman naturaliste, ne se retrouve pas seulement dans les descriptions ou l'évocation des éléments naturels, mais aussi dans l'architecture et dans les espaces, publics ou privés, de la ville. Face à un monde extérieur qui se désagrège, le personnage principal de fiction urbaine tente de domestiquer le ghetto, s'il ne veut pas tout simplement en sortir. Toutefois, si l'on prend en compte la géographie et les limites des villes nord-américaines, les tentatives de fuite semblent vaines. Si Whoreson, White Folks et Jackson sont prisonniers de leur condition, ils sont également les prisonniers du ghetto. Ainsi nous nous proposons maintenant d'analyser en quoi la littérature populaire de Himes, Slim et Goines rend perceptible la géographie ségrégationniste de la ville américaine des années 60.

## Chapitre 5 – De la Bowery de Dreiser au Harlem de Himes : Cartographie et domestication du ghetto

Passing Fifty-ninth Street, he took the west side of Central Park, which he followed to Seventy-eighth Street. Then he remembered the neighbourhood and turned over to look at the mass of buildings erected. [...] Coming back, he kept to the Park until 110th Street, and then turned into Seventh Avenue again, reaching the pretty river by one o'clock. (*SC* 399)

### *Réalisation et étude de cartes*

Au-delà des représentations dégradées, voire chaotiques, de la ville, du ghetto et de l'environnement que nous venons de considérer, il se dégage dans le roman américain de l'urbain ce que Blanche Gelfant appelle une « topographie » de la ville, l'une des trois façons (avec l'impression esthétique et l'atmosphère) d'instaurer le décor urbain (1970, 15). Cette topographie ou cartographie de la ville s'établit au fur et à mesure de l'intrigue dans l'évocation de noms de rues, de bâtiments, de lieux, de sections, de ponts, d'éléments géographiques tous réels dans la contemporanéité de l'écrivain. Ceci se révèle être si fréquent qu'à la fin du roman, le lecteur pourrait aisément, s'il le jugeait utile, retracer les déplacements et les visites des personnages, situer leurs lieux d'habitation, repérer les lieux de l'action sur un plan de la ville<sup>45</sup>. Dans *Rage* de Chester Himes, où l'action se concentre autour de la 125<sup>ème</sup> rue, cette pratique relève parfois de l'obsession à l'image de cet extrait :

Seventh Avenue and 125<sup>th</sup> Street is the center of Harlem, the crossroads of Black America. On one corner was the largest hotel. Diagonally across from it was a big credit jewelry store with its windows filled with diamonds and watches selling for so much down and so much weekly. Next door was a book store with a big red-and-yellow sign reading: *Books of 6,000,000 Colored People*. On the corner was a mission church. (*Rage* 28)

Lors des virées en voiture, des courses poursuivies, et des errances de Jackson, Himes quadrille Harlem de long en large : « Near the intersection of Seventh Avenue they turned into the Palm Café » (60). Ce procédé, celui de nommer les rues, se retrouve distinctivement dans *Whoreson* et *TB*, mais aussi dans *SC* de Theodore Dreiser et endosse selon notre analyse plusieurs fonctions. Comme nous l'avons mentionné au début de cette

---

<sup>45</sup> A l'image du géographe Jean-Louis Tissier qui, dans un article pour *Libération* datant du 1<sup>er</sup> juillet 2011, s'appuie sur l'œuvre romanesque d'Ernest Hemingway pour établir une carte parisienne des lieux de ses romans.

seconde partie, il permet de signaler que le cadre de l'action n'est pas une ville imaginée et imaginaire. De par l'aspect « objectif » des cartes qu'ils fournissent, les auteurs peuvent mieux prétendre au réalisme de l'histoire qu'ils racontent. Ceux-ci jouent donc avec l'idée sous-jacente laissant entendre au lecteur que, si la rue et le cadre sont ancrés dans le réel, alors l'histoire l'est aussi. Dans un désir d'authentifier l'énoncé, les auteurs injectent ce que Colette Becker appelle les « petits faits vrais » (141). Mais cette élaboration de « cartes » est aussi un moyen pour les auteurs de montrer qu'ils maîtrisent leur sujet et qu'ils entretiennent une forme de familiarité avec le milieu qu'ils dépeignent. Si les écrivains naturalistes tels que Theodore Dreiser, Frank Norris ou Stephen Crane se servaient de leurs articles journalistiques issus d'une documentation « sur le terrain » pour nourrir leurs fictions (Giles 2), les auteurs de fiction urbaine, quant à eux, puisent dans leur expérience personnelle, leur enfance et souvent leur vie quotidienne<sup>46</sup>.

Central Harlem, bounded by 110<sup>th</sup> Street on the south, Third Avenue on the east, the parks along St. Nicholas, Morningside, and Manhattan avenues on the west, and the Harlem river on the north, was a world that Chester Himes would re-create from memory. (Gilbert Muller 81)

Peu importe l'origine des informations délivrées, les uns comme les autres connaissent la géographie de la ville où ils installent leurs personnages. Par le jeu de la donnée factuelle irréfutable, les auteurs font alors figure d'autorité face à leurs lecteurs qui ne sont pas forcément aussi bien documentés. Gelfant avance également l'idée que les auteurs aient cru en l'importance de « préserver les faits ne serait-ce que pour produire une trace historique » (1970, 15). Toutefois, il semble y avoir dans cet exercice de topographie un leitmotiv singulièrement américain : celui de représenter l'environnement, fut-il celui de l'urbanité ou celui de la « wilderness » de l'Ouest américain. En invoquant à cet effet la théorie de la *Frontier* développée par Frederick Jackson Turner en 1893, Robert Crooks, dans son essai « From the Far Side of the Urban Frontier », reconnaît le désir semblable et transhistorique de délimiter pour contrôler la géographie du territoire. Dans « The Significance of the Frontier in American History », Turner proclame la fin d'un grand mouvement historique vers l'Ouest tout en incorporant sa version détaillée de l'évolution de la *Frontier* ou autrement dit de la colonisation du continent. Ainsi, selon Crooks, « the meaning of the other side of the frontier, in the shift of focus from its western from its

---

<sup>46</sup> Notons que cette différence est accentuée par les origines sociales des auteurs naturalistes (souvent issus de la classe moyenne) d'une part et celles des auteurs de fiction urbaine (issus de la classe populaire noire américaine) d'autre part, qui les distinguent de façon significative. A l'aide des analyses de June Howard dans *Form and History in American Literary Naturalism*, nous examinerons dans notre troisième partie en quoi cette divergence conditionne la relation auteur/monde.

urban manifestation, has been partly transformed » (71). L'analogie comporte bien évidemment ses limites (la nature de l'environnement, la portée du message et la distance historique principalement), mais elle nous permet cependant de rapprocher Dreiser de Himes, Slim et Goines qui tracent et reproduisent dans leurs fictions à la fois le quadrillage urbain et les frontières sociales et/ou raciales qui subsistent à l'intérieur de la ville<sup>47</sup>.

Dans *SC*, les délimitations de New York selon les dispositions sociales sont clairement évoquées lorsque Hurstwood, ayant perdu son investissement dans la gestion d'un club, se voit obligé d'emménager avec Carrie dans un appartement de facture plus modeste, se rapprochant ainsi du Sud de Manhattan. La jeune héroïne, à la fois motivée par le désir de richesses mais néanmoins consciente de cette régression sociale, s'interroge sur l'attitude à adopter si elle était amenée à croiser son ancienne voisine, Mrs. Vance :

True to her nature, she corresponded with Mrs. Vance as long as she still lived in Seventy-eighth Street, but when she was compelled to move into Thirteenth, her fear that the latter would take it as an indication of reduced circumstances caused her to study some way of avoiding the necessity of giving her address. (328)

Cette peur qui s'empare de Carrie est justifiée puisqu'une rencontre, inopinée, entre elle et Mrs. Vance intervient suite à cette introspection. Dans leur échange de courtoisies, Mrs. Vance demande à Carrie son nouveau « numéro » (signifiant son numéro de rue), cette dernière, bien en peine, se refuse néanmoins à dissimuler la vérité : « Thirteenth Street [...] 112 West » (328). L'appartement sur la 13<sup>ème</sup> rue est le dernier où Carrie et Hurstwood cohabitent puisqu'à la proposition de Hurstwood d'emménager dans un logement plus petit encore, Carrie décide de partir et de vivre avec sa collègue de théâtre et amie Lola. Cette séparation physique représente un tournant pour les personnages puisque dès lors Carrie ne cessera de se rapprocher virtuellement et géographiquement de l'espace clos et protégé que représente Broadway (« she was in the walled city now! Its splendid gates had opened, admitting her from a cold, dreary outside » 409) alors que Hurstwood s'enfoncera figurativement et littéralement dans le Sud de l'île, proche de la Bowery, quartier où se concentre la population prolétarienne de la ville : « When all but twenty dollars of his

---

<sup>47</sup> Par souci d'exactitude, il faut signaler que la ville de Theodore Dreiser n'est pas la ville des œuvres de Himes, Slim ou Goines. Là où l'on peut parler de « slums » dans la géographie contemporaine du premier (caractéristique sociale voire ethnique), il faut employer le terme de « ghetto » dans la fiction urbaine (caractéristique purement ethnique et raciale). Cependant, et étant donné qu'il s'agit d'une étude littéraire, nous nous permettons de rapprocher Dreiser des auteurs de fiction urbaine pour ce qu'ils révèlent de la fragmentation de la ville en espaces clos et hermétiques. Pour une discussion succincte mais précise sur la distinction « slum »/« ghetto », voir le chapitre « Studying Neighborhood Poverty » dans le livre de Paul A. Jargowsky intitulé *Poverty and Place*.

money was gone, he moved to a fifteen-cent lodging-house in the Bowery » (420). Une fois que sa dégradation – ou métamorphose – est achevée, Hurstwood se retrouve dans l'incapacité de quitter le quartier de la Bowery, rejeté et aliéné par la foule richement vêtue de Madison Square : « 'I'm no good now. I was all right. I had money. I'm going to quit this,' and, with death in his heart, he started down toward the Bowery » (449). Ainsi, à travers les « délocalisations » successives des personnages et comme le suggère la citation qui suit, le roman de Dreiser s'attache à démontrer l'organisation spatiale de la ville de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, divisée en différents lieux caractéristiques de la position sociale et ethnique, lieux qui du reste ne peuvent communiquer entre eux : « Two or three noticeable Bowery types edged along the Fifth Avenue side of Madison Square, but did not venture over » (427). Les efforts consécutifs de Hurstwood de quitter Chicago suite au vol de l'argent, de retrouver un emploi similaire dans l'anonymat de New York et enfin finalement de subsister sont vains à partir du moment où son identité sociale ainsi que sa crédibilité se sont vus détériorés. D'après Richard Lehan, Dreiser réinvestit en ce sens la séquence des événements caractéristique du roman « jeune-homme-des-provinces<sup>48</sup> » :

The city is so much larger than the individual that the human scale is lost – as are its values – and the hero spends much of the novel trying to reinvest energy that is both a compelling lure and trap. (1998, 202)

L'emprisonnement spatial du personnage, empêchant toute action et tout libre arbitre, conduit celui-ci au suicide (George Hurstwood dans *SC*, Maggie Johnson dans *Maggie*). L'idée d'emprisonnement ressort donc comme un thème typiquement naturaliste si l'on considère également celui que connaît Maggie dans le texte de Stephen Crane. L'analyse de Donald Pizer à ce sujet est éclairante : « Crane uses two basic images to depict the Bowery. It is a battlefield and it is a prison. [...] Maggie's tenement is in a "dark region," and her apartment, "up dark stairways and along cold, gloomy halls", is like a cave » (1966, 145-146). Dans un cadre historique et social différent, les auteurs de fiction urbaine véhiculent avec la même sensibilité la géographie de la ville américaine de 1960, mettant en lumière non plus ses limites sociales mais raciales.

---

<sup>48</sup> Ma traduction de l'anglais : « the young-man-from-the-provinces novel ».

## *Un territoire à domestiquer*

Dans la fiction urbaine, il est impossible de se défaire du paradoxe qui tient dans l'idée que si ces œuvres rendent précisément et consciencieusement le quadrillage orthogonal du ghetto ainsi que ses contours, animant par là un effet d'ordre, elles le dépeignent dans le même temps comme un espace labyrinthique tel que le lexique fourni des structures urbaines l'indique. Les rues, les avenues, les allées, les « backyards » et les toits sont autant de chemins de traverse ou de culs-de-sac au travers desquels les personnages se fauillent ou se perdent. Alors qu'il fuit son appartement (et les menaces de sa propriétaire ayant découvert son four explosé par le coup des billets), Jackson semble se fondre dans la ville :

He turned, running, and went through the hallway and out of the back door. There was a small concrete courtyard filled with garbage cans and trash, closed in by high concrete walls. He put a half-filled garbage can against the wall and climbed over, tearing the middle button from his overcoat. He came out in the back courtyard of the building that faced 142<sup>nd</sup> Street. He ran through the hallway and turned towards Seventh Avenue. (*Rage* 15)

Néanmoins, l'image de la ville comme des « sables mouvants » (*Whoreson* 260, *Rage* 24) ou comme un dédale, tel qu'entraîné dans cette citation, fait écho de façon assez cohérente à l'idée d'emprisonnement que nous venons d'évoquer<sup>49</sup>. Dans une logique qui peut paraître absurde et face au confinement et à l'insularité qu'offrent le ghetto, les personnages de *Rage*, *Whoreson* et *TB* tentent, à l'image de Hurstwood dans *SC*, de domestiquer (dans le sens de « maîtriser pour utiliser ») l'espace résiduel afin d'éprouver un sentiment de liberté. Comme l'affirme Yoshinobu Hakuani dans son introduction au recueil d'essais intitulé *The City in African American Literature* : « Whether through naturalism or surrealism, the portrayal of black life in the city is often focused on one's quest for identity and freedom » (16). Les trois romans de notre corpus explorent ainsi les différentes façons d'échapper, par l'intérieur, à la pauvreté du ghetto : arnaques, jeux d'argent, proxénétisme... autant d'activités nées de la volonté de trouver une porte de sortie là où il n'y en a pas, ce que Kinohi Nishikawa appelle « a way out of no way » (47). L'exemple le plus manifeste de cette tentative de domestication se trouve dans le roman de Donald Goines dans lequel *Whoreson*, alors enfant, aspire à devenir le « meilleur

---

<sup>49</sup> Dans la nouvelle de James Baldwin « This Morning, This Evening, So Soon », cette même idée d'emprisonnement est articulée alors que le narrateur expatrié quitte Paris pour rejoindre New York, sa ville natale. Sur le bastion, il aperçoit la ville aux côtés d'une statue de la Liberté qui n'a que peu de sens à ses yeux.

proxénète » du monde (19), seule profession lui permettant d'accéder au « pouvoir » ainsi qu'à une identité dans sa sphère d'action. Pour autant, il ne décèle pas encore l'oxymore contenu dans ce désir (on imagine mal un « bon » proxénète) ni le sentiment de condamnation (il ne s'agit pas vraiment d'un choix de profession). Aussi, en « choisissant » une telle occupation, Whoreson espère se mettre en opposition face à sa mère, Jessie, qui n'est pas libre de par son statut de prostituée, et acquérir ainsi une liberté dont elle n'a jamais pu jouir. Après avoir fait son éducation auprès de Fast Black et New York, Whoreson prend de l'ascendance au fur et à mesure qu'il augmente son « harem », laissant entrevoir une prise de possession du territoire urbain, sur et au-delà de Hastings Street<sup>50</sup>. Ce n'est que plus tard dans le récit que le narrateur se fait plus critique vis-à-vis de sa position de « pimp » respecté : « At that moment I really believed I held the world in my hand » (79) et « I believed I owned the world » (252). Si ce dernier dit qu'il « croyait » au passé, c'est que manifestement, il ne le croit plus, ironisant ainsi sur ses pensées d'alors. Le monde qu'il pensait dominer n'est autre que le monde limité et dégradé du ghetto. Nous estimons que cette distance ironique s'inscrit par ailleurs dans la même veine que l'incipit au roman de Crane dans lequel un petit garçon sur un tas de gravier prétend défendre l'honneur de la Rum Alley. Comme le note Pizer sur cet incipit particulier : « Crane's irony emerges out of the difference between a value which one imposes on experience and the nature of experience itself » (1966, 144). En d'autres mots, il y a un décalage entre ce que le narrateur ou le personnage croit et la réalité. Ainsi, cette quête d'identité et/ou de liberté donne lieu à une surenchère tout à fait ironique de la part des auteurs lorsque le personnage principal ou le narrateur se retrouve en prison.

Ajoutons que si les personnages du ghetto sont condamnés à y vivre et à y demeurer, ils ne sont pas moins conscients des autres lieux de la ville desquels ils sont bannis. Ceci, White Folks dans *TB* l'apprend tôt dans son enfance alors que sa mère lui enseigne les « rudiments » de la vie en tant qu'enfant mulâtre dans les années 40 : « You see, honey, this world is really two worlds. The white world and the black world we're in now » (54). Dans cet enseignement, on pourrait assez justement remplacer « world » par « city » sans nécessairement changer la portée du message. On aperçoit là encore la nécessité (un ordre intimé par la figure maternelle) pour le narrateur de domestiquer la géographie de la ville, dans le sens de « rendre domestique et intelligible ». De plus, si le

---

<sup>50</sup> Dans *TB*, c'est le trafic de drogue qui est à l'origine d'un contrôle du ghetto. Nino, un parrain de la mafia de Chicago, règne en figure incontestée sur les parties sud et ouest de la ville (153).



narrateur croit pertinent d'incorporer cette discussion dans le récit c'est aussi au bénéfice du lecteur, « noir » ou « blanc », de souche populaire ou aisée, car elle est un moyen de lui rappeler ou de lui faire prendre conscience de la réalité. L'enseignement est dirigé vers le narrateur lui-même certes, mais il est aussi dirigé vers le lecteur. Le narrateur évoque également les magazines que sa mère ramenaient de la maison où elle était domestique : « I'd see the pictures of just ordinary, middle-class, happy whites in settings that looked like palaces to me. [...] It was really confusing because all the black people around me lived in pigsties » (206). Ainsi, on identifie dans le roman deux modes de transmission des faits sociaux : l'un est oral et explicite, l'autre est écrit et implicite. Avec la publication de *TB*, Iceberg Slim reproduit sans nul doute ce deuxième mode. La réalité raciste et ségrégationniste, *White Folks* peut la mesurer lors de sa rencontre avec Camille Costain, une « déesse blanche<sup>51</sup> » du Nord de Chicago. Comme nous l'avons noté précédemment, leur histoire d'amour sert non seulement d'« ingrédient romantique » à l'intrigue, mais aussi de révélation sur le racisme anti-noir à l'intérieur de la ville. Dans une conversation, passées les insultes proférées à l'encontre des noirs, c'est l'histoire du ghetto qui se devine :

'Johnny, it must be terribly dismal to live in your neighborhood. I understand that almost all of the respectable whites have moved out. And all of those once fine neighborhoods have given way to coon rot.'  
'Oh, Johnny, if we're going to be friends, why not get a small apartment elsewhere? Say near Northside of Chicago. I just get cold chills thinking about you living in the midst of those savage niggers.' (169)

Selon Cynthia Ghorra-Gobin, c'est effectivement la fuite des « blancs » de l'intérieur des villes (« inner-cities »), ou le phénomène de suburbanisation, qui est à l'origine de la formation des ghettos, noirs comme blancs (91). A l'échelle de la ville, les politiques municipales sont les principaux responsables. Comme l'affirment Franklin et Moss : « Blocks containing a majority of white people were to be designated as white blocks, and blocks containing a majority of African Americans were to be designated as black blocks. No blacks could move into white blocks, and vice versa » (311). Aliéné par le discours haineux de Camille, *White Folks* lui avoue ses origines dans un désir de vengeance. Se faire accorder les faveurs d'une blanche présomptueuse, si possible de la haute société, pour ensuite lui dévoiler sa réelle couleur de peau, *White Folks* appelle cela la « racial cure ». Cependant, l'intrigue romantique n'est pas terminée et *White Folks*, pris de remords, tente par tous les moyens de retrouver la trace de sa déesse. Il la localise à

---

<sup>51</sup> Ma traduction.

Cleveland dont il fournit une courte description : « Cleveland was like any other big city. All the classy whites lived together in colonies distant from niggers and poor white trash » (228). Cette citation, comme toutes les autres mises en avant ici, cristallise la représentation constante qui est faite de la « black belt » ou « color line » urbaine dans les trois romans. Face à cet état de ségrégation et à l'enfermement qui en résulte, les personnages des romans de fiction urbaine, se prennent à rêver :

I turned off of Woodward and drove over to Hastings; it was like entering another world: the crowded street, whores working on each corner, drunks staggering up and down the street, filth and poverty staring you in the face no matter where you looked. Once I had loved this neighborhood, now I only tolerated it as a means to an end. One day I would drive away and never look back. (*Whoreson* 220)

Le désir de passer la barrière invisible, mais non moins réelle, qui sépare la ville blanche du ghetto noir est un motif – mais aussi avant tout un fantasme – récuratif jaillissant de l'étude de notre corpus. Toutefois, et comme le montre assez clairement l'exemple de Hurstwood dans *SC*, cela n'est pas sans conséquence.

### ***Franchir la « color line »***

Derrière l'acte de transgression des limites géographiques, il y a avant tout le désir de se sortir d'une situation psychologique ou morale inextricable. Pour preuve, une fois que Hurstwood a commis le vol de l'argent dans son club réputé de Chicago, sa seule obsession devient celle de quitter la ville : « He must get out of the city and that quickly » (*SC* 244). Bien entendu, c'est pour échapper principalement aux autorités. Mais au-delà, c'est aussi dans un désir presque immédiat de réforme : « Let me start all over again. Be my wife from to-day on » (258), « I'll be true to you. We'll go to New York and get a nice flat. I'll go into business again, and we'll be happy » (266), telles sont les implorations et promesses du malfaiteur à Carrie. En s'installant successivement à Montréal et à New York, Hurstwood espère illusoirement se laver du péché commis et regagner le paradis perdu. Cela est évidemment peine perdue tant les épreuves qui l'attendent à Manhattan sont considérables. Que ce soit après le délit, ou lorsqu'il erre jusqu'aux frontières de Broadway et de la Bowery, Hurstwood n'a en fin de compte nulle part où aller.

Ce même désir de réforme s'empare de Whoreson lorsqu'il quitte Détroit pour rejoindre Janet, devenue une chanteuse admirée et respectée de New York. Tout comme Hurstwood, il emmène dans sa fuite une liasse de billets (volés à Stella, une blanche dont il a abusé la confiance) et une femme, Boots, une de ses anciennes prostituées (dont il compte se débarrasser une fois arrivé à New York). Ainsi commence le dernier chapitre du roman :

1965 had the outlook of being a beautiful year, I thought. If we got married before Christmas, we could spend the rest of the winter on the West Coast. The first part of next year, I'd go into the business end of show business. There was no doubt in my mind any longer as to whether I could make out. (285)

Manifestement, Whoreson semble s'être sorti des « sables mouvants » du ghetto. Mais une fois introduit dans les cercles new-yorkais de la société du spectacle, celui-ci est incapable de trouver sa place, assailli par l'impression que, tels les personnages des œuvres naturalistes, il porte en lui et sur lui les stigmates du ghetto : « When I went to places like that with her, I felt like a lackey; I felt everyone could look through me and see I didn't belong » (268). De cette confession transparaissent les sentiments d'étrangeté voire de clandestinité face à un monde auquel il dit ne pas « appartenir ». Pour James Giles qui étudie le roman urbain naturaliste, ce malaise ou cette souffrance gagne régulièrement les personnages de ce type de littérature : « Wright's Bigger Thomas, Selby's Tralala, and Oates's Jules Wandall suffer because they do cross the line separating their ghetto worlds from the affluent areas of the city » (11). Mais la métaphore du ghetto comme sable mouvant reprend de sa force car comme nous l'avons déjà évoqué, cette tentative de réforme se solde par un échec. Whoreson est en effet reconduit en prison suite à sa dénonciation par Boots, sorte de spectre représentant à la fois Hastings Street et le passé du jeune homme ; la loi de l'Etat de New York interdisant le transport de prostituées et contre laquelle Whoreson est allé (287) est une façon pour le texte de signifier que l'on ne traverse pas la frontière du ghetto en toute impunité.

Bien qu'invisible, la « color line » se matérialise sous les traits d'un mur de pierre dans *Age* lorsque Jackson s'enfuit avec le corbillard de M. Clay. A l'image du Révérend Taylor qui, dans la nouvelle « Fire and Cloud » de Richard Wright, se retrouve dans un quartier blanc de sa ville sans pouvoir ni courir de peur d'être abattu, ni se cacher à cause des barrières, le personnage de Himes se sent prisonnier.

Jackson went along 95th Street to Fifth Avenue. When he saw the stone wall surrounding Central Park he realized he was out of Harlem. He was down in the white world with no place to go, no place to hide his woman's gold ore, no place to hide himself. He was going at seventy miles an hour and there was a stone wall ahead. (137)

La répétition du sème « no place » en cette fin de roman permet de circonscrire la condition de Jackson et de l'entièreté de la communauté noire en même temps qu'elle répond de façon lyrique aux chants blues qui apparaissent régulièrement dans la narration. Ces blues, créés par et pour les noirs américains, nés de la douloureuse expérience de l'esclavage, sont, selon Côme Ndong Onono, autant de « thèses plus ou moins audibles de leur existence précaire » (2007, 67). En outre, beaucoup font état du désir de transgression ou de fuite mêlé au tragique de l'impossibilité :

Run, nigger, run; de patter-roller catch you;  
Run, nigger, run; and try to get away... (73)

Dis nigger run, he run his best,  
Stuck his head in a hornet's nest. (74)

I flag de train an' it keep on easing by  
I fold my arms; I hang my head an' cry. (107)

Bien que l'utilisation des chants ne fasse pas partie du répertoire des particularités naturalistes, ceux-ci abordent néanmoins par leurs thématiques et leur portée métaphorique (notamment celle du train qui passe mais ne s'arrête pas) l'horizon clos des personnages. Ainsi, les représentations du monde urbain que nous venons d'étudier signalent en définitive que le passage d'un monde à l'autre, s'il reste réalisable, n'est pas une solution viable : soit celui-ci provoque la violence et la colère des blancs, soit il relègue les personnages à un statut de clandestin et d'étranger. Sans nul doute, cet enfermement crée un climat d'animosité au sein de la communauté, communauté qui du reste agit comme un organe vivant à l'intérieur de l'ossature urbaine. Nous cherchons donc à identifier dans le chapitre suivant la fonction et les rôles joués par la communauté et la foule à la fois dans le naturalisme littéraire et dans la fiction urbaine.

## Chapitre 6 – La foule et la communauté dans *Rage* de Chester Himes et dans *Maggie* de Stephen Crane

Afin de conclure notre discussion sur le milieu urbain et sa caractérisation dans les œuvres de notre corpus, nous pensons qu'il est désormais nécessaire de s'attacher aux centaines, aux milliers d'autres personnages qui l'habitent et qui constituent l'âme du ghetto ou de la ville. Si le roman naturaliste se propose de montrer les forces responsables du comportement humain ou du devenir du personnage principal tels que l'environnement, le milieu, la condition sociale ou l'hérédité, il met également en lumière la nature des relations sociales à l'intérieur de la communauté. En s'appuyant sur une citation du *Roman expérimental*, Yves Chevrel estime que le naturalisme reprend « sans cesse la question toujours posée de “savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société” » (168). Ainsi, lorsque le roman se détache d'un personnage en particulier pour s'intéresser à un groupe, le lecteur a affaire à ce que Blanche Gelfant nomme l'« ecological novel » :

The ecological novel differs from the portrait study by having as its protagonist not a single person but a spatial unit – a city neighborhood, block, or even an apartment house. Interest thus focuses upon the social relationships and manners within a close group, although one figure may come to prominence. (1970, 12)

C'est la trilogie de Studs Lonigan de James T. Farrell qui illustre, selon la critique américaine, le mieux ce type de romans qui permettent « une exploration détaillée des manières et valeurs morales d'un groupe cohésif de citoyens<sup>52</sup> » (13). Les personnages de Farrell, autre chantre de l'écriture naturaliste vingtiémiste<sup>53</sup>, se distinguent entre eux de par leur fonction dans le récit, fonction qui évolue entre le dramatique, le réfléchi et l'arrière-plan (Gelfant 1970, 189). Nous nous intéressons donc dans ce chapitre à ces derniers types : « those who *are* the environment, the personification of the narrowness, spiritual poverty, and brutality » (italiques de l'auteur, 189). Dans *Maggie*, les habitants de la « tenement house » où habitent les Johnson ont toute leur place dans la narration puisque dans un rapport contigu avec l'héroïne de l'œuvre, ils viennent caractériser les habitudes, les valeurs, les règles, mais aussi le langage de la Bowery. Transposée dans la fiction urbaine des années 60, la Bowery de Crane semble devenir le Harlem de Himes qui

---

<sup>52</sup> Ma traduction.

<sup>53</sup> Voir l'essai de Donald Pizer sur la trilogie de Farrell dans son livre *Twentieth-Century American Literary Naturalism : An Interpretation*.

s'efforce à son tour de dépeindre les mœurs de la communauté noire américaine<sup>54</sup>. Ces « renseignements » sur le tissu social du quartier, que nous voulons mettre en avant ici, s'inscrivent une fois de plus dans un désir de dresser le portrait on ne peut plus sinistre d'un microcosme urbain pauvre et fragmenté, avide de la misère du prochain et du spectacle de cette misère.

### *De l'usage naturaliste du vernaculaire et du langage*

L'expression personnelle est, d'après Emile Zola, le signe d'une grande œuvre<sup>55</sup>. Mais par « expression personnelle », l'auteur de *Germinal* entend non pas le fait d'une imagination unique en son genre mais l'attitude qui pousse l'écrivain à absorber le réel et à le rendre sur la page si bien qu'on ne distingue plus les « détails absolument vrais » des « détails inventés » (215). Ainsi, Alphonse Daudet représente-t-il à ses yeux un des meilleurs exemples de cette expression :

M. Alphonse Daudet se souvient de ce qu'il a vu, et il revoit les personnages avec leurs gestes, les horizons avec leurs lignes. Il lui faut rendre cela. Dès ce moment, il joue les personnages, il habite les milieux, il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre. (215)

Au prolongement de l'idée zolienne d'habiter les personnages et les lieux surgit la nécessité pour l'écrivain de rendre dans les dialogues et les paroles des personnages l'empreinte de leurs origines. En conséquence, Chevrel note qu'« il ne manque pas d'écrivains naturalistes qui n'hésitent pas à introduire des formes étrangères, dialectales ou populaires dans leur texte<sup>56</sup> » (150). Aux États-Unis, cette pratique est démocratisée par Mark Twain, qui dans *Huckleberry Finn*, l'utilise à des fins de « couleur locale ». Imitant Twain, Stephen Crane s'efforce de donner aux Johnson et à leurs voisins un idiome qui leur est propre et de retranscrire leur vernaculaire, défini comme la « langue parlée seulement à l'intérieur d'une communauté, souvent restreinte<sup>57</sup> ». Leur dialecte,

---

<sup>54</sup> Dans ce chapitre, nous laissons de côté les deux autres textes de notre corpus, celle d'Iceberg Slim et celle de Donald Goines, pour pouvoir analyser de façon plus détaillée cette thématique qui prend toute son ampleur dans le roman de Himes.

<sup>55</sup> « Du Roman », in *Le Roman expérimental*.

<sup>56</sup> D'après le critique français, si cet emploi ne constitue en rien une évolution par rapport aux genres précédents, l'effet comique des formes dialectales d'alors n'est pas celui recherché par les naturalistes. Attirés par l'idée d'un ethnotexte, ceux-ci aspirent avant toute chose à l'élaboration d'un « document humain ».

<sup>57</sup> Définition dans *Le Petit Robert*.

grammaticalement incorrect, est évidemment le reflet de leur misère intellectuelle, mais il est aussi à leur image. Lorsque Maggie et Pete se présentent à l'appartement familial, la mère de cette première les rejette dans une réplique d'une rare violence :

“Teh hell wid him and you,” she said, glowering at her daughter in the gloom. Her eyes seemed to burn balefully. “Yeh’ve gone teh deh devil, Mag Johnson, yehs knows yehs have gone teh deh devil. Yer a disgrace teh yer people, damn yeh. An’ now, git out an’ go ahn wid dat doe-faced jude of yours. Go teh hell wid him, damn yeh, an’ a good riddance. Go teh hell an’ see how yeh likes it.” (31)

Parallèlement à l'effet de « couleur locale », il s'agit pour l'auteur d'authentifier les dialogues et de les inscrire dans la réalité populaire de la Bowery. Jayne Anne Phillips, dans son introduction au roman, y voit ainsi le signe d'un auteur ayant révolutionné la fiction américaine : « People are made to speak in the actual rhythms of street talk and are defined by the *sounds* of their voices rather than by what they say » (italiques de l'auteur, x). Au-delà de l'authentification, l'atmosphère et le désordre sonore de la « tenement house » sont ainsi rendus, et en effet, on imagine assez bien le ton pris par cette mère alcoolique et violente (dans la scène précédente, celle-ci se bat avec son fils Jimmie). Mais ce que Phillips semble vouloir atténuer – le sens des paroles – nous paraît au contraire être primordial pour ce que le langage révèle de la violence quotidienne (ici l'excommunication d'une fille par sa mère) et de l'obscénité révélée dans les échanges verbaux. Enfin, on notera le souci de Crane de retranscrire par la langue et le dialecte les inégalités sociales au sein de la société américaine. Nellie, à l'expression délicate et embourgeoisée, est le modèle face auquel Maggie mesure son manque de sophistication. L'enjeu du recours au vernaculaire pour Crane et pour les naturalistes est donc triple : authentification, établissement de l'atmosphère caractéristique de l'endroit et caractérisation des personnages.

Chez Chester Himes, l'élément linguistique s'inscrit dans une dynamique similaire sans que l'effet comique ne soit pour autant abandonné. Dans les échanges entre personnages, la violence verbale ressort comme le fait d'un quotidien morne et insipide véhiculant la même misère que chez Crane. Cette violence se mesure avec la fréquence des jurons (« whore », « mother-raper », « goddammit », « bitch », « nigger »...), mais aussi par les verbes énonciateurs utilisés : « yelled », « shouted », « said angrily », « argued », « complained ». Lorsqu'il tente de retrouver la trace d'Imabelle après le coup des billets, Jackson téléphone à sa propriétaire en modifiant sa voix pour que celle-ci ne puisse pas l'identifier. Celle-ci lui répond :

“No, she ain’t, Jackson, and if she was here she’d be in jail by now where you is going to be as soon as the police get hold of you. Busting up my brand-new stove and messing up my house and stealing money from your boss put aside to bury the dead, and the Lawd knows what else, trying to make out like you is somebody else when you telephone here, figuring I ain’t gonna know your voice as much as I done heard it asking me to leave you pay me the next week. Bring that yallah woman into my house and breaking it up, good as I done been to you.” (17-18)

Ainsi parle le tout-un-chacun de la communauté harlémitte, négligeant l’accord du verbe être, remplaçant l’auxiliaire « have » par « done », contractant « is »/« am » et « not », « going » et « to » et finalement adjurant Dieu. La langue des personnages blancs, bien qu’ils soient rares, se distingue de celle des personnages noirs par une syntaxe et une prononciation, au contraire, irréprochables. En ce sens, Côme Ndong Onono évoque la faculté de Himes à nous montrer une « Amérique dichotomique » (2007, 207). Le langage des personnages de Himes permet donc ici aussi de déterminer leur éducation, leurs origines et les rapports qu’ils entretiennent les uns avec les autres. Ainsi, plus qu’un vecteur d’atmosphère, le langage au sein du microcosme urbain nous révèle le malaise d’une société divisée qui, ne sachant plus communiquer, a perdu tout sens de la communauté.

### « *Fuck black brotherhood*<sup>58</sup> » : *La communauté mise à mal*

Sous de nombreux aspects, *Maggie* ne nous laisse pas seulement entrevoir la dévolution de son personnage principal, mais aussi l’éclatement et le démantèlement de la cellule familiale, celle des Johnson, catalyseurs de la chute de l’héroïne. Les disputes, les coups et les empoignades sont autant de scènes de l’appartement qui amènent Donald Pizer à penser que la famille est avant tout le lieu d’un champ de bataille :

Crane’s fundamental point [...] is that the home is not a sanctuary from the struggle and turmoil of the world but is rather where warfare is even more intense and where the animal qualities encouraged by a life of battle – strength, fear, and cunning – predominate. (1993, 126)

Cependant, cela se vérifie aussi bien à l’échelle de la « tenement house » où les voisins, curieux et au courant de tout, ne cessent de parler de la jeune Maggie, autrefois pure et vertueuse, désormais salie et débauchée par Pete. A chaque moment de crise, ils se tiennent

---

<sup>58</sup> Réplique tirée d’une scène de *TB* où une « mark » (proie) de White Folks, croyant arnaquer Blue, s’exclame : « Fuck black brotherhood. Greenback brotherhood is where it’s at » (138).



dans le couloir, ou épient par l'ouverture de leur porte, leur présence signalée par des représentations métonymiques telles que leurs « yeux » ou leurs « têtes ». Pour reprendre la classification des personnages que propose Blanche Gelfant, ils incarnent les figurants de l'arrière-plan. Leurs commérages ne font par ailleurs qu'alimenter la colère de la mère qui se fait encore plus véhémement vis-à-vis de sa fille (41). Chaque habitant se livre ainsi une guerre sans merci dont les raisons échappent *a priori* au lecteur :

The woman [Maggie's mother] floundered about in the lower hall of the tenement house and finally stumbled up the stairs. On an upper hall a door was opened and a collection of heads peered curiously out, watching her. With a wrathful snort the woman confronted the door, but it was slammed hastily in her face and the key was turned. (29)

Ces querelles de voisinage, mêlant surtout les femmes et les enfants, sont aussi imitées de façon caricaturale par les scènes de luttes, masculines cette fois-ci, dans les saloons de la Bowery. Malgré la misère et le dénuement, il n'est jamais question d'entraide ni de solidarité et c'est là une énième caractéristique du roman naturaliste de l'urbain. Les amitiés, comme celle qui lie Carrie à Lola dans *SC*, sont rares ou motivées par l'intérêt individuel. L'amour dans le couple est pratiquement inexistant. A la fin du roman de Dreiser, Carrie ne se tourne ni vers Drouet ni vers ses admirateurs, préférant se retirer dans sa chambre d'hôtel au milieu de ses possessions matérielles. Face au vide créé par l'absence d'humanité, Gelfant apporte un élément de réponse :

As concepts and as social realities, the community and the city are antithetical. Social unanimity, characteristic of a community, cannot survive in a milieu in which various and conflicting cultural patterns exist side by side. Because no one tradition is socially agreed upon, the individual cannot turn to tradition for a definition of his social role. The failure of the family and the church to perpetuate a guiding tradition is a consequence of the breakdown of the community; it also contributes to the process of social disintegration. (1970, 33)

Ce même processus de désintégration sociale, véritable indice de l'écriture naturaliste, est à l'œuvre dans *Rage* où c'est la communauté toute entière qui est engagée dans une course à l'enrichissement personnel déchaînant toutes les passions, via notamment le coffre rempli d'or d'Imabelle. Peut-être est-ce d'ailleurs là aussi un thème que le roman policier partage avec le naturalisme, car comme l'avance cette citation d'Edward Margolies dans le livre de Gilbert Muller : « The hardboiled genre is a peculiar mix, celebrating American individualism while at the same time denigrating the corruption of American society » (85). C'est en effet au fil de l'intrigue que le lecteur découvre que

les apparences sont souvent – sinon toujours – trompeuses et que les relations intracommunautaires sont unanimement galvaudées par le système capitaliste en place. Si, de ce fait, Muller voit en Himes un écrivain de l'absurde et de l'irrationnel (85), nous estimons qu'il ne reste pas moins remarquablement lucide sur la réalité de Harlem. A valeur d'exemple, le marshal qui pince Jackson au début du roman n'est autre qu'un malfrat déguisé essayant d'extirper à Jackson la somme de deux cents dollars. On notera aussi que Goldy, autrement plus cupide et rusé que son frère Jackson, gagne sa vie en se déguisant en sœur de la miséricorde dans Harlem feignant de récolter de l'argent pour la paroisse. Celui-ci vient en aide à Jackson uniquement lorsqu'il apprend que le coffre d'Imabelle serait rempli d'or. A l'annonce de la nouvelle, il semble plus intéressé que jamais par les ennuis de Jackson :

Goldy's fat black body went dead still. Not an eyelash flickered, not a muscle moved in his face. He seemed not to breathe. If she had more money than either of them has ever seen, it was getting down to the nitty-gritty. Those were the facts he understood. Money! (33)

D'où l'adage prononcé par un passant et que Jackson entend lors de sa fuite : « Everybody in Harlem's a two-gun badman anyway. All they need is some horses and some cows and they'd all be rustlers » (80). Dans le monde de Himes, *tout le monde* est sujet à la corruption. L'église, pilier fédérateur de la communauté, ne joue plus son rôle, quand elle n'est pas ridiculisée par des faux-semblants puisque son seul représentant officiel dans le roman est un homme grotesque, abusant volontiers du vin cérémonial, prenant plaisir à résoudre les drames domestiques et ayant renoncé à sa mission d'évangélisation. Quand Jackson ne sait plus où aller après successivement le meurtre de Goldy par Slim, la nouvelle disparition d'Imabelle et le vol du corbillard, il se rend chez le Révérend Gaines pour se soumettre à Dieu : « Give yourself up to the Lord? Jesus Christ, man, what do you take the Lord for? You have to go and give yourself up to the police. The Lord won't get you out of this kind of mess » (141). Dans le monde impitoyable de Harlem, seuls les deux détectives de *Rage*, Grave Digger et Coffin Ed, paraissent être les dernières enclaves d'ordre et de justice susceptibles de représenter les figures vertueuses donc rédemptrices du chaos himesien. Toutefois, il faut là encore se méfier des apparences, car H. Bruce Franklin soutient qu'ils n'incarnent en réalité qu'une forme déviée de l'ordre :

[They] protect the people of Harlem by enforcing upon them the law and order of white capitalist America, doing this with a brutal and often literally blind violence their white colleagues can no longer employ with impunity, often committing more

crimes than they solve. They embody what they represent, the ultimate stage of social disorder masquerading as order. (224)

Notons finalement que les seuls moments de connivence entre les habitants du ghetto se produisent lorsqu'il s'agit de faire face à l'homme blanc : « The junkman knew the code. Jackson was trying to get away and he wasn't going to be the one to rat on him to a white cop » (84). Par un clin d'œil au « junkman », Jackson fait comprendre qu'il doit s'échapper et ce premier le laisse monter dans sa charrette. Mais cela ne se fait pas sans une dette – financière – dont Jackson s'acquitte une fois qu'ils se sont éloignés du cordon policier. Cet échange de services au sein de la communauté noire est une réalité quotidienne selon Carol B. Clark qui, dans *All Our Kin: Strategies for Survival in a Black Community*, mène une étude anthropologique des liens sociaux à l'intérieur des Flats (nom fictif), un quartier pauvre non loin de la banlieue de Chicago au début des années 70. Mais là aussi, Clark pose les conditions de ces services rendus : « Friendships between lovers and between friends are based upon a precarious balance of trust and profit. [...] [T]he stability of a friendship often depends upon the ability of two individuals to gauge their exploitation of one another » (57-58). A la lumière de ces seuls exemples pris dans *Rage*, Himes apparaît alors comme un auteur conscient du délitement de la structure communautaire et de ce fait, engagé dans le recensement et la description des mécanismes de ce délitement. Il nous reste à évoquer sur ce dernier point les scènes de foule, ou les rassemblements de la communauté devant le spectacle du sacrifice ou de la mort, que ce soit chez Crane ou chez Himes, et dont la fonction dans le récit nous paraît déchiffrable grâce aux théories de René Girard autour de la notion de *catharsis* éprouvée lors de la crise sacrificielle.

### ***Le spectacle du sang***

Dans un désir d'explorer la convergence de la fiction urbaine vers le naturalisme littéraire, nous avons rapproché, dans notre première partie, les personnages principaux du corpus en examinant leurs traits de caractère et en avançant l'argument qu'ils étaient indéniablement constitués d'un avant et d'un après. Ainsi suivant l'idéologie déterministe, Maggie dans le roman de Crane, puis Jackson (mais pas seulement) dans le roman de Himes, sont tous deux présentés par leurs auteurs comme les victimes de leur

environnement, mais aussi de leurs pairs<sup>59</sup>. Il nous semble donc pertinent de finaliser ce rapprochement en nous intéressant à leur statut caractéristique de « victime » au sein de la communauté. A cet effet, les publications de René Girard sur la victime émissaire et sur le sacrifice rituel constituent une base utile à l'analyse des schémas narratifs, mais dont il faut spécifier les limites dans le cas du naturalisme. Car si Girard entend interpréter les phénomènes de violence communautaire en faisant appel au sacré et aux mythes religieux, le naturalisme – aux fondements scientifiques – entend justement s'en défaire en rejetant la notion de tragique et plus spécifiquement la notion de destin<sup>60</sup> (Chevrel 57). Néanmoins, et ceci soutient les arguments de Blanche Gelfant sur la désintégration sociale cités plus haut, Girard admet qu'une société en crise, donc encline à la violence, est une société qui a perdu le sens du culturel :

Devant l'éclipse du culturel, les hommes se sentent impuissants ; l'immensité du désastre les déconcerte mais il ne leur vient pas à l'esprit de s'intéresser aux causes naturelles ; l'idée qu'ils pourraient agir sur ces causes en apprenant à mieux les connaître demeure embryonnaire. (1982, 26)

Les causes « naturelles » ou « sociales », le lecteur les connaît : l'économie capitaliste d'une part, le racisme d'autre part. Mais de toute évidence, les personnages ne peuvent lutter directement et physiquement contre ces forces. Aussi, pour se sortir de cette crise, la société, personnifiée sous les traits de la foule, tend-elle à « blâmer » un ou plusieurs individus considérés comme « nocifs » car, dit Girard, elle recherche « une cause accessible et qui assouvisse son appétit de violence » (28). Ainsi, respectivement dans *Maggie* et dans *Rage*, la foule vient à être représentée devant le spectacle d'un bannissement (celui de Maggie) et d'une fusillade (lors de la fuite de Jackson), ou d'une façon plus générale dans les deux textes, devant le spectacle de la bagarre et de l'épanchement de sang.

Maggie Johnson est une victime toute choisie puisqu'elle a, dicit la communauté, sombré dans le vice. D'après la terminologie girardienne, elle est une « victime émissaire » puisqu'elle « faisait partie de la communauté » ; c'est son péché – avéré ou non, peu importe – qui l'a écartée, extériorisée ou encore transfigurée (1972, 372). Pressés par la

---

<sup>59</sup> Notons que White Folks dans *TB* et Whoreson dans *Whoreson* constituent eux aussi des victimes de choix de par leur statut de mulâtres. On pourrait ainsi aisément étendre notre analyse aux deux autres œuvres du corpus.

<sup>60</sup> Yves Chevrel insiste néanmoins sur les difficultés du naturalisme à évacuer totalement le mythe de son œuvre et à « ruiner l'idée même de tragédie ». En effet, au-delà de « la tentation à récrire les mythes », il ré-exploite des motifs empruntés aux mythes, tel que celui du paradis perdu, qui semblent hanter les œuvres canoniques (59).

foule, dont nous prenions acte des commérages plus haut, la mère de Maggie et, dans une moindre mesure, son frère Jimmie endossent le rôle de persécuteurs et rejettent cette dernière hors de l'espace communautaire, prononçant dans le même temps sa mise à mort. Dans ce sacrifice, plus que la volonté de renouer les liens avec le sacré, il y a la nécessité de trouver un exutoire, relatif à la tragédie, puisqu'échapper à la misère quotidienne est impossible<sup>61</sup> :

The loud, tremendous sneering of the mother brought the denizens of the Rum Alley tenement to their doors. Women came in the hall-ways. Children scurried to and fro. [...] Through the open doors curious eyes stared in at Maggie. Children ventured into the room and ogled at her, as if they formed the front row at a theatre. Women, without, bended toward each other and whispered, nodding their heads with airs of profound philosophy. (*Maggie* 50)

Assez clairement, ce passage projette la foule de la Rum Alley se tenant assis sur les sièges d'un théâtre, appelant par là l'analogie avec la tragédie grecque dont les termes sont définis dans la *Poétique* d'Aristote. Girard, prenant appui sur ce même texte, établit la finalité du sacrifice :

Dans le même ordre d'idées et en vue de compléter le tableau des significations diverses du terme *katharsis*, il convient de revenir à la tragédie grecque. [...] L'Œdipe tragique ne fait qu'un, on l'a vu, avec l'antique *katharma*. Au lieu de substituer à la violence collective originelle un temple et un autel sur lequel on immolera réellement une victime, on a maintenant un théâtre et une scène sur laquelle le destin de ce *katharma*, mimé par un acteur, *purgera* les spectateurs de leurs *passions*, provoquera une nouvelle *katharsis* individuelle et collective, salutaire, elle aussi, pour la communauté. (italiques de l'auteur, 1972, 402-403)

Ainsi, une fois purgés de leurs passions, « les femmes et les enfants » peuvent se retirer « précipitamment du palier » (*Maggie* 50). Cependant, le narrateur laisse entendre que Maggie n'est pas la première de ces victimes bannies puisqu'il est fait mention d'une certaine Sadie MacMallister également séduite et « envoyée au diable » (33), suggérant ainsi qu'il s'agit avant tout d'un rituel installé dans la Bowery. Ceci corrobore par ailleurs l'idée de Girard selon laquelle « [i]l n'y a rien, dans le sacrifice, qui ne soit rigidement fixé par la coutume » (1972, 63). Puis, autour des scènes de lutte, notamment celle entre Pete et Jimmie, se forme toujours, de façon caractéristique, une foule de curieux, désirant « jouir du spectacle » (38) ; un spectacle où c'est la couleur pourpre du sang qui domine, à en croire les « taches rouges sur la peau pâle » et les « poings ensanglantés ». Le traitement, la disposition et la fréquence de ces scènes de purge dans le court récit que constitue *Maggie*

---

<sup>61</sup> Voir le chapitre précédent intitulé « Cartographie et domestication du ghetto ».

nous amènent ainsi à penser que Stephen Crane est un auteur manifestement conscient de leur rôle et de leur importance au sein du microcosme de la Bowery.

Dans *Rage*, toutefois, l'identification et l'interpellation de la victime émissaire demeurent vagues et Jackson, dont on connaît l'extrême naïveté, ne rassemble pas assez de traits différenciateurs pour faire de lui un candidat « éligible » au sacrifice. Pour preuve, sa position de « vivant » à la fin du roman est maintenue. Plutôt, dans la fiction himesienne, les rôles sont interchangeable : « If one is constantly a victim, one is conversely a potential predator » (Reilly 940). Mais Himes n'en reste pas moins un fin observateur de la communauté noire quand il met, lui aussi, en scène la foule, l'astreignant de façon surprenante au même rôle de spectateur de pièces de théâtre que chez Crane :

The sound of pistol shooting and the screaming of the patrol car sirens had brought [people] rushing from their beds to see the cause of the excitement. It sounded like a battle royal taking place, and shootings and cuttings and folks dead and dying were a big show in Harlem.

Men, women and children had piled into the street, wrapped in blankets, two and three overcoats, pyjama legs showing over the tops of rubber overshoes, towels tied about their heads, draped with dusty rugs snatched hastily from the floor. [...]

Necks were craned, people stood on tiptoe, some sat astride others' backs trying to see what was happening. (79-80)

Loin d'être unique, cette même scène de rassemblement est déclinée en plusieurs versions dans le roman, notamment lorsqu'Imabelle donne un coup de couteau à un rôdeur de la gare l'ayant confondue avec une prostituée.

People gathered in a circle to stare at the big cut black man dripping red blood on the brown tiled floor. [...] Nobody thought it was unusual. It happened once or twice every night in that station. The only thing missing was that no one was dead. (116)

Devant le « macabre », c'est bien l'ensemble de la communauté, « men, women and children », qui se retrouve pour étancher sa « soif de sang ». Une fois le spectacle terminé, les personnes impliquées emmenées au poste et face à l'absence de cadavre, la foule se disperse et un calme, relativement précaire, s'établit de nouveau autour de la gare. Le spectacle du sang versé leur a été donné de voir. Sans avoir recours aux structures élaborées par René Girard, John M. Reilly tire cependant les mêmes conclusions dans son analyse des « tough guys » de Himes parue dans le *Journal of Popular Culture* : « Physical murder is the overt complement of the social violence that maintains a cramped ghetto where human misery, denied a salutary assault upon its cause, turns in frustration upon the nearest vulnerable people » (939). Si ces scènes de foule restent relativement codées dans

*Rage*, leur fonction oscillant entre décor et quotidienneté, Himes se fait néanmoins plus direct dans d'autres de ses romans :

“We got the highest crime rate on earth among the colored people in Harlem. And there ain't but three things do about it: Make the criminals pay for it – you don't want to do that; pay the people enough to live decently – you ain't going to do that; so all that's left is let 'em eat one another up.” (*Cotton Comes to Harlem* 14)

Le raisonnement de *Grave Digger* peut paraître ici simpliste, mais il traduit un penchant de l'auteur à révéler le cannibalisme de la foule et, à l'instar de l'œuvre naturaliste, expliquer le crime. Pour autant, peut-on, et finalement doit-on, discerner dans ce type de langage un message politique de la part de l'auteur signalant ainsi une écriture protestataire ou bien pamphlétaire ? La question du métier d'écrivain et de sa fonction se retrouve donc naturellement posée en cette fin de seconde partie. D'après les indices laissés dans les romans de Himes, Slim et Goines, il convient de s'interroger sur les rapports que ces auteurs entretiennent avec l'écriture – naturaliste mais pas seulement – et avec leur propre œuvre.

## **Partie 3**

### **L'auteur de fiction urbaine et son « documentaire »**



Dans « My Man Himes : An Interview with Chester Himes », l'auteur de *Rage* confie à John A. Williams ce qui n'est alors que l'ébauche du dernier roman clôturant la série de ses « Harlem domestic stories » : « It's the final book. [Grave Digger and Coffin Ed] get involved in trying to prevent a black revolution in the United States, and they both wind up dead. I've tried to imagine what would happen, and write it as a documentary » (22). Cet aperçu lapidaire de l'intrigue de *Plan B* (1993), resté inachevé, révèle plus que le « limogeage », si l'on peut dire, des deux détectives fétiches de Himes après une longue carrière passée à patronner plus qu'à enrayer la criminalité dans Harlem. Il dévoile un écrivain à l'œuvre ainsi que son rapport pour le moins ambigu à l'écriture : car bien que Himes prétende « imaginer » l'histoire, il conserve néanmoins la volonté de la faire passer pour un documentaire. Il semble y avoir là deux postures à priori contradictoires, voire ennemies (imagination vs. réalité), mais qui renferment néanmoins l'essence de sa fiction ainsi que sa conception de l'écriture. Aux dires de son auteur, le roman devrait nous enseigner quelque chose si l'on se réfère à la définition d'un documentaire comme un film avant tout « didactique »<sup>62</sup>. Après avoir dédié les deux premières parties de notre étude aux grands thèmes communs entre le naturalisme littéraire et la fiction urbaine tels que le déterminisme, l'exploitation du système capitaliste, l'enfermement, la ville, la communauté ou encore la pauvreté, nous nous tournons vers la fonction de l'écrivain telle qu'elle se lit et se devine entre les lignes de la fiction urbaine. Sur ce point encore, des correspondances avec les conceptions de l'écrivain au début du XX<sup>ème</sup> siècle, telles qu'elles apparaissent dans les essais d'Emile Zola ou de Frank Norris, peuvent être établies. Si le « moi » social de Himes, Slim ou Goines diffère d'avec ces auteurs, nous verrons que la finalité de leur œuvre de fiction, en tant que commentaire social reste sensiblement la même. On ne parlera donc plus de la valeur littéraire de l'œuvre, mais politique. Toutefois, notre exploration de la fiction urbaine noire américaine des années 60-70 ne saurait être complète si nous n'évoquions pas, au moins succinctement, les procédés d'écriture qui traduisent une déviance par rapport au canon naturaliste. Loin de constituer, à nos yeux, des incohérences, ces « exotismes » nous fournissent là aussi des renseignements sur la position de l'auteur vis-à-vis du naturalisme et de la littérature de son époque, et plus encore sur le type d'auditoire que ces auteurs ciblent.

---

<sup>62</sup> Définition dans *Le Petit Robert*.

## Chapitre 7 – Reprise et transformations du canon : L'écriture naturaliste altérée

Engagé jusqu'ici dans un exercice de comparaison, et a fortiori de rapprochement, entre *Rage*, *TB* et *Whoreson* d'une part et *SC* et *Maggie* principalement d'autre part, nous avons repoussé méthodiquement la question toute pragmatique de l'influence ou, pour être plus clair, des raisons pouvant expliquer l'adoption par Himes, Slim et Goines du « modèle » naturaliste et d'un grand nombre de ses éléments. Bien évidemment, nous ne prétendons pas arriver ici à une réponse unanime car il s'agirait d'affirmer que ces auteurs, avant tout travail de leur propre création, avaient étudié, lu ou pris connaissance des textes canoniques fictionnels et théoriques et qu'ils avaient formulé dans des articles ou dans leurs autobiographies une volonté de s'en inspirer. Or, nous sommes incapables d'arriver à une affirmation aussi nette et précise quand bien même Chester Himes admet par exemple avoir lu *La Terre* et *Germinal* d'Emile Zola (Bandler 101). Tout au plus, nous pourrions, à partir de différents articles et études, suggérer un schéma des influences qu'ont pu exercer les uns sur les autres à la manière du critique Henry Louis Gates, qui dans *Figures in Black* souhaite relier entre eux, par le biais de leurs traditions littéraires respectives, six des écrivains les plus importants de la littérature noire américaine (Annexe 2). Mais, dans notre cas, cela s'avèrerait plus être le résultat d'une « cuisine » historico-littéraire que le fruit d'une analyse formaliste comme s'y essaie Gates. En outre, nous nous devons d'apporter plusieurs éléments de réponse issus de la critique littéraire et au croisement desquels se trouve peut-être l'ébauche d'une explication conciliante et rationnelle. En invoquant en premier lieu la théorie de l'intertextualité, initiée par les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme, eux-mêmes complétés par les interprétations qu'en a faites Julia Kristeva, la question des influences ici posée trouve une issue pertinente. Car en effet, pour Kristeva, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (146). Cette vision de la littérature s'accommode ainsi de l'idée qui ferait de *Whoreson* le pendant noir américain des années 70 de Carrie Meeber, si tant est que nous considérons *SC* comme l'*urtext* de *Whoreson*. Dans la continuité de l'intertextualité, telle qu'entendue par Bakhtine et Harold Bloom entre autres, se trouvent les avancées théoriques de Henry Louis Gates qui, principalement intéressé par la littérature noire américaine, souhaite produire dans *Figures in Black* (1987) et *The Signifying Monkey* (1988) une base critique spécifique à l'étude des textes du

Panafricanisme. Bien qu'il critique la tendance toute académique à leur apposer l'étiquette de réalisme social, il reconnaît les affinités de beaucoup d'écrivains noirs, depuis la publication en 1760 de *A Narrative of the Uncommon Sufferings and Surprising Deliverance of Briton Hammon, A Negro Man*, à dépeindre la « réalité noire » : « Black literacy, then, became far more preoccupied with the literal representation of social content than with literary form, with ethics and thematics rather than poetics and aesthetics. Art, therefore, was argued implicitly and explicitly to be essentially referential » (1987, 45). Les élans vers une écriture réaliste et/ou naturaliste<sup>63</sup>, entendus dans une pratique « référentielle », seraient donc, selon Gates, constitutionnels de la littérature noire américaine. Toutefois, Gates montre bien que cette lecture « ethnique » comporte ses limites, notamment lorsqu'il s'agit de qualifier le modernisme de Ralph Ellison ou bien le lyrisme de Zora Neale Hurston. Peut-être moins théorique, l'argument de Donald Pizer – que nous citons dans l'introduction de ce travail de recherche – plaide pour une « tradition » devant la double impossibilité de circonscrire le mouvement naturaliste américain d'une part et de négocier une définition universellement reconnue d'autre part. Dans la préface à son livre *Twentieth-Century American Literary Naturalism : An Interpretation*, le critique américain émet l'hypothèse que l'écriture naturaliste resurgit en réalité par périodes :

The reappearance of naturalism at several points in our literary history suggests that it has survived as a significant yet popular literary movement in American because it has responded to the preoccupations of particular moments of modern American life and has discovered appropriate forms for doing so. (xii)

Pizer distingue donc au XX<sup>ème</sup> siècle deux vagues consécutives en raison des rendez-vous sociaux, politiques et idéologiques qui les ont jalonnées : les années 30 avec l'effondrement du système financier américain et le développement des idées marxistes (13) ; et la fin des années 40/début des années 50 avec les camps de concentration, la bombe atomique, la guerre froide et le Maccarthysme entre autres (86). Il précise en outre que son étude laisse de côté d'autres écrivains tout aussi recevables parmi lesquels il cite John O'Hara, Nelson Algren et Richard Wright (xiii). Ainsi, bien qu'elle permette au critique de procéder par époques, cette classification reste augmentable et

---

<sup>63</sup> Dans la dichotomie réalisme vs. naturalisme, nous nous référons à la distinction que propose Philip Thody dans *Twentieth-Century Literature : Critical Issues and Themes*. Dans les deux cas, la technique stylistique et artistique reste essentiellement la même, seul le fond idéologique du naturalisme permet de le distancer du réalisme : « While the former was the accurate, supposedly neutral and generally disillusioned account of ordinary life, especially as experienced by people who did not have much money, naturalism used the same technique in order to prove the essentially philosophical view that human beings were the products of their heredity and environment » (139).

n'interdit pas d'étendre le procédé à d'autres décennies. Le contexte de la crise des « inner-cities » et du mouvement pour les droits civiques des noirs américains dans les années 60 peut à cet effet servir de toile de fond politique – nous y reviendrons – à l'émergence d'une nouvelle vague de naturalisme comme ressentie dans la fiction urbaine. Toutefois, comme Pizer le conçoit, le naturalisme a su « découvrir », lors de chaque période, « des formes appropriées » pour l'expression de ce contexte ; et la fiction urbaine ne déroge pas à ces phénomènes de transformations puisqu'elle subvertit, sans pour autant parodier ni décrédibiliser, le modèle traditionnel naturaliste.

### *Le « je » d'Iceberg Slim et de Donald Goines*

La plus importante – parce que la plus évidente – des transformations remarquées à la lecture des romans du corpus est le recours par Slim et Goines à un narrateur homodiégétique dans *TB* et *Whoreson* respectivement. Ceci explique en outre pourquoi les critiques présentent volontiers ces deux œuvres comme des exemples paradigmatiques de la « black experience novel », sorte de *bildungsroman* racontant la vie de son héros noir dans le ghetto des années 60 et dont la publication était presque entièrement assurée par la maison d'édition Holloway House basée à Los Angeles (Goode 41). Slim et Goines ayant eux-mêmes grandi et vécu dans le ghetto (Chicago et Détroit), on serait tenté de considérer *TB* et *Whoreson* comme des autobiographies déguisées de leurs auteurs. Cependant, et au-delà du fait qu'Iceberg Slim avait déjà publié ses mémoires à l'apparition de *TB* sous le titre *Pimp : The Story of My Life*, Peter Muckley, ayant étudié la vie et l'œuvre de l'auteur, nous invite à traiter cette deuxième publication comme une œuvre de fiction à part entière : « *Trick Baby* (1967) may be considered Slim's first real novel. It distantiates the writer from the action. It treats of episodes in which Beck plays no part » (10). Il en va de même pour *Whoreson* qui, bien que narré à la première personne, constitue avant tout une « histoire » (Goode 43). Néanmoins, cet emploi de la première personne, semble poser problème dans le cas d'une écriture naturaliste qui se veut, par définition, objective, un narrateur hétérodiégétique étant un des moyens (mais non le seul) d'approcher ou de prétendre à l'objectivité et de créer ainsi « l'illusion référentielle » (Becker 35). Dans la situation d'un narrateur autodiégétique, donc prenant part de façon quasi-intégrale à l'action car il est aussi le héros de son histoire, le regard se tourne vers sa fiabilité en tant

que « rapporteur de faits » et vers sa crédibilité. Si la fonction du « narrateur naturaliste » est celui de rendre le monde « tel qu'il est », il ne doit pas pouvoir intervenir ni se faire sentir tout au long du récit qu'il raconte ; sa fonction est donc prioritairement narrative (Genette 267). Or, par essence, un narrateur homodiégétique est à la fois l'auteur et un personnage du récit, donc risquant de juger ou de modaliser son énoncé, de dissimuler certains faits voire de mentir. Dans le cas de *TB* et *Whoreson*, sa fonction est, selon Genette, testimoniale : « celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage » (268). Aussi, peut-on croire les récits respectifs de White Folks et de Whoreson, ou pour reprendre les mots de Genette, ceux-ci sont ils « dignes de confiance » ?

Dans *TB*, puisque le lecteur est en présence de deux figures, il convient de déterminer avant toute chose la fonction de chaque participant au récit : d'une part, il y a celui qui le délivre et d'autre part il y a celui qui le retranscrit. Comme nous l'avons vu l'essentiel de *TB* est narré à la première personne par White Folks, mais la préface au roman introduit une seconde figure qui n'est autre qu'Iceberg Slim. Dans cette préface, Slim raconte sa rencontre avec White Folks dans une cellule de prison à Chicago, et en raison de « la solitude et la misère qui rapprochent deux codétenus<sup>64</sup> », ce dernier entame le récit de son histoire (viii). Ainsi s'achève cette préface : « I [Iceberg Slim] lay there in the gloom forgetting my own troubles in the fascination of his [White Folks] story ». Puis, suit l'incipit : « Blue Leon Howard and I [White Folks] sat in the front booth of the Brass Rail Bar on Forty-seventh Street, Southside Chicago » (1). Muckley, se fiant à la préface, reconnaît dans cette subtilité la même mise-en-abyme employée par Joseph Conrad qui, dans *Heart of Darkness*, place le récit de Marlow sous l'autorité d'un narrateur anonyme, et en déduit donc que Slim est le vrai narrateur (10). Toutefois, c'est oublier que le narrateur anonyme de Conrad n'omet jamais de signaler par des guillemets que c'est Marlow qui parle. Or, dans *TB*, l'absence de guillemets, marquant ainsi une rupture de communication, laisse penser que nous sommes réellement en présence d'un narrateur, White Folks et d'un narrataire, Iceberg Slim qui se contente de transformer par écrit le récit oral de White Folks. Dans un article pour la revue *Poétique*, Gérard Cordesse parle ainsi de

---

<sup>64</sup> Ma traduction.

la fonction de « scripteur<sup>65</sup> », comme celui qui se charge d'écrire le récit. Face au trouble provoqué par ce jeu du « je », ou la question de l'agent du récit, il nous faut aborder successivement ces deux figures. Attester la fiabilité de Slim quant à une retranscription objective et impartiale du récit de White Folks est *a priori* assez peu complexe. De par sa distance « affective » par rapport au contenu des paroles de White Folks, on peut estimer de façon à peu près certaine que Slim n'a rien modifié de ce qui lui a été conté. En revanche, plaider la fiabilité de White Folks quant à son propre récit, se trouve être, à première vue, une tâche autrement plus ardue, car son métier est bien celui de « mentir » aux personnes qu'il arnaque. La tentation de mentir à son lecteur ou à Slim reste donc un facteur à prendre en compte ; le risque de confondre mensonge et réalité est d'ailleurs d'autant plus réel que les cas de démente dans l'entourage du personnage ne manquent pas : « Conning is lying. Red lied for forty years. Finally his brain was so twisted and poisoned by lies that he couldn't tell the difference between a lie and the truth » (103). Devant une telle incertitude et devant l'impossibilité d'attester sa fiabilité, il nous faut croire White Folks et ce qu'il dit, mais tout comme l'arnaqueur se doit de paraître convaincant pour que ses proies mordent à l'hameçon, White Folks se doit de maintenir l'« illusion du vrai » aussi dans son propre récit. On serait ainsi tenté d'accorder à *TB* une certaine dimension métafictionnelle si l'on considérait White Folks comme une projection de l'auteur réel, Robert Beck, alias Iceberg Slim. En fin de compte, White Folks, et au-delà Iceberg Slim, n'est autre qu'un romancier réaliste, « [il] n'est ni un photographe ni un historien. C'est d'abord et avant tout, un raconteur d'histoires, que le lecteur accepte comme vraies, tout en sachant qu'elles ne le sont pas » (Becker 36). Dans cette définition de Colette Becker, on reconnaît assez clairement une paraphrase du principe de « suspension consentie de l'incrédulité » énoncé par Samuel Coleridge, qui réclame au lecteur de fiction d'y croire et de prendre les faits pour vrais. Telle est la demande d'Iceberg Slim à son lecteur. D'autre part, on pourrait aussi bien avancer le fait que la distance temporelle – autrement dit les années – séparant le « je » narré du « je » narrateur, nous commande de reconsidérer le penchant de White Folks à jouer de ses facultés de « menteur ». Slim partage sa cellule avec un homme purgeant une peine de dix jours d'emprisonnement avant de partir au Canada ; le temps est à la confiance, non à « l'arnaque ».

---

<sup>65</sup> Cité dans l'article de Claire Maniez, « Quote-unquote: Raymond Carver and metafiction » in *Journal of the Short Story in English* 33 (Autumn 1999): 9-40.

Le narrateur autodiégétique de Goines est à peu près équivalent à celui de Slim en ce sens que sa fonction est testimoniale. Dans *Whoreson*, nulle trace de scripteur, mais on découvre une propension similaire au commentaire métafictionnel notamment lorsque Whoreson, alors en prison, prend conscience de l'importance de l'éducation : « If you used good diction, you could con a bee out of honey » (187). Que les auteurs en soient conscients ou non, ces commentaires renvoient d'une façon générale au pouvoir des mots et à la faculté des narrateurs de raconter une « bonne » histoire. Ainsi, peu importe la présence certes subjective d'un « je » narrant ou celle effacée d'un narrateur prétendument objectif, tout tient dans la crédibilité de « l'histoire ». Après tout, *TB* et *Whoreson* ont pour sous-titres respectifs *The Story of a White Negro* et *The Story of a Ghetto Pimp*. Si l'on s'appuie sur l'argument de Donald Pizer ci-après, ceci, loin de les distancier, les rapproche au contraire du naturalisme littéraire :

Naturalistic fiction is not only “familiar” in its solidity but is also, unlike much modern fiction, fully and strongly plotted. From *McTeague* to *Lie Down in Darkness*, the narrative as “story” is a powerful characteristic of the naturalistic novel even when it contains various experimental techniques. (1982, x)

### ***Humour, sexe et violence : L'influence du « pulp »***

Dans son essai sur les romans de Donald Goines pour la revue *MELUS*, Greg Goode synthétise la vision d'une œuvre que l'on taxe de littérature populaire, à placer entre les « potboilers » et les « bus-station novels » :

With respects to the standards of literature, the books of Donald Goines are not considered subliterary, for they are not even considered. They are offensive to many because of the obscenity, sex, and violence, all well before their time in graphic explicitness. The titles, and, in early printings, the naive bullet-and-blood style cover art, make the books appear to be utter trash. (42)

Mais ce que souligne Goode au sujet des livres de Goines peut également s'étendre à la fiction urbaine d'une façon générale puisque les trois romanciers que nous étudions ici souffrent, au regard de la rareté des ouvrages ou articles publiés sur leurs œuvres, d'un désintérêt significatif de la critique. Seul Chester Himes semble bénéficier d'une certaine bienveillance si l'on considère les études de James Lundquist (1976), de Stephen Milliken (1976), de Gilbert Muller (1989) et plus récemment de Côme Ndong Onono (2007). Les raisons qui expliquent ce « mépris » sont diverses et notre objectif n'est pas de produire ici

un argumentaire pour la réhabilitation de ces auteurs et de leurs œuvres. Sans nécessairement vouloir y déceler les mêmes chefs d'inculpation, nous constatons que le naturalisme littéraire a fait et fait toujours, lui aussi, l'objet de critiques virulentes<sup>66</sup> (Pizer 1993, 13). Toutefois, Goode semble de son côté blâmer l'âpreté et le graphisme excessivement explicite de cette écriture qui distille un humour caustique licencieux dans des scènes d'une rare violence souvent précédées ou suivies de scènes érotiques, voire pornographiques. La profession de *Whoreson*, se basant sur une constante négociation entre l'autorité qu'il doit exercer sur ses prostituées et sa capacité à les conserver, nécessite l'usage de la force à maintes reprises. Aussi, quand *Whoreson* ne bat pas lui-même les femmes qu'il « maque », il s'en prend à leurs clients trop agressifs :

I inserted the key and lunged into the room. The sight in front of me enraged me. Boots was completely naked, while the trick was wearing only his shorts. He was so obsessed with beating her that he hadn't heard me enter the room. He was using an ironing cord to whip her. [...] Picking up a chair sitting beside the dresser, I slipped up behind the trick and tried to cave his skull in. The chair splintered on the back of his head. [...] In desperation I swung my knee up between his legs as hard as I could. [...] Catching him by the hair, I pulled his head down and lifted my knee with all the force I could put into it. I caught him full in the face, crushing his nose and causing teeth to scatter about the room. He had false teeth, because when he fell to the floor he spit out the rest of them. (119-120)

La violence, telle qu'exemplifiée dans cet extrait, mais aussi la tendance à la pornographie ne sont avant tout que des ingrédients fictionnels pour Goines ; signes d'un quotidien, elles ne se font l'écho d'aucun message idéologique précis (magnification ou condamnation). Peut-être une partie de ces scènes est-elle alors de nature sociologique (il s'agit de nous montrer la vie d'un maquereau « sous tous ses angles »). Mais nous pensons surtout qu'elles nous éclairent sur les intentions de l'auteur. Leurs fréquentes apparitions semblent en effet servir une volonté constante qu'à Goines de tenir son lecteur en éveil, voire pourquoi pas de stimuler certaines de ses pulsions à la manière des romans de la série *S.A.S.* La crudité et la lubricité, en d'autres mots le sensationnalisme, de certains passages de *Whoreson* en font parfois un prototype de littérature « pulp », qui après l'émergence et le succès des « hard-boiled detective stories » des années 30, explorait dans les années 60

---

<sup>66</sup> Nombreux sont les critiques qui ont en effet attaqué l'esthétique réaliste et au-delà, le naturalisme. Si Huysmans en devine les limites dans sa préface de *A Rebours* en se demandant s'il n'aboutissait pas une « impasse » (Becker 179), Roland Barthes, dans son essai « Écriture et révolution » recueilli dans *Le Degré Zéro de l'Écriture*, se fait plus véhément : « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépendre au plus près la Nature. [...] il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication d'écriture » (49). Cet « art mécanique » est, selon le critique français, avant tout le résultat d'une écriture « petite-bourgeoise » qu'il souhaite révoquer pour sa valeur dogmatique et dénoncer pour son populisme ; aux dires de Barthes, seuls des auteurs comme Albert Camus peuvent prétendre à une écriture dite « neutre » ou « innocente ».



certains sujets jusqu'alors muselés par la morale et la censure. Dans son *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers*, Lee Server mentionne à raison Iceberg Slim et Donald Goines.

As literary censorship began to crumble in the 1960s, erotic fiction paperbacks became the mainstay for hundreds of small softcover publishers. These books, subtle and euphemistic in the beginning, became increasingly explicit as that decade wore on. At this same time, the growing cultural strength of African Americans influenced the efforts of Holloway House, a Los Angeles-based publisher that came to specialize in brutally realistic novels about inner-city crime and vice and various aspects of the black experience as recounted by such authors as Iceberg Slim and Donald Goines<sup>67</sup>.  
(xv)

Face à cette évolution littéraire et à la popularité grandissante de cette littérature, Goines fait le choix stratégique, en mettant l'accent sur la violence et le sexe, de « coller » avec les attentes de la maison Holloway qui sont aussi les attentes du plus grand nombre<sup>68</sup>. L'occasion de séparer la fiction urbaine du naturalisme littéraire se trouve peut-être ici, même si violence et crime sont loin de desservir le propos naturaliste qui prétend s'affranchir, lui aussi, de tous les tabous<sup>69</sup> (Becker 28). Si Yves Chevrel identifie le naturalisme comme « une littérature sérieuse », « qui n'est pas faite pour divertir, mais pour interroger, pour placer l'homme devant ses responsabilités », alors il semble évident que telles ne sont pas les préoccupations premières de la fiction urbaine (60).

Dans les romans de Chester Himes, c'est le comique, sous plus ou moins toutes ses formes, qui vient alléger les descriptions on ne peut plus sinistres et noires de Harlem, à tel point qu'il fait passer l'univers himesien, selon Gilbert Muller, pour grotesque et absurde, faulknérien dans son origine : « Faulkner, Himes's "secret mentor," suggests the extent to which Himes was shifting the boundaries of the world of detective fiction, bringing into focus through a range of comic devices a world in which evil and anarchy can scarcely be restrained » (89). C'est d'ailleurs l'aspect comique de *Rage* que Bill Duke a su ré-exploiter

---

<sup>67</sup> A une décennie près, Greg Goode parle lui aussi d'un climat culturel propice à l'avènement de la fiction de Donald Goines et rejoint donc l'analyse de Server : « [He] is the foremost example of a cultural phenomenon possible no earlier than the 1970s » (41).

<sup>68</sup> Ainsi, certainement dans la même volonté d'« accrocher le lecteur », la longueur des descriptions que nous examinons dans notre deuxième partie est-elle considérablement réduite par rapport à celle des passages descriptifs qu'ont pu élaborer Theodore Dreiser ou bien Stephen Crane, afin de privilégier l'action et l'avancement de l'intrigue.

<sup>69</sup> Dans la même idée, dire qu'à l'opposé de la fiction urbaine le naturalisme littéraire est vide de sang et de chair serait une affirmation erronée, car à en croire Harold Kaplan qui analyse l'allégorie politique dans *McTeague* de Frank Norris et dans la trilogie *USA* de John Dos Passos, ce même désir de sensationnalisme gagne l'œuvre naturaliste pour contrebalancer le propos plus sérieux et l'approche documentaire : « [I]n Dos Passos, it is striking to see how often an erotic crisis or some personally experienced physical abuse is made to interrupt and season the massive sociological documentation. If the social documentation is boring, the naturalist novelist has a remedy available in the devices of melodramatic political allegory or in the "realism" of sexual shock and violence » (169).

dans son adaptation filmique du roman pour en faire non pas un film noir mais une comédie à part entière. Le comique de caractère est ainsi assuré par le Révérend Gaines dont nous soulignons plus tôt le penchant pour l'alcoolisme et le « ragot » malgré son supposé statut de modèle vertueux au sein de la communauté. Le comique de paroles est à retrouver, quant à lui, dans les dialogues, souvent par l'intermédiaire de personnages mineurs comme la propriétaire de Jackson qui, face à son four explosé, s'exclame : « If Christ knew what kind of Christians He got here in Harlem He'd climb back up on the cross and start over » (14). Comme ces deux exemples le suggèrent, la religion est souvent la cible d'un humour corrosif qui met l'accent sur la piété toute hypocrite de la communauté harlémitte. Enfin, les événements qui conduisent Jackson, obsédé par l'idée de retrouver Imabelle, à s'emparer du corbillard contenant à la fois le cadavre de son frère et le coffre rempli de fausses pépites d'or sans qu'il ne le sache constituent, selon nous, le meilleur exemple de comique de situation du roman. Ce départ de l'atmosphère généralement « sérieuse » du roman naturaliste permet donc ici aussi d'envisager Himes comme un écrivain souhaitant divertir son lecteur d'une part – Ndongo Onono parle à cet effet de « pause respiratoire » (2010, 65) – et ironiser sur la condition de l'homme noir américain d'autre part.

A humor based on the ironized playing of societally designated roles necessarily foregrounds the parodic and performative aspects of identity construction, but Himes allows his black jokes a still more aggressive punch line, using a specific brand of parodic impulse, one that refuses to relinquish the most two-dimensional stereotypes, to question realistic form altogether, as well as the limits and conventions of narrative. (Brown 74)

Par l'entremise de l'humour, de la parodie religieuse et de l'ironie, il semble y avoir finalement, d'après Stephanie Brown, remise en cause de la forme réaliste elle-même puisque le lecteur ne doit pas se contenter de ce que le texte dit et doit chercher des significations dans le second degré. En outre, Chester Himes s'éloigne de ce fait de la démarche documentariste qu'il semble vouloir faire sienne. Cela dit, il convient de nuancer notre propos et de faire la nécessaire distinction entre écriture réaliste et écriture du réel. En effet, si le comique et le goût pour la satire de Himes bouleversent les formes caractéristiques de la première, ils s'inscrivent toujours dans une volonté d'approcher la deuxième. L'objectif du comique est donc toujours de dépeindre la réalité ; c'est ce qu'avance par ailleurs John M. Reilly :

Himes' prolific use of visually comic scene [...] depends upon exaggerated action and unexpected slapstick, and with their violent content they appear to be almost sur-real.

But they are in no way incongruous, for actual life in Harlem, as Himes describes it, has the significance of profound absurdity. (939)

On pourrait également s'appuyer sur les écrits de Georg Lukács qui dans « A propos de la satire » signale que l'« éloignement par rapport à la réalité [...] demeure cependant une reproduction correcte de l'essence de la réalité » (italiques de l'auteur, 29). Certes, dit-il, cet éloignement crée « l'impression de grotesque et de fantastique », mais :

Le fantastique et le grotesque qui reçoivent une figuration poétique produisent leur effet précisément parce que la force d'impact sensible du phénomène révèle immédiatement la vacuité de l'essence qui le fonde et vice versa : dans le détail grotesque, « invraisemblable », s'exprime immédiatement la profonde vérité des rapports d'ensemble. (29)

Ainsi Himes joue-t-il de façon subtile avec la forme réaliste/naturaliste, en y administrant des éléments grotesques voire irréels, mais sans pour autant en changer ni le fond ni l'essence. Le chapitre intitulé « In the ironic modes : naturalist satire and parody » de David Baguley dans *Naturalist Fiction: The Entropic Vision* invite d'ailleurs à réconcilier certaines pratiques littéraires jugées non-réalistes avec la théorie naturaliste. Dans un désir de répertorier les modifications apportées au naturalisme littéraire d'un point de vue stylistique, nous pourrions également détailler les éléments que *Rage*, *TB* et *Whoreson* empruntent au roman noir. Mais devant les besoins de concision qui sont les nôtres, nous avons préféré aborder les transformations qui nous semblaient les plus pertinentes à notre étude. De plus, au-delà du risque de revoir poindre le naturalisme de par son influence sur le roman noir<sup>70</sup>, nous estimons que les éléments du noir sont, comme l'extrême intensité des scènes de violence et de rapports sexuels, également le fait de l'influence des fictions « pulp » et de leur popularité d'alors que nous évoquions plus haut. A inclure des éléments de la littérature populaire qui leur est contemporaine, Himes, Slim et Goines nous montrent en outre qu'ils sont, malgré leur attachement à une forme et à un fond littéraire du début du XX<sup>ème</sup> siècle, des auteurs en lien avec leur époque littéraire. Mais cela n'est pas tout. Dans le chapitre suivant, nous souhaitons aborder le statut des textes de fiction urbaine en rapport avec celui des œuvres naturalistes suivant le contexte historique et social dans lequel ils sont apparus.

---

<sup>70</sup> Voir l'article de Christopher Orr à ce sujet, intitulé « Cain, Naturalism and Noir », paru dans la revue périodique *Film Criticism*, 25.1 (Fall 2000): 47-95.

## Chapitre 8 – De Frank Norris à Donald Goines, la fonction de l’auteur et ses responsabilités

En 1903, un recueil d’essais de l’écrivain Frank Norris paraît sous le titre on ne peut plus formel *The Responsibilities of the Novelist*. En un peu plus d’une vingtaine de courts conciliabules sur la littérature et le monde des lettres américaines – dont la forme n’est pas sans rappeler celle du *Roman expérimental* de Zola publié en 1880 – Norris révèle sa vision sur ce que devrait être le rôle de l’écrivain à l’aube du XX<sup>ème</sup> siècle., Donald Pizer qualifie volontiers cette base critique de « primitiviste », celle-ci s’appuyant sur le principe « anti-intellectualiste » que le romancier et son roman devraient s’inspirer de la « vie » et non de la « littérature » préexistante. Bien que ces essais eussent été critiqués pour leur caractère un peu superficiels, leur importance est de taille selon Pizer : « Whatever the crudities, the lapses, and the journalistic shortcuts of Norris’s criticism [...] it increases our understanding of some of the most basic and seemingly enduring characteristics of American fiction » (1966, 120). De façon plus caractéristique, Norris semble vouloir poser les bases de la relation que l’écrivain naturaliste devrait entretenir avec le monde et son texte sous la forme d’un impératif qu’il s’évertue à reformuler essai après essai :

Go out into the street and stand where the ways cross and hear the machinery of life work clashing in its grooves. [...] It is life; and it is that which you must have to make your book, your novel – life, not other people’s novels.  
Or look from your window. A whole Literature goes marching by, clamouring for a leader and a master hand to guide it. (214-215)

Les échos zoliens de cet extrait tiré de « The need for a literary conscience » sont éminemment incontestables à mesure que l’écriture se fait aussi bien solennelle qu’imagée : la métaphore qui fait de la rue « une littérature » s’inscrit dans un désir de symbiose entre les deux éléments ; cette littérature ne demande qu’à être menée par la main de l’artiste, sorte de médiateur prétendument objectif entre le réel et l’œuvre d’art. A la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le rôle de l’écrivain naturaliste – on pourrait aussi parler de mission – est donc, entre les écrits de Norris aux Etats-Unis et ceux de Zola en France, assez clairement défini. Mais qu’en est-il pour l’auteur de fiction urbaine ? Joue-t-il une fonction autre que celle de produire des romans « bon marché » pour un lectorat populaire ? Peut-on considérer Donald Goines comme l’homologue noir américain de Frank Norris ? Dans ce dernier chapitre, nous voulons nous intéresser à l’écrivain lui-

même et au-delà, nous pencher sur le statut de son œuvre, entre chronique sociale, semi-documentaire et fresque historique. Si dans les pages précédentes de notre étude nous avons pu apprécier comment les écrivains naturalistes et ceux de fiction urbaine mettaient en lumière les dysfonctionnements de la société américaine de leur époque, cela fait-il d'eux des écrivains engagés dans la vie politique de leur pays ? Le questionnement de George Orwell dans son essai « The Prevention of Literature » est aussi le nôtre concernant les œuvres de notre corpus : « Is every writer a politician, and is every book necessarily a work of straightforward 'reportage' ? » (30). Nous allons tenter de répondre à ces diverses questions afin de déterminer jusqu'à quel point nous pouvons pousser l'analogie entre le naturalisme et la fiction urbaine.

### *La relation auteur/monde*

Les commandements de Frank Norris, cités plus haut, sont à prendre avec un regard nécessairement critique face à un état de la littérature ayant connu divers mouvements, périodes et « crises » depuis leur conception. Quand un écrivain réclame à ses confrères de « mettre la vie au cœur de leur livre » sans pour autant définir ce qu'il entend par là, on est en effet en droit de se poser certaines questions. Néanmoins, ils nous livrent certains indices concernant la méthode que Frank Norris et l'écrivain naturaliste en général souhaitent adopter. « Allez dans la rue », « tenez-vous au croisement des routes » ou bien « regardez par la fenêtre<sup>71</sup> », ces injonctions nous permettent de caractériser un écrivain qui se veut « en action », proche du monde extérieur, loin de l'image romantique de l'artiste retranché dans sa tour d'ivoire. Au sujet d'Emile Zola, Yves Chevrel en vient d'ailleurs aux mêmes conclusions : « Il refuse de se situer en dehors de l'action, comme il refuse de se situer dans un lieu immuable et protégé. L'écrivain est un homme qui doit se déplacer » (183). Toujours avec l'ambition de représenter au mieux la réalité, l'auteur naturaliste se doit d'être un « homme de terrain », se déplaçant avec son carnet tel le documentariste avec sa caméra. En cela, la profession de journaliste est un excellent moyen pour Frank Norris et d'autres de se confronter, dans un rapport de proximité, au quotidien du milieu qu'ils tentent de dépeindre (Giles 2). Toutefois, s'ils ne s'adonnent pas à côté à l'écriture

---

<sup>71</sup> Ma traduction.

d'articles journalistiques, ils n'hésitent pas, selon Chevrel, à employer d'autres moyens plus indirects :

Un des problèmes auxquels les écrivains naturalistes sont constamment confrontés est celui de la documentation ; ils instaurent à ce propos une pratique qui rompt avec les méthodes de travail traditionnelles. L'écrivain fait appel à de véritables fournisseurs de données. Il ne s'agit pas ici des « nègres » ou des collaborateurs chargés de récrire une pièce de théâtre ou de transformer en roman un drame : l'écrivain naturaliste a besoin d'informateurs qui lui transmettent des données. (190)

L'écrivain naturaliste est donc constamment envahi par le souci de véracité dans ce qu'il écrit, « mettant en fiction » des scènes dont il a été le témoin. Bien que cette démarche paraisse en parfaite cohérence avec l'objectif recherché (« rendre la nature telle qu'elle est »), il semble nécessaire d'établir néanmoins le fait de l'extériorité du regard de l'écrivain sur ce qu'il voit et donc sur ce qu'il prétend décrire avec objectivité. L'image de l'écrivain « à la fenêtre » de Norris prend alors un tout autre sens. En effet, si les auteurs naturalistes s'intéressent aux personnages les plus défavorisés de la société, eux-mêmes proviennent, dans la majorité des cas, de la classe moyenne, une position en surélévation qui conditionne la relation entre l'auteur et le monde qu'il désire « rendre ». Dans son introduction à *Maggie*, Jayne Anne Philips évoque ainsi les origines sociales de Stephen Crane et les liens qu'il entretenait avec celles-ci :

He was proud of his aristocratic ancestry yet was drawn to criminals and prostitutes, those who openly defied his parents' principles and so had access to realities closed to them. [...] Having come of an emotionally difficult but spiritually and materially sheltered background, he studied extremes – poverty, war, life and death struggle – because they threw human values into sharp relief. (ix)

Malgré la faculté de Crane de sortir de ce milieu aristocratique, il reste irrémédiablement étranger au microcosme que la Bowery de *Maggie* constitue. James Giles assimile ainsi les écrivains naturalistes tels que Crane, Norris ou London à des « Rudyard Kipling » des « slums » de Manhattan ou de Chicago, ces « slums » agissant comme des « colonies » à l'intérieur du pays : « The newly emerging ghetto, with its foreign population, served Norris in the same way that India did for Kipling » (3). L'analogie n'est enfin pas si incongrue si l'on prend appui sur l'incipit au *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi, qui met sur le même plan les représentations bourgeoises du prolétariat et les représentations mythiques du colonisé : « Tout comme la bourgeoisie propose une image du prolétaire, l'existence du colonisateur appelle et impose une image du colonisé. Alibis sans lesquels la conduite du colonisateur, et celle du bourgeois, leurs existences mêmes, sembleraient scandaleuses » (99). Citée par Giles, June Howard identifie, en invoquant cette fois un

déplacement de l'image de l'Amérindien, le même rapport d'« exotisme » liant l'auteur naturaliste de la classe moyenne à son sujet généralement issu du prolétariat, un « Autre » qu'il tend à réifier pour son étrangeté :

The creature who defines humanity by negation and represents a problematical area of existence is imagined as living not outside the bounds of human society, not in the wilderness (where images of the American Indian as savage placed it), but within the very walls of the civilized city. (80)

Ainsi, la mère de Maggie, son frère Jimmie ou bien Pete peuvent être considérés comme des archétypes du prolétariat, leurs traits de caractère étant plus ou moins similaires : ils sont nécessairement mal-éduqués, souvent violents, généralement alcooliques et antipathiques. D'ailleurs, il est utile de rappeler que les deux premières versions de *Maggie* ne comportaient aucun nom propre, les personnages se devant d'incarner les caractéristiques essentielles et universelles du quartier de la Bowery (Philips x).

A l'inverse, les écrivains de fiction urbaine étudiés ici n'ont nul besoin de se rendre en « terre inconnue » ou de « se fournir » en informations sur le ghetto : ils sont les produits mêmes de celui-ci. Nés de la classe populaire noire américaine, Himes, Slim et Goines sont tous trois des auteurs ayant grandi et habité dans les ghettos de Harlem, Chicago et Détroit. Tous trois ont effectué des séjours en prison pour divers motifs, et puisqu'ils se sont mis à l'écriture pendant leur incarcération, ils figurent dans l'ouvrage de Howard Bruce Franklin, *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist* (1989). Ainsi, quand Crane, Dreiser ou Norris ne sont, malgré eux, que de simples observateurs, Himes, Slim et Goines sont eux de véritables participants. Le héros du roman de fiction urbaine n'est pas un « Autre », idéalisé ou fantasmé, il est indéniablement une partie de son auteur également. A l'instar de Peter Muckley qui, dans *Iceberg Slim: The Life as Art*, produit une biocritique de l'œuvre de Slim, nous pourrions rechercher dans les textes de notre corpus les signes attestant le passé de leurs écrivains. Pour ne donner qu'un aperçu d'une telle approche, Whoreson raconte comment, en prison, il se met à lire et à étudier dans un projet d'accroissement intellectuel :

My vocabulary had become quite extraordinary for a boy from the slums, because of my eagerness to read. I had just read everything in the prison library, plus completely finished all the courses in the prison school. For the past two years I had been taking college courses, and it had become noticeable in my writing and speech. (185)

Manifestement, Whoreson n'est ici que le double de son créateur, Donald Goines, ayant fait son éducation lors de son séjour en prison. Flirtant avec l'autofiction, *Whoreson* est un

peu l'histoire de Goines. D'une façon générale, Jackson, White Folks et Whoreson effectuent comme leurs auteurs, tour à tour, un passage en prison à un moment donné du récit. Les crimes et délits qu'ils ont commis sont semblables à ceux commis par Himes, Goines et Slim : proxénétisme, vol à main armée, escroquerie... Cette différence séminale les sépare donc d'avec les auteurs naturalistes surtout quant à l'origine des données sociologiques, quant au plan du rapport « personnel » avec le sujet du roman et quant à la définition du métier d'écrivain. Il ne s'agit plus d'une littérature bourgeoise ou aristocratique, mais selon Franklin : « [A] literature created by those members of the oppressed classes who have become artists with words through their experience of being defined by the state as criminals » (xxi). Toutefois, cela ne signifie pas que, de ce fait, ce que dépeignent les auteurs de fiction urbaine est intrinsèquement plus « vrai » que ce que rapportent les naturalistes dans leurs œuvres. Tout au plus, nous pourrions parler de l'authenticité du texte, voire de légitimité quant au récit de la vie dans le ghetto. Au sujet de Donald Goines, Greg Goode parle ainsi de qualifications certaines : « [He] loved the ghetto street life and pursued most of these professions and activities at one time or another until his murder on October 21, 1974, and so was well qualified to write authoritatively about them » (41). Mais on pourrait contester les passages grotesques ou sensationnalistes de *Rage*, *TB* et *Whoreson* de la même façon que Charles Walcutt reproche aux auteurs naturalistes de romancer leurs histoires ou d'exagérer certains traits de caractère (140). On en viendra donc à la conclusion que la relation auteur/monde, dans le cas de la fiction urbaine, n'est plus caractérisée par une distance d'ordre social comme c'est le cas chez les naturalistes, mais par une proximité et une implication personnelle mises en évidence ici. Si, comme semble le suggérer Muckley, une partie du « moi » de chaque écrivain se retrouve dans *Rage*, *TB* ou *Whoreson* – « moi » qui serait autrement plus difficile à déceler dans *Maggie* ou *SC* – on trouve également dans ces textes une partie de l'histoire collective.

### ***La réalité dans le miroir : le récit comme commentaire sociohistorique***

Une conception stendhalienne du roman voudrait qu'il soit « un miroir qu'on promène le long d'un chemin »<sup>72</sup>. En ce sens, le roman est un « reflet » de la réalité. Dans

---

<sup>72</sup> Citation de Saint Réal figurant dans *Le Rouge et le Noir* (1830).



notre deuxième partie, nous avons vu quels étaient certains des procédés qui permettaient à nos auteurs d'approcher la réalité ; entre l'ajout de « petits faits vrais », l'établissement d'une cartographie de la ville et les descriptions des lieux, nous avons également retenu l'image de la « fenêtre » qui revient à la fois dans *Rage*, *TB* et *Whoreson* :

Now with dawn breaking through the early darkness, I watched from my window the working men of the neighborhood preparing to depart for work. Milton's father, dirty as usual, stood in the street beside his car talking to one of his neighbors. (*Whoreson* 141-142)

En plaçant leurs personnages derrière une fenêtre offrant un point de vue sur le monde extérieur, Himes, Slim et Goines semblent se faire l'écho de l'impératif de Norris qui intime à la littérature de constituer « une fenêtre sur le monde ». Par l'entremise d'un miroir ou d'une fenêtre, ces métaphores du roman réaliste/naturaliste méritent toute notre attention en fin d'analyse puisqu'elles nous permettent de poser la question problématique du statut du roman naturaliste et de fiction urbaine. Afin de tenter d'y répondre, nous pouvons nous reposer premièrement sur la vision qu'a Côme Ndongo Onono du roman himesien. Selon le critique, les romans de Himes s'inspirent à la fois du vécu de l'auteur – ce que nous venons d'évoquer – et d'un « socle sociologique », les rapprochant ainsi des œuvres d'Emile Zola :

La fidélité au socle sociologique implique l'acceptation d'affronter la laideur du monde qui caractérise les œuvres naturalistes de Zola, imité par Wright et Himes. Le roman, dans ce cas, prend l'allure d'un diagnostic social de l'horreur, d'un éclairage sur les décombres d'une société visiblement malade. [...] Histoire d'une recherche dégradée de valeurs non authentiques, le roman est à la fois une biographie de son auteur et une chronique sociale. (2007, 52)

En effet, puisqu'il est engagé dans un processus de *mimesis*, le roman naturaliste et a fortiori, le roman du ghetto, reflète la réalité, donc livre *a priori* un portrait de la société de son époque. Du moins, c'est ce que Ndongo Onono laisse supposer quand il parle de « chronique » ou de « diagnostic » social. Cette conception de l'œuvre comme commentaire sociohistorique nous invite donc à relire les descriptions des bars, des rues et des bordels contenues dans *Rage* non plus comme un pur produit de fiction, mais comme des vignettes contant l'histoire du Harlem des années 60, et avec, l'histoire du peuple noir américain. D'ailleurs, c'est le narrateur de *Rage* lui-même qui nous encourage à effectuer une telle lecture puisqu'il ponctue régulièrement l'intrigue de commentaires d'ordre sociologique : « People in Harlem take their religion seriously » (28), « It was the code of Harlem for one brother to help one another lie to white cops » (82), « Below the surface, in the murky waters of fetid tenements, a city of black people who are convulsed in desperate

living [...] That is Harlem » (93), « The stalls of the Harlem Market underneath the railroad trestle begin at 115<sup>th</sup> Street and extend down to 101<sup>st</sup> Street » (135), ou bien encore « In Harlem, you can sell anything » (136). Plus encore, les descriptions des appartements vétustes et délabrés dans lesquels évolue l'intrigue renvoient à l'enracinement du ghetto dans les années qui suivirent la Seconde Guerre Mondiale : « The black ghetto that had become a fixture in urban America earlier in the twentieth century gained a measure of permanence during the black migration of the war and postwar years » (Franklin & Moss 470-471). L'analyse de Howard Franklin permet ainsi de synthétiser notre propos : « The novels of Chester Himes, together with the American critical responses to them, provide a kind of miniature social history of the United States from World War II through the days of the Black urban rebellions of the 1960s » (206-207). Nous revenons donc à la forme du documentaire que Himes semble vouloir imiter pour son roman *Plan B* ; une forme que l'on retrouve également chez Theodore Dreiser qui, lors de ses descriptions du quartier commercial du Chicago des années 1900, n'hésite pas à donner à son récit les contours et la portée d'un document historique par le biais d'une de ses interventions :

The nature of these vast retail combinations, should they ever permanently disappear, will form an interesting chapter in the commercial history of our nation. Such a flowering out of a modest trade principle the world had never witnessed up to that time. They were along the line of the most effective retail organisation, with hundreds of stores coordinated into one and laid out upon the most imposing and economic basis. They were handsome, bustling, successful affairs, with a host of clerks and a swarm of patrons. Carrie passed along the busy aisles, much affected by the remarkable displays of trinkets, dress goods, stationery, and jewelry. (SC 20)

La portée documentariste avérée de *Rage* nous laisse penser qu'il ne s'agit pas que d'une fiction écrite dans le but de divertir, mais d'un texte qui informe bel et bien son lecteur en faisant un état de la situation des noirs américains dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : des millions d'hommes et de femmes encore subjugués par la discrimination et la ségrégation raciales, contraints de recourir à des moyens illégaux pour pouvoir survivre au sein de la société. Ainsi White Folks dans *TB* rapporte-t-il sa tentative, sur les conseils de Blue, de déjouer son incorporation dans l'armée américaine impliquée en 1942 dans le combat avec les forces Alliées :

He said, 'White Folks, America has to go to war. There's going to be a white man's world war to retain white wealth and power. [...] America, the model of democracy and equality has two armies. A black one and a white one. [...] I'm not going to let you die a sucker in a Jim Crow army. (132)

Suite à cet avertissement de la part de son mentor, White Folks se rend chez un médecin soudoyé pour lui prescrire un traitement médical. Cette anecdote ajoutée au récit des aventures d'escroquerie constitue un prétexte pour Slim de dévoiler le « jim crowisme » de l'armée, mais aussi de dénoncer les faux-semblants égalitaires de la Constitution américaine. Dans ce passage, l'heure est à la vérité, et non à la fiction. En ce sens, Slim suit un principe tout norrisien qui confère au roman la même finalité : « If the novel were not one of the most important factors of modern life [...] it would not be so important that its message should be true » (196). Dans la ligne de mire de la fiction urbaine de Himes, Slim et Goines, il y a donc les conditions de vie des noirs américains, la brutalité policière, l'économie capitaliste, le manque d'emplois et de ressources, et, comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, la géographie ségrégationniste de la mégapole américaine. On pourrait alors interpréter ces multiples dénonciations comme des signes attestant une écriture pamphlétaire caractéristique des romans à thèse.

### *L'inconscient politique*

A en croire Candice Love Jackson, il faudrait se garder de ranger *Rage*, *TB* et *Whoreson* dans la catégorie des « protest novels » : « The 1970s, particularly, saw the rise of racially conscious fiction, but not the protest literature that was the hallmark of the earlier periods » (658). Pourtant, il suffit de lire la préface qu'écrit Donald Goines à son livre sur l'univers carcéral pour en douter :

Since this work of fiction deals with the court system, I'd like to direct the reader's attention to an awesome abuse inflicted daily upon the less fortunate – the poor people of this country – an abuse which no statesman, judge or attorney (to my knowledge) has moved to effectively remedy. I'm speaking of the bail-bond system. [...] I'm not speaking for those who are caught breaking the law; I'm speaking for the people who are picked up on the streets or stopped for minor traffic violations and who are taken to jail on trumped-up, Catch-22 charges simply because the arresting policeman doesn't like their skin color or the way they walk or talk or dress or wear their hair. (*White Man's Justice, Black Man's Grief* 6-8)

Par l'efficacité et la franchise de son discours, ce cours extrait condense selon nous de nombreux aspects de la fiction urbaine que nous tentons d'aborder ici. Premièrement, le « je » franc et massif de l'auteur apparaît clairement, dépouillé cette fois de l'incertitude que provoque le recours à un narrateur. Goines est ici un auteur qui assume sa fonction de « porte-parole » face à un lecteur dont il dit vouloir « diriger l'attention ». Ensuite, il est

fait mention des sujets de son livre : s'il parle pour « les pauvres de ce pays », donc *a priori* sans distinction de « race », la couleur de peau comme motif d'arrestation permet de préciser qu'il s'agit des « noirs américains pauvres ». Enfin, bien qu'il précise qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, Goines se propose d'illustrer les « abus », bien réels, de la police et du système judiciaire. La fonction de l'auteur comme « accusateur » est alors à mettre en surbrillance, puisqu'elle dénote sinon un engagement, une certaine activité politique qui n'est pas sans rappeler l'article d'Emile Zola pour l'*Aurore* au 13 janvier 1898 et dans lequel l'auteur prend position dans l'affaire Dreyfus. Sans nécessairement évoquer « J'accuse ! », Yves Chevrel note que « [l]e sens de la réalité contemporaine conduit [Zola] à produire des œuvres qui touchent au vif certains problèmes sociaux brûlants » (179). Signalons toutefois que la préface de Goines fait figure d'exception et ne permet pas d'en faire un cas d'école. D'autre part, il manque à ces œuvres une véhémence et un esprit de révolte contre l'homme blanc qui ne convient pas au roman protestataire comme celui qu'érige Richard Wright dans *Uncle Tom's Children* ou *Native Son*.

Il reste néanmoins que les romans urbains étudiés ici sont le reflet des troubles sociaux de leur époque. Iceberg Slim semble parfois prendre une posture similaire à Goines, notamment lorsqu'il met le doigt sur les politiques municipales de confinement des noirs dans les ghettos. En retranscrivant le débat entre un capitaine de police conservateur (Pete Packer) et un aristocrate libéral (Brad Wherry) lors d'un dîner, Slim espère mettre en évidence les causes expliquant l'imperméabilité du mur invisible séparant le ghetto du reste de la ville. Les deux invités, affichant les mêmes préjugés raciaux, discutent des différentes stratégies adoptées par chaque parti afin de contenir le mécontentement des noirs américains :

'Pete, the fatal failing of the conservative is that he bluntly and stupidly strangles hope in the niggers. His rigid emotional structure won't let him practice the subtle arts of deception and guile. These are essential adjuncts in our strategy to lull, to keep alive hope in the nigger without making his wild dreams of freedom realities.' (*TB* 214)

Par le jeu d'une infiltration dans la haute société de Chicago, *White Folks*, et au-delà, le lecteur de *TB*, découvre les manigances des dirigeants politiques blancs de la ville. Slim offre donc à son lecteur un aperçu des politiques urbaines et des pratiques immobilières d'alors qui sont en outre largement discutées dans l'ouvrage de Dennis Gales, *Understanding Urban Unrest* :

Through outright discrimination or a panoply of ruses and diversions, many white landlords were able to prevent blacks from moving into apartments and houses. Many real estate agents steered whites to housing for sale in white neighborhoods and blacks to lesser units in black neighborhoods. (16)

Pour autant, Slim fait-il de la politique quand il dénonce les pratiques ségrégationnistes de l'armée ou des agents immobiliers, sa littérature constituant ainsi un ouvrage pour les idées d'un Mouvement pour les Droits Civiques ou bien même d'un Black Panther Party ? L'auteur s'en défend : « Robert Beck had no illusions concerning Literature [...] He compared it to prostitution, the writer to a pimp, selling his brain daughters to the highest bidder » (Muckley 42). Néanmoins, dans le sens que Jacques Rancière donne à la « politique », comme « constitution d'une sphère d'expérience spécifique » et comme « pratique collective » (11), il semblerait que *TB*, en tant que texte, participe en réalité aux revendications des noirs américains de l'époque. Comme le prétend Rancière dans *La Politique de la littérature* : « Les écrivains ont affaire aux significations. Ils utilisent les mots comme des instruments de communication et se trouvent par là engagés, qu'ils le veuillent ou non, dans les tâches de la construction d'un monde commun » (13). Cette vision de la littérature comme « expression de la société » (20) corrobore par ailleurs les thèses de Fredric Jameson dans *The Political Unconscious* qui affirme la « permanence de l'idéologie » dans tout récit (283). Par une forme de pratique inconsciente de la politique, les œuvres de fiction urbaine trouvent manifestement leur parallèle dans les révoltes urbaines de New York, Détroit et Los Angeles ayant marqué les années 60. En 1965, les événements de Watts<sup>73</sup>, un quartier de Los Angeles, furent l'une des rébellions les plus spectaculaires nées du mécontentement général de la population noire américaine. John Franklin et Alfred Moss l'expliquent par la frustration et l'aliénation grandissantes des familles en proie au quotidien de la discrimination raciale :

The underlying cause of the Watts riot was the demoralization of the black population of Los Angeles. Despite the fact that 20 percent of the houses in Watts were dilapidated, one-sixth of Los Angeles's half-million blacks were crowded into the area in conditions four times as congested as those prevailing in the rest of the city. Because of discrimination and bias, few blacks were able to secure housing elsewhere, even when they could afford it. The employment picture was no better. (514)

Ainsi, on reconnaîtra la propension des œuvres de fiction urbaine à faire de la politique simplement dans le fait d'écrire le récit, même si fictionnel, des aventures de Jackson, de

---

<sup>73</sup> Au départ, il s'agit de la simple arrestation par la police d'un noir américain pour « conduite dangereuse ». Apparemment anodine, c'est pourtant cette arrestation qui met le feu aux poudres lorsqu'autour d'une foule en colère, un policier sort son arme de service. La foule enragée se met à combattre les forces de l'ordre, signalant le début de tensions qui feront trente-quatre morts et un millier de blessés (Franklin & Moss 514).

White Folks ou de Whoreson. Cette même pratique inconsciente est à l'œuvre dans le naturalisme littéraire qui, bien que démis de tout engagement partisan, sert une cause politique par son obsession de « vérité ». C'est en outre ce que les essais de Frank Norris semblent indiquer :

Only, the author selects from the great storehouse of actual life the things to be told and the things to be shown which shall bear upon this problem, his purpose. The preaching, the moralizing, is the result not of direct appeal by the writer, but is made – should be made – to the reader by the very incidents of the story. (204)

La « responsabilité » de l'auteur selon Norris rejoint par là la vision qu'a Rancière de la littérature et de l'écrivain :

La signification [...] est une relation de signe à signe, une relation inscrite sur les choses muettes et sur le corps même du langage. La littérature est le déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrits à même les choses. L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune. (24)

C'est en nous appuyant donc sur les idées de Rancière que l'on peut désormais considérer Himes, Slim et Goines, non pas seulement comme des écrivains de « polars » ou de « pulps », mais aussi comme des archéologues ou des géologues parcourant les moindres recoins du ghetto, découvrant sa réalité dans les années 60-70, mettant au jour ses problèmes et finalement sondant les causes derrière les tensions urbaines de cette époque.

## Conclusion

En 2010 est parue aux éditions Calmann-Lévy *La loi du ghetto*, une enquête « journalistico-sociologique » de Luc Bronner faisant état de la situation des banlieues françaises depuis le début du second millénaire. Dans son introduction, l'auteur, journaliste pour *Le Monde*, évoque la genèse de sa publication, ou l'aboutissement de quatre années à « arpenter » les rues des quartiers difficiles de l'Île-de-France<sup>74</sup> : « Comme une évidence. Comme une urgence. Décrire, montrer, témoigner de la ghettoïsation de certains quartiers. En comprendre les ressorts, les causes et les conséquences. Raconter, ne rien masquer » (21). Sous une forme différente et à une autre époque, les écrivains que nous avons étudiés ici, Chester Himes, Iceberg Slim et Donald Goines, font de même en prenant pour sujet les ghettos noirs américains d'où ils proviennent. Par l'intermédiaire d'une écriture fictionnelle, ils racontent, et paradoxalement, ne masquent rien. Leur approche documentariste flirte ainsi avec l'écrit de type sociologique, celui qui vise à dépeindre les particularités et les mœurs au sein d'un microcosme, le leur. Pour la critique et intellectuelle bell hooks, il s'agit indéniablement d'une tendance, voire même d'un réflexe, tout à fait caractéristique de l'expression artistique noire américaine : « When the psychohistory of a people is marked by ongoing loss, when entire histories are denied, hidden, erased, documentation may become an obsession » (48). Mais en adoptant une écriture semi-documentaire, semi-fictionnelle, les auteurs étudiés ici se rapprochent du naturalisme littéraire américain qui affiche les mêmes ambitions dans des romans comme *SC*, *Maggie* ou bien encore *The Jungle*. N'est-ce pas là le signe d'une certaine littérature noire américaine qui cesse d'« être » noire américaine pour devenir « tout simplement » américaine ?

Ce travail de recherche s'est ainsi donné pour objectif d'aller au-delà du soupçon et d'examiner dans le détail les thèmes, les motifs et les procédés stylistiques communs aux œuvres canoniques du genre naturaliste et aux trois œuvres de notre corpus, *Rage*, *TB* et *Whoreson*. Aussi, nous nous sommes intéressés tout particulièrement au personnage principal et à ses origines sociales en tentant de croiser et de comparer les différents portraits à notre disposition. Ces fictions vont, le plus souvent, aux origines du mal, et

---

<sup>74</sup> Pour une analyse récente de la situation actuelle du ghetto américain, on pourra se référer aux travaux du sociologue Sudhir Venkatesh, *American Project* (2002) et *Off the Books* (2006).

retracent ce qui conduit les protagonistes à s'enliser dans les sables mouvants du vice et de la criminalité. La poursuite illusoire du « rêve américain », la course effrénée à l'enrichissement, l'économie capitaliste esclavagiste, l'industrialisation et l'urbanisation démesurées des villes nord-américaines et la géographie discriminante sont autant de facteurs et de forces qui renvoient l'homme à un état d'animal, engagé dans une lutte constante pour sa survie. L'homme noir américain du ghetto est d'autant plus aliéné qu'il mesure son exclusion face au reste de l'Amérique qui, dans les années 60, voit ses conditions de vie et son confort matériel considérablement rehaussés. Toutefois, les auteurs de fiction urbaine ne retiennent pas que ces thématiques dérivés d'un fond idéologique darwiniste et spencérien, puisqu'au naturalisme, ils empruntent également son esthétique de la déchéance, son usage du vernaculaire et sa topographie minutieuse de la ville.

Cela dit, en choisissant la forme du récit à la première personne, Slim et Goines aspirent à délivrer une sorte de « faux » témoignage réaliste, marquant ainsi un départ du canon naturaliste. Et puisque presque soixante ans les séparent de l'acmé du naturalisme littéraire américain, *Rage*, *TB* et *Whoreson* ne sauraient en aucun cas être des copies conformes. Dans les années 30, l'essor de la « pulp fiction » transforme à plus d'un titre la littérature ; celle-ci s'adapte à un lectorat de masse, multipliant les scènes de violence et de sexe licencieuses et prenant souvent pour toile de fond une intrigue policière, comme dans *Rage* de Chester Himes. Ces ingrédients non-naturalistes mêlés à l'humour et au comique permettent de caractériser des écrivains en lien avec les demandes et les « innovations » littéraires de l'époque. On pourrait alors reprendre pour le confirmer l'argument de Donald Pizer : le naturalisme est au XX<sup>ème</sup> siècle une forme littéraire en pleine mutation et qui s'accommode facilement des exigences et des événements socio-littéraires de n'importe quelle période donnée (1993, 169). Mais la fiction urbaine de Himes, Slim et Goines n'apparaît pas, pour ainsi dire, « n'importe quand ». Dans notre dernière partie, nous avons évoqué à cet effet les révoltes urbaines dans les ghettos noirs américains qui ont éclaté régulièrement au cours des années 60 aux Etats-Unis et qui permettent d'expliquer, dans une certaine mesure, l'avènement d'une littérature relayant les problèmes et les désordres d'une société urbaine marginalisée, voire abandonnée, livrée à elle-même. Le récit est alors le lieu « inconscient » de revendications sociales et politiques, en même temps qu'il se fait « conservation » de l'arrière-plan historique dans lequel il est né.



Les correspondances entre naturalisme et fiction urbaine ne s'arrêtent pourtant pas là. Dans le domaine de la réception critique, on reproche aux deux, simultanément, d'être stylistiquement indigents et indigestes, idéologiquement boiteux et purement négatifs ou pessimistes, entre autre par l'absence de libre arbitre des personnages. A la première de ces critiques, on pourrait répondre que la recherche d'un style ne semble jamais avoir été la préoccupation des naturalistes, et encore moins celle des écrivains de fiction urbaine. En atteste, partiellement, cette supplique attribuée à Frank Norris : « Who cares for fine style, we don't want literature, give us life » (Fabre 62). Un tel mépris et une telle déconsidération pour une culture ou littérature dite « haute » sont aussi ce qui constitue le gagne-pain éditorial de Slim ou de Goines qui, sous contrat avec Holloway House, ont conscience d'écrire une littérature essentiellement populaire. A la critique portant sur le pessimisme et la noirceur du naturalisme, Charles Walcutt invoque la liberté de l'auteur et du lecteur : « [Walcutt] grants to even the most pessimistic examples of this school of fiction a reformist emphasis, the faith that, while the characters lack the freedom of choice, the author and reader do not and that the author can thus convince the reader of the need for social reform » (Giles 6). Dans la même idée de réforme et au sujet de la fiction urbaine, on peut citer le rappeur américain Ice T, fervent admirateur de cette littérature, qui, dans sa préface à *Doom Fox* (écrit en 1978, publié en 1998) d'Iceberg Slim, écrit : « Critics might say the same thing about *Doom Fox* that they sometimes say about Slim's other books: that it's negative. I say that street life is negative. Change the conditions of the ghetto and the stories will change » (ix). Certes un peu spontané, le commentaire d'Ice T souligne néanmoins ce corollaire, consubstantiel à toute écriture naturaliste, entre misère et fiction urbaines.

## Bibliographie

### Corpus des œuvres de fiction urbaine étudiées

- GOINES, Donald. *Whoreson*. New York: Holloway House Classics, 2008, [1972].  
HIMES, Chester. *A Rage in Harlem*. New York: Random House, 1991, [1957].  
SLIM, Iceberg. *Trick Baby*. Edinburgh: Cannongate Books, 2009, [1967].

### Œuvres de fiction naturaliste

- CRANE, Stephen. *Maggie: A Girl of the Streets and Other Short Fiction*. Ed. Jayne Anne Phillips. New York: Bantam Books, 1986, [1892].  
—— « Maggie, Fille des rues ». *Nouvelles*. Trad. L. Molitor. Paris: Aubier-Montaigne, 1971, [1892].  
DREISER, Theodore. *Sister Carrie*. New York: Oxford University Press, 2009, [1900].  
NORRIS, Frank. *McTeague*. New York: Signet Classic, 1981, [1899].  
LONDON, Jack. *The Call of the Wild*. New York: The Macmillan Company, 1955, [1903].  
SINCLAIR, Upton. *The Jungle*. New York: The New American Library, 1960, [1905].  
WRIGHT, Richard. *Native Son*. New York: Harper, 1957, [1940].  
—— *Uncle Tom's Children*. New York: Harper & Row, 1965, [1938].

### Autres œuvres de fiction

- BALDWIN, James. « This Morning, This Evening, So Soon ». *Going to Meet the Man*. New York: Random House, 1995, [1965].  
ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. New York: Random House, 1995, [1952].  
HIMES, Chester. *Cotton Comes To Harlem*. New York: Random House, 1988, [1965].  
—— *If He Hollers Let Him Go*. London: Serpent's Tail, 2010, [1945].  
GOINES, Donald. *White Man's Justice, Black Man's Grief*. New York: Holloway House Classics, 2008, [1973].  
SLIM, Iceberg. *Doom Fox*. Préface d'Ice T. New York: Grove Press, 1998.

### Ouvrages théoriques et critiques

- BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.  
—— *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990.  
BANDLER, Michael J. « Portrait of a Man Reading ». *Conversations with Chester Himes*. Eds. Michel Fabre, et Robert E. Skinner. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.  
BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*. Eds. Gérard Genette, et Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil, 1982, [1968].  
—— *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972, [1953].  
BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Nathan, 2000.

- BROWN, Stephanie. « Anybody's Protest Novel: Chester Himes and the Prison of Authenticity ». *Invisible Suburbs: Recovering Protest Fiction in the 1950s United States*. Ed. Josh Lukin. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- BUDD, Louis J. « The American Background ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- CASSUTO, Leonard. « Dreiser and Crime ». *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*. Eds. Leonard Cassuto, et Clare Virginia Eby. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Garden City, NY: Anchor Books, 1957.
- CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- CIVELLO, Paul. *American Literary Naturalism and its Twentieth-Century Transformations*. Athens; London: The University of Georgia Press, 1994.
- CROOKS, Robert. « From the Far Side of the Urban Frontier: The Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley ». *College Literature* 22.3 (Oct. 1995): 68-90.
- CULLEN, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.
- DARWIN, Charles. *On the Origin of Species*. New York: Modern Library, 1998, [1859].
- DEGLER, Carl N. *In Search of Human Nature: The Decline and Revival of Darwinism in American Social Thought*. New York; Toronto: Oxford University Press, 1991.
- DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris: Editions du Seuil, 2003.
- FABRE, Michel. *The Unfinished Quest of Richard Wright*. Urbana: University of Illinois Press, 1993, [1973].
- FRANKLIN, Howard Bruce. *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist*. New York; Toronto: Oxford University Press, 1989.
- FRANKLIN, John H., et Alfred A. Moss. *From Slavery to Freedom: A History of African Americans*. 7<sup>ème</sup> éd. New York: Random House, 1994.
- GATES, Henry Louis. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York: Oxford University Press, 1987.
- *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- GELFANT, Blanche. *The American City Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.
- « What More Can Carrie Want? Naturalistic Ways of Consuming Women ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Points, 2003, [1972].
- GHORRA-GOBIN, Cynthia. *La ville américaine: Espace et société*. Paris: Nathan, 1998.
- GIFFORD, Justin D. *Servants of Darkness: Crime Fiction and the American Working Class*. Diss. University of Virginia, 2006.
- GILES, James Richard. *The Naturalistic Inner-City Novel in America*. Columbia: University of South Carolina, 1995.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- *Le Bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Grasset, 1964.
- GOODE, Greg. « From Dopefiend to Kenyatta's Last Hit: The Angry Black Crime Novels of Donald Goines ». *MELUS* 11.3 (Autumn 1984): 41-48.

- HAECKEL, Ernst. *The Riddle of the Universe at the Close of the Nineteenth Century*. New York: Harper, 2007, [1900].
- HAKUTANI, Yoshinobu, et Robert Butler. *The City in African-American Literature*. London; Toronto: Associated University Presses, 1995.
- HOFFA, Jimmy. « Littérature Pimp ». *Brain* 03 September 2007. 6 July 2010. < [http://brain-magazine.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=88:litterature-pimp&catid=18&Itemid=>](http://brain-magazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=88:litterature-pimp&catid=18&Itemid=>).
- HODGE, Jonathan, et Gregory Radick. « Introduction ». *The Cambridge Companion to Darwin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- hooks, bell. « In Our Glory: Photography and Black Life ». *Picturing Us: African American Identity in Photography*. Ed. Deborah Willis. New York: New Press, 1996.
- HOWARD, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1985.
- JACKSON, Candice Love. « From Writer to Reader: Black Popular Fiction ». *The Cambridge History of African American Literature*. Eds. Maryemma Graham et, Jerry W. Ward, Jr. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.
- « The Literate Pimp: Robert Beck, Iceberg Slim and Pimping the African American Novel ». *New Essays on the African American Novel: from Hurston and Ellison to Morrison and Whitehead*. Eds. Lovalerie King, et Linda F. Selzer. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JARGOWSKY, Paul A. *Poverty and Place: Ghettos, Barrios, and the American City*. New York: Russell Sage Foundation, 1997.
- KAMP, David. « Rethinking the American Dream. » *Vanity Fair* April 2009. 22 March 2011.<<http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/04/american-dream200904>>.
- KAPLAN, Harold. « Naturalist Fiction and Political Allegory ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- LEHAN, Richard. « The European Background ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- *The City in Literature*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- LETORT, Delphine. *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- LEVINSON, J. C. « *The Red Badge of Courage* and *McTeague*: Passage to Modernity ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- LEWIS, R. W. B. *The American Adam*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- LUKACS, Georg. « A propos de la satire ». *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche, 1975, [1932].
- MANIEZ, Claire. « Quote-unquote: Raymond Carver and Metafiction ». *Journal of the Short Story in English* 33 (Autumn 1999): 9-40.
- MARGOLIES, Edward. *Native Sons: A Critical Study of Twentieth-Century Negro American Authors*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1968.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris: Gallimard, 2008, [1957].
- MILLIKEN, Stephen F. *Chester Himes: A Critical Appraisal*. Columbia: University of Missouri Press, 1976.

- MITCHELL, Lee Clark. *Determined Fictions: American Literary Naturalism*. New York; Oxford: Columbia University Press, 1989.
- MUCKLEY, Peter A. *Iceberg Slim: The Life as Art*. Pittsburgh, PA: Dorrance, 2003.
- MULLER, Gilbert H. *Chester Himes*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- MULLER, Joseph-Emile. *L'Impressionnisme*. Paris: Fernand Hazan, 1974.
- NDONGO ONONO, Côme. *Chester Himes : tragédie et oralité*. Paris: Publibook, 2007.
- *L'Esthétique de Chester Himes*. Paris: Publibook, 2010.
- *Richard Wright: la phase naturaliste*. Paris: Publibook, 2003.
- NISHIKAWA, Kinohi. *Reading the Street: Iceberg Slim, Donald Goines, and the Rise of Black Pulp Fiction*. Diss. Duke University, 2010.
- NORRIS, Frank. *The Responsibilities of the Novelist*. Cambridge, MA: Boar's Head Books, 1962, [1903].
- ORR, Christopher. « Cain, Naturalism and Noir ». *Film Criticism* 25.1 (Fall 2000): 47-95.
- ORWELL, George. « The Prevention of Literature ». *Books v. Cigarettes*. London: Penguin, 2008, [1946].
- PIZER, Donald. *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1966.
- *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- *The Theory and Practice of American Literary Naturalism*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1993.
- *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1982.
- RANCIERE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- REAVES, Kya'Tonia M. *Knives at a Gun Fight: Slim's Stab at the American Canon*. Diss. University of Mississippi, 2007.
- REILLY, John M. « Chester Himes' Harlem Tough Guys ». *Journal of Popular Culture* 9.1 (1976): 935-947.
- REY-DEBOVE, Josette, and Alain Rey. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- SERVER, Lee. *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers*. New York: Facts on File, 2002.
- SPENCER, Herbert. *Principes de biologie*. Trad. Emile Cazelles. Paris: F. Alcan, 1893, [1864].
- *Principes de sociologie : Volume I*. Paris: Germer Baillière, 1878, [1875].
- *Principes de sociologie : Volume II*. Paris: Germer Baillière, 1879, [1875].
- STALLMAN, R. W., et Lillian Giles. *Stephen Crane: Letters*. New York: New York University Press, 1960.
- STARK, Carol B. *All Our Kin: Strategies for Survival in a Black Community*. New York: Harper&Row, 1975.
- TAVERNIER-COURBIN, Jacqueline. « *The Call of the Wild* and *The Jungle*: Jack London's and Upton Sinclair's Animal and Human Jungles ». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- TISSIER, Jean-Louis. « Hemingway, Paris à la trace ». *Libération*. 01 July 2011: 30-31. Print.
- THODY, Philip. *Twentieth-Century Literature: Critical Issues and Themes*. London: Macmillan Press, 1996.
- THORP, Willard. « The Persistence of Naturalism in the Novel ». *American Writing in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

- TURNER, Frederick Jackson. *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Penguin, 2009, [1921].
- WALCUTT, Charles Child. *American Literary Naturalism: A Divided Stream*. St. Paul: University of Minnesota Press, 1956.
- WILLIAMS, John A. « My Man Chester Himes: An Interview with Chester Himes ». *Conversations with Chester Himes*. Eds. Michel Fabre and Robert E. Skinner. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.
- YARBOROUGH, Richard. « The Quest for the American Dream in Three Afro-American Novels ». *MELUS* 8.4 (Autumn 1981): 33-59.
- YODER, Jon A. « *The Jungle* (Upton Sinclair) ». *Bloom's Literary Themes: The American Dream*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- ZOLA, Emile. *Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971, [1882].

### Films

- A Rage in Harlem*. Dir. Bill Duke. Perfs. Forest Whitaker, Gregory Hines. Miramax Film, 1991.
- Shaft*. Dir. Gordon Parks. Perfs. Richard Roundtree, Moses Gunn. Metro-Goldwyn-Mayer, 1971.
- The Naked City*. Dir. Jules Dassin. Barry Fitzgerald, Dorothy Hart. Universal Pictures, 1948.

## **Table des annexes**

ANNEXE 1 : PREMIERE SEQUENCE DE <i>SHAFT</i> (1971).....	119
ANNEXE 2 : SCHEMA DES TRADITIONS LITTERAIRES NOIRES AMERICAINES SELON GATES.....	120

**Annexe 1**  
**Première séquence de *Shaft* (1971)**

*Shaft*. Dir. Gordon Parks. Perfs. Richard Roundtree, Moses Gunn. Metro-Goldwyn Mayer, 1971, 00:00:00-00:00:45.

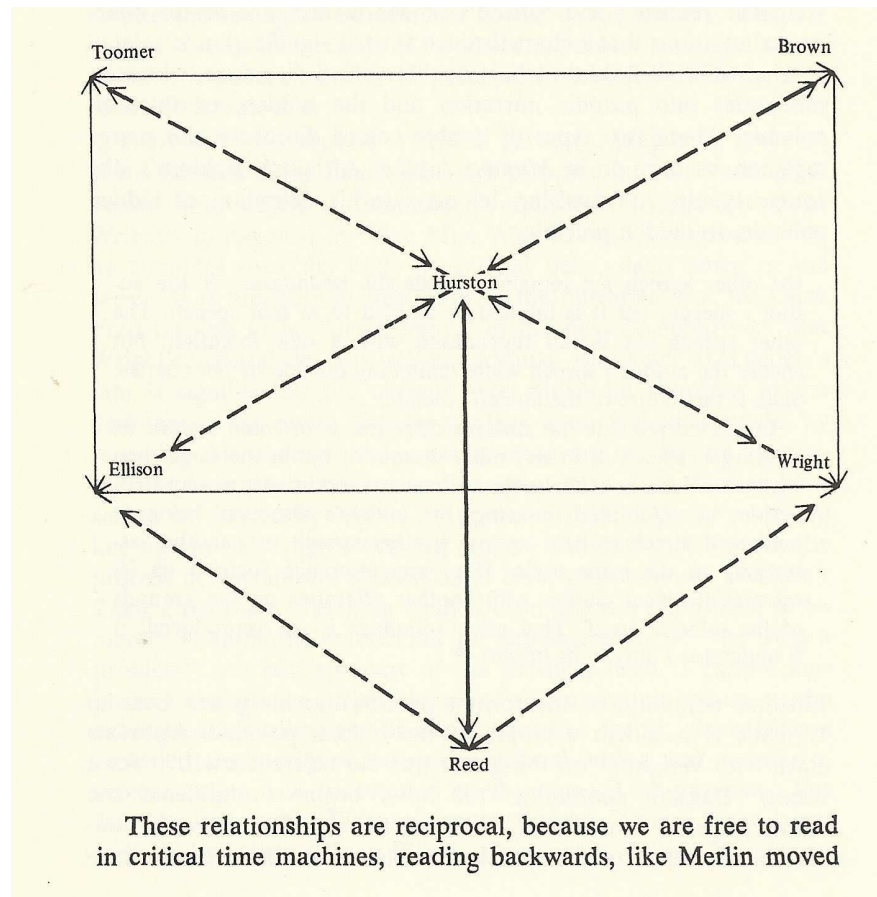




## Annexe 2

### Schéma des traditions littéraires noires américaines selon Gates

*Figures in Black*, Henry Louis Gates, Jr. New York: Oxford University Press, 1987, p. 248.



# Table des matières

<b>ABREVIATIONS</b> .....	<b>4</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>5</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION : EN QUETE DE REALITE SUR LE GHETTO</b> .....	<b>7</b>
<b>PARTIE 1 : LE MALFRAT MALGRE LUI : ETUDE SUR LE PERSONNAGE PRINCIPAL</b> .....	<b>15</b>
<i>Chapitre 1 – Anatomie et identité du criminel</i> .....	<i>16</i>
<i>Chapitre 2 – Tropes spencériens</i> .....	<i>29</i>
<i>Chapitre 3 – Adams noirs et objet du désir</i> .....	<i>42</i>
<b>PARTIE 2 : JEUX D’ACTEUR ET DE DECOR, LA VILLE ET L’ENVIRONNEMENT REPRESENTES</b> .....	<b>53</b>
<i>Chapitre 4 – Une esthétique de la dégradation : Facettes du microcosme urbain</i> .....	<i>56</i>
<i>Fenêtres sur le roman</i> .....	<i>56</i>
<i>La météorologie naturaliste</i> .....	<i>59</i>
<i>L’urbanisation reflétée, la ville énumérée</i> .....	<i>61</i>
<i>Chapitre 5 – De la Bowery de Dreiser au Harlem de Himes : Cartographie et domestication du ghetto</i> .....	<i>66</i>
<i>Réalisation et étude de cartes</i> .....	<i>66</i>
<i>Un territoire à domestiquer</i> .....	<i>70</i>
<i>Franchir la « color line »</i> .....	<i>73</i>
<i>Chapitre 6 – La foule et la communauté dans Rage de Chester Himes et dans Maggie de Stephen Crane</i> .....	<i>76</i>
<i>De l’usage naturaliste du vernaculaire et du langage</i> .....	<i>77</i>
<i>« Fuck black brotherhood » : La communauté mise à mal</i> .....	<i>79</i>
<i>Le spectacle du sang</i> .....	<i>82</i>
<b>PARTIE 3 : L’AUTEUR DE FICTION URBAINE ET SON « DOCUMENTAIRE »</b> .....	<b>87</b>
<i>Chapitre 7 – Reprise et transformations du canon : L’écriture naturaliste altérée</i> .....	<i>89</i>
<i>Le « je » d’Iceberg Slim et de Donald Goines</i> .....	<i>91</i>
<i>Humour, sexe et violence : L’influence du « pulp »</i> .....	<i>94</i>
<i>Chapitre 8 – De Frank Norris à Donald Goines, la fonction de l’auteur et ses responsabilités</i> .....	<i>99</i>
<i>La relation auteur/monde</i> .....	<i>100</i>
<i>La réalité dans le miroir : le récit comme commentaire sociohistorique</i> .....	<i>103</i>
<i>L’inconscient politique</i> .....	<i>106</i>
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>110</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>113</b>
<b>TABLE DES ANNEXES</b> .....	<b>118</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	<b>121</b>

**MOTS-CLÉS** : Littérature noire américaine, naturalisme littéraire, fiction urbaine, Chester Himes, Iceberg Slim, Donald Goines

## **RÉSUMÉ**

Alors que la récupération du naturalisme littéraire dans la littérature noire américaine n'est plus à démontrer si l'on considère certaines études menées par Michel Fabre ou Côme Ndongo Onono sur Richard Wright par exemple, il est néanmoins frappant de remarquer sa résurgence ultérieure dans la fiction urbaine des années 60 à 70 pendant que le reste de la littérature américaine (et noire américaine) de l'époque semble avoir fait le deuil de cette écriture et semble désormais plus éprise de modernisme et un peu plus tard de postmodernisme. En effet, chez des auteurs comme Chester Himes, Iceberg Slim ou bien encore Donald Goines – les auteurs de notre corpus – semble se dégager une vision du monde qui ne se contente pas de « flirter » avec celle des auteurs naturalistes canoniques, mais qui au contraire semble l'embrasser. Ce travail de recherche se propose ainsi de répondre aux questions à savoir comment s'effectue ce renouveau et quelles en sont les causes. À définir les modes de l'écriture naturaliste dans ces ouvrages de littérature populaire, nous pensons que notre corpus s'inscrit dans une « tradition » littéraire née des fictions de Stephen Crane et Theodore Dreiser, remettant ainsi en question l'attitude critique qui se contente volontiers de considérer ces auteurs comme marginaux ou pire, « authentiquement » noirs américains.

**KEYWORDS** : African American literature, literary naturalism, urban fiction, Chester Himes, Iceberg Slim, Donald Goines

## **ABSTRACT**

Literary naturalism has attracted several African American writers and has certainly impacted on African American writing. One only needs to take Michel Fabre's and Côme Ndongo Onono's critical studies on Richard Wright into consideration. It is nonetheless striking to notice its late revival in the urban fiction of the 1960s and 1970s when most works of (African) American fiction of the time seem to have done away with this mode of writing and continued their exploration of modernism and more recently postmodernism. The authors included in our corpus, Chester Himes, Iceberg Slim and Donald Goines, seem not only to "flirt" with a naturalistic vision of the world, but seem rather to embrace it. This study therefore aims at addressing both the conditions of this revival as well as its possible causes. Defining the terms of naturalistic writing within these exemplars of popular fiction necessarily implies that they stand as an extension of a literary tradition engendered by Stephen Crane and Theodore Dreiser. This also challenges the critical view that gladly dismisses these authors as cultural misfits, or worse, as being "authentically" African American.