

Désaffiliation, affirmation et réception critique de l'écrivain africain-américain John Edgar Wideman au sein du champ littéraire étasunien

Bénédicte MONVILLE-DE CECCO ⁽¹⁾

Jackson le héros noir de *Black Boy* de Richard Wright répond à la femme blanche qui l'emploie et lui demande quel besoin il a d'aller à l'école :

« Ben... je voudrais devenir écrivain (...)

- Un quoi ? Fit-elle, d'un air impératif.
- Un écrivain, marmonnai-je.
- Pour quoi faire ?
- Pour écrire des histoires, murmurais-je en me cabrant.
- Tu ne seras jamais un écrivain, dit-elle. Qui diable a bien pu mettre des idées pareilles dans ta caboche de Nègre ?
- Personne, répondis-je.
- Ça m'aurait étonnée aussi », déclara-t-elle avec indignation. (1947 : 251)

Quelques années plus tard, en 1963, James Baldwin écrit dans *La prochaine fois le feu* qu'il était à ce point conditionné par sa propre société qu'il lui était impossible de penser à lui en tant qu'écrivain.

Enfin, en avril 2005 à New York, John Edgar Wideman me déclarait : « Quand j'étais enfant, je rêvais de devenir toutes sortes de choses... devenir un plongeur sous-marin... un cowboy... un hors-la-loi et, parfois, ces rêves avaient quelque chose à voir avec écrire, étaient connectés avec l'écriture mais je n'ai pas réellement pensé à écrire comme à une profession, comme à un travail, avant d'être à l'université. Pendant mon enfance, j'étais plus intéressé par le sport et je pensais que s'il y avait quelque chose que je voulais vraiment être une fois grand ce serait un athlète professionnel »¹.

⁽¹⁾ LAHIC (Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture) / IIAC (Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain), CNRS-EHESS (UMR 8177).

¹ Monville-De Cecco, B. (2012), 452 p (je traduis).

Ces échanges et réflexion issus d'oeuvres pionnières d'écrivains africains-américains donnent la mesure du contexte historique et intellectuel où les questions que je vais affronter ici se forment et trouvent une réponse.

John Edgar Wideman naît en 1941 à Washington D.C. et grandit à Homewood, un ghetto noir de Pittsburgh, en Pennsylvanie.

L'accès aux études, rendu possible par les effets conjugués d'une stratégie parentale, de l'acceptation par John Wideman des critères de l'excellence académique et de la réussite sportive, lui assure bientôt l'exercice d'un pouvoir culturel sanctionné par les positions prestigieuses auxquelles il accède au sein de l'académie : en 1963, il obtient le *Rhodes Scholarship*², véritable consécration académique, grâce à quoi il part étudier deux ans à Oxford en Angleterre. A son retour, en 1966, il est admis à participer au prestigieux *Iowa's Writers' Workshop* et devient un des très rares universitaires africains-américains.

Durant ces mêmes années, les rapports de force au sein du champ du pouvoir politique se modifient. Les impératifs internationaux de la guerre froide, des indépendances africaines et de la pacification du Vietnam ; la participation des Africains-Américains à l'effort des guerres et les prêches politiques en faveur de la démocratie, contrarient le maintien du système de ségrégation légale aux Etats-Unis. Une conjoncture historique qui rend possible, parce qu'audible, le mouvement pour les droits civiques et va momentanément permettre de sortir des politiques ségrégationnistes³.

Toujours en 1966, John E. Wideman publie son premier roman *A Glance Away* et retient l'attention de la critique la plus exigeante. Le *New York Times* consacre un article au livre et c'est la comparaison avec des écrivains modernes irlandais et anglophones et la capacité de l'écrivain à sortir des supposés poncifs qui caractériseraient la littérature de ses pairs, africains-américains, qui servent au critique à nous assurer du talent de son auteur⁴. Suivront deux romans *Hurry Home* en 1970 et *The Lynchers* en 1973

² Le Rhodes Scholarship est une prestigieuse bourse instituée en 1902 et attribuée au mérite à des étudiants étrangers, après leur diplôme de fin d'étude, afin qu'ils puissent venir étudier à Oxford en Angleterre, généralement pour deux ans. John Wideman est le deuxième Africain-Américain à recevoir cette prestigieuse distinction ; le premier avait été le philosophe Alain LeRoy Locke en 1907, plus d'un demi-siècle avant lui.

³ Jim Crow désigne « an ensemble of social and legal codes that prescribed the complete separation of the 'races' and sharply circumscribed the life changes of African-Americans while binding them to whites in a relation of suffusive submission backed by legal coercion and terroristic violence » (Loïc Wacquant, 2002 : 46).

⁴ « Il [John Edgar Wideman] possède toutes sortes de dons littéraires, y compris le flair du poète pour un langage concentré, riche et émotionnel. Avec ce livre, un autre jeune écrivain noir a pris sa place au sein de la fiction américaine contemporaine ; un autre artisan a appris, d'irlandais comme Liam O'Flaherty et James Joyce, ce qui fait que le monde des mots et

qui, selon la critique, s'inscrivent aussi dans cette tradition moderniste. Car, en effet, la fréquentation au sein des champs académique et littéraire des espaces les plus autonomes, relativement au champ du pouvoir, et ouverts sur le marché international des biens culturels⁵ a permis à John E. Wideman de se former une idée assez précise de ce qu'il doit faire pour être « world class » et pour être « world class, il fallait être Thomas Mann et il fallait être Marcel Proust et il fallait marcher le long des Champs Elysée et connaître la corrida »⁶. Par conséquent, dans ses premières oeuvres l'écrivain, qui a pour seul capital social les relations que ses réussites scolaires et universitaires lui ont permises, donne des gages de « bonne littérature », telle qu'elle est conçue par l'espace académique où il se situe. Car, rappelons qu'aux États-Unis, les meilleurs écrivains, sont aussi, la plupart du temps, des critiques, des universitaires, parfois des éditeurs et souvent des intellectuels qui interviennent dans le débat public, à l'instar de John E. Wideman lui-même⁷. D'une part, l'enseignement de la littérature, de la création et des techniques littéraires sont, avec la critique littéraire, des domaines où l'écrivain peut facilement vendre l'autorité garantie par son savoir-faire. D'autre part, cette entreprise de captation de la littérature permet vraisemblablement de stabiliser une position acquise au sein du champ intellectuel.

Pour autant, les écrivains auxquels se réfère John E. Wideman dans ses premières oeuvres, explicitement ou non, possèdent un certain coefficient d'extranéité qui n'est pas sans rappeler sa propre position, qu'ils s'agissent des irlandais Liam O'Flaherty ou de James Joyce, du sudiste William Faulkner, ou d'écrivaines comme Virginia Woolf ou Anaïs Nin.

l'interaction des rêves atteignent le stade sensuel de la littérature (...). Ce livre, cependant, développe une énorme objectivité dans ses caractérisations. M. Wideman a écrit un roman puissamment inventif. » (Je traduis) Roskolenko, le 10 septembre 1967 (Roskolenko fut Journaliste, écrivain et poète. Il est né en 1907 de parents juifs nés russes et mort en 1980. Il écrivit pour *The New York Time Book Review* à partir de 1944. Pendant la première guerre mondiale, il séjourna en Australie, pays avec lequel Il entretiendra, toute sa vie, une relation intellectuelle et affective particulière.)

⁵« The idea of writing as a professional came fairly late, after I had taken some writing classes in school, after I had received some support and some encouragement from the professional writers who were my teachers. (...) One was Christopher Davis. I think he was my first college writing teacher. But what was more interesting in a way was that people could visit the university Anaïs Nin, Joseph Heller, Richard Eberhart. Every year there would be 10 -12 writers who would come to university and I would always go to listen and occasionally I would have a natural appointment with one of them, a chance to talk with one. And that was always exciting. » (B. Monville-De Cecco, 2012, p. 453).

⁶ E. Wideman, John, in Bonetti, 1998 [1985], p. 44 (je traduis).

⁷ Il enseigne à l'Université Brown University, après avoir enseigné à la University of Pennsylvanie, la University of Wyoming, la University of Massachusetts Amherst.

Cette volonté d'appropriation et de restitution d'un capital culturel au signifié fortement connoté au sein des champs académique et critique qui, aux Etats-Unis, apparaissent être les instances suprêmes de légitimation du champ littéraire – toujours prompt à dénicher des avant-gardes qui sur le marché culturel des biens symboliques et à condition que leur reconnaissance dépasse ces premiers cercles pèsent leur pesant de prestige – produit l'effet escompté par John E. Wideman. Ses romans sont, non seulement, bien accueillis par les critiques mais leur collocation dans une certaine tradition moderniste surtout européenne contrarie momentanément la tentation ségrégationniste du champ littéraire. Car, la ségrégation de fait de la société américaine transcende tout l'espace social et l'espace littéraire ne fait pas exception. Il y a des auteurs « africains-américains », un lectorat « africain-américain », des critiques « africains-américains », des rayons dans les librairies réservés aux « fictions africaines-américaines », à « l'histoire africaine-américaine » ou aux « études africaines-américaines ». Il y a des librairies spécialisées, des book clubs spécialisés, des départements dans les universités d' « African-American Studies », « Africana Studies », « Black Studies », des critiques qui affirment l'existence d'une littérature « africaine-américaine » avec ses propres standards et d'après Wideman lui-même (je cite) « Il y a une tradition africaine-américaine. Il y a des écrivains afro-américains qui travaillent en ce moment. Ça a du sens de parler d'eux comme d'un groupe ou à propos de certaines manières de raconter dans leurs oeuvres. C'est naturel, c'est éclairant de le faire, mais, dans le même temps, ça perpétue le « mauvais côté » de toute cette notion qui consiste à regarder les choses d'une façon noire ou blanche »⁸.

Cependant, si l'écrivain a su habilement éviter l'écueil de la régionalisation de sa littérature, c'est-à-dire sa collocation étroite dans la catégorie « african-american writings or fictions », il n'évite pas le procès en trahison de la part d'un certain nombre d'intellectuels, en particulier, africains-américains.

En effet, ces deux premiers romans ont été l'objet d'une attention critique relativement faible parce que leur engagement moderniste manifeste les situe hors des modèles conventionnels de la littérature africaine-américaine⁹.

Ce que d'autres, à l'instar de Jacqueline Berben, qualifient d'intellectualisme place d'emblée Wideman dans une position inédite au sein du champ littéraire étatsunien pour un écrivain africain-américain. Ses

⁸ E. Wideman, John, *Samuels*, 1998 [1983], p. 22 (je traduis).

⁹ E. Byerman, Keith (2006), p. 93 (je traduis).

« maîtres » sont clairement situés dans une tradition culturelle eurocentrée et il s'adresse à un public érudit qui possède les références culturelles indispensables à la compréhension de ses textes¹⁰. La critique résolument afrocentriste, Dorothea Mbalia, envisage l'auteur de ces trois premières oeuvres comme un écrivain dominé par « l'histoire, la culture et le langage de l'Europe »¹¹. Et, même si en 1973, *The Lynchers*, est généralement perçue comme une oeuvre de transition, James Coleman qui consacre en 1989 le premier essai critique à John Edgar Wideman, écrit que malgré l'importance croissante de la « tradition historique et culturelle et du langage noirs » dans ce roman, Wideman ne parvient pas encore à cette voix noire pleine et mature qui caractérisera la suite de son oeuvre¹².

À cette deuxième catégorie de critiques s'ajoutent les réserves émises très vite par la première. Certes, la qualité formelle de sa littérature et son allégeance à la tradition la plus autonome de la littérature anglophone, lui assurent attention et reconnaissance. Mais l'écrivain court le risque d'incarner éternellement la figure du bon élève, appliqué à reproduire ce qu'il a appris et cette figure d'esclave nouvelle manière qu'il a définie lui-même. Cela signifierait non seulement s'éloigner définitivement du public africain-américain mais perdre l'avantage de ce premier succès critique.

Car, John Edgar Wideman est noir et d'extraction pauvre ce qui rend problématique son acculturation totale au « capital symbolique » qui structure le champ global du pouvoir. Dès lors, sa qualité d'insider/outsider¹³ en fait une figure possible de l'autonomisation du champ littéraire. Or et pour paraphraser Gisèle Sapiro, la défense de l'autonomie du champ face aux tentatives des pouvoirs temporels et spirituels de subordonner la littérature ou de la détourner à leur profit (qui trouvent toujours des relais au sein même du champ), organise la confrontation de ses différents acteurs pour l'imposition de la définition

¹⁰ Berben, Jacqueline (1987), p. 5.

¹¹ « In his acceptance of his past mistakes, in his struggle to come up with answers that will prevent future fires that originate from Africans' own self-hatred (...) Wideman redeems himself. In many ways then, *Philadelphia Fire* is about Wideman's own internal fire, a fire that completely burns out the old European-centered perspective and gives birth to a new African-centered one. It is a baptism of fire that whips the intellectual Wideman home, that drives him to reclaim his African personality, just as it drives Cudjoe home: Back Again, Black Again. Home. » (D. Mbalia, 1995 : 97).

¹² 1989, p. 44 et 153.

¹³ « I grew up in a very segregated country. I knew that there are two worlds. I knew that I lived in one of them. And I knew that my world didn't count very much to most Americans. I also understood that I can move back and forth between those worlds. But if I did it would always be a little bit dangerous, a little bit painful, troublesome -that's just the way I thought the world always would be- and I had no ambition to necessarily try to change it because it seemed like a force of nature. » (B. Monville-De Cecco, 2012, p. 455)

légitime de la littérature¹⁴. On comprend pourquoi, l'écrivain a pu susciter les attentes de la critique la plus autonome qui voit dans sa consécration le moyen d'assurer sa propre légitimité et celui de renouveler les conditions de possibilité d'une avant-garde qui garantit le principe de l'originalité du monde des lettres. Car, entre l'écrivain et sa critique, il existe un rapport de connivence dans la continuelle réinvention à la marge de formes littéraires qui reproduisent les conditions de l'autonomie du champ et assurent à leurs promoteurs une position centrale. A condition, toutefois, qu'une fois intégré au courant dominant et placé devant l'alternative de l'orthodoxie ou de l'hétérodoxie, l'écrivain choisisse le deuxième terme. Car, pour s'imposer, l'avant-garde du champ littéraire, nous dit Bourdieu, doit « faire l'avenir »¹⁵. Aussi, il faut que John E. Wideman innove et se démarque de ce qui l'a précédé pour que l'effet d'hétéronomie de sa captation par le champ littéraire, intrinsèque de son parcours tout à la fois singulier et exceptionnel, ne soit pas annulé par ses positions acquises et une stratégie d'écrivain trop évidemment homothétique du courant dominant de la décision sociale et politique. D'où l'empressement de certains commentateurs à exiger de l'écrivain une critique plus radicale de la société américaine. Dès 1970, à l'occasion de la parution de son deuxième roman *Hurry Home*, toujours dans le *New York Times*, un autre écrivain-critique reproche à John Wideman de donner du ghetto noir américain une vision dépassée et conciliante¹⁶.

L'évolution de l'écrivain ira dans le sens de ces attentes, encouragée par plusieurs événements personnels qui viendront lui rappeler la fragilité intrinsèque de sa position, acquise dans un ordre social profondément inégalitaire et raciste, et le conduiront à interroger sa propre réussite et modifier sa manière d'écrire¹⁷.

Par conséquent, à une première phase d'acculturation, où l'homme a appris la maîtrise du discours culturel dominant, succède une phase de réappropriation de la culture singulière des Africains-Américains et en particulier de l'univers culturel du ghetto de Homewood, un lent processus d'acculturation « à rebours » qui aboutit à la production d'une œuvre et d'une figure d'écrivain radicales et, dans une certaine mesure, conforte sa reconnaissance critique¹⁸. « A cette époque j'ai commencé à saboter mon héritage « classique » (vous pouvez substituer « classique » par « européen »).

¹⁴ Sapiro, Gisèle (2010), p. 48.

¹⁵ Voir Bourdieu, Pierre (2002), p. 39.

¹⁶ Joseph Goodman, le 19 avril 1970 (je traduis).

¹⁷ Je renvoie ici le lecteur à l'article que j'ai publié en 2010 dans *L'Homme, revue française d'anthropologie*, 195-196, "La genèse d'un écrivain ou la généalogie d'une famille de Homewood", p. 359-388.

¹⁸ Voir Monville-De Cecco, B. (2009).

J'ai commencé à élargir l'univers de mon savoir et de ma compréhension et à lire des écrivains noirs et des écrivains du tiers-monde. Je suis devenu familier des mondes caribéens et de l'Afrique et j'ai réalisé qu'il existait des manières toutes différentes de voir l'histoire de l'Occident. Ces différentes interprétations de l'histoire du monde et de la culture m'ont fourni les termes dont j'avais besoin pour réinterpréter mon propre passé africain-américain, individuel et personnel »¹⁹.

En 1981, après plusieurs années de silence, John E. Wideman publie *Damballah*, le premier volume de la *Trilogie de Homewood*. Il revient au ghetto de son enfance, littérairement, en quête d'une liberté nouvelle, que ni son éloignement social ni son apprentissage des formes de l'excellence académique, au point d'en incarner une des expressions les plus abouties, n'ont permis.

L'entreprise de désaffiliation culturelle qu'il initie à partir des années 1980 commence par une attention aux traditions spécifiques des Africains-Américains et aux univers sociaux où ils évoluent. L'expérience qu'il fait alors du double passage de la « color line » lui permet justement d'échapper à l'implacable logique de ce qui va de soi entretenue par l'étanchéité presque totale qui existe entre les différents univers sociaux²⁰. Aussi, à la manière d'un ethnographe, John E. Wideman va s'employer à la restitution d'une culture « par le dedans ». Il fait le récit d'un monde avec ses coutumes et ses institutions afin de donner sens aux conduites de ses personnages qui apparaissent au lecteur comme raisonnables ou « naturelles ». Dans ses oeuvres, la vie du ghetto de Homewood devient un monde en soi, aussi complexe et digne d'intérêt que n'importe quel monde et du regard obstiné de l'écrivain émerge une clé herméneutique qui éclaire les déterminismes sociologiques qui interviennent dans la construction de la singularité de Homewood²¹.

Sa relation à l'ethnologie ne s'arrête pas là. Et cette science s'avère être une formidable source d'inspiration pour celui qui, à travers son oeuvre, interroge les conditions de la formation et de la reproduction d'une orthodoxie culturelle. Elle lui permet, entre autres, de régénérer son système de référence(s) et son langage littéraire. D'où son intérêt pour des auteurs comme Zora Neale Hurston, écrivaine, ethnologue et folkloriste africaine-américaine ou des manières de parler souvent communes aux Africains-Américains – avec toutes les restrictions qu'il faut entendre entre les classes, les volontés individuelles de s'inscrire ou de se démarquer d'une identité en partie prescrite, les pratiques religieuses, etc.

¹⁹ John E. Wideman in H. Rowell, 1998 (1989), p. 91 (je traduis).

²⁰ Je paraphrase ici Didier Eribon (2010), p. 51.

²¹ Fabre, Daniel (2002), p. 26-28 et Monville-De Cecco, B. (2010), p.382.

John E. Wideman incorpore dans son oeuvre des éléments de culture orale, comme la poly focalisation, qu'il emprunte à un monde considéré, à tort ou à raison, comme un monde oral. Ce faisant, il fait plus que signifier son appartenance à l'univers culturel des esclaves et de leurs descendants (qui soit dit en passant est aussi celui des petits Blancs du Sud dont William Faulkner a fait ses personnages), il s'empare des propriétés de l'oral qu'il place dans une position inédite, une position littéraire et opère un retour à contresens sur une ligne horizontale qui comprend le rapport entre l'oral et l'écrit comme un rapport hiérarchique. Lequel n'est jamais que la projection vulgaire de l'opposition évolutionniste entre raison graphique / (dé) (autre) raison orale.

Ses références constantes à la mémoire inscrite dans les récits des membres de sa famille, son utilisation de l'archive, en particulier les minutes des tribunaux, ou son travail d'éditeur des tous premiers textes d'auteurs africains-américains²² contrarie le rapport hégémonique de l'histoire face aux autres formes de conservation et de circulation de la mémoire : « Il n'y a pas d'espace pour les gens dont les vies se développent d'une manière qui n'est pas conforme au programme majoritaire, à l'agenda central. Et, par conséquent, je suis attentif à ce genre de situation et je vois les faits advenir et je les vois être ensevelies »²³. Pour autant, il ne renonce pas à utiliser l'histoire et ses romans mettent en scène des personnages historiques dont les actions sont situées dans un passé réel et documenté. Son oeuvre contrarie la relation de nécessité qui existe le plus souvent entre une proposition et l'entité à laquelle cette proposition se réfère, c'est-à-dire qu'elle incorpore à côté d'événements ou de personnages historiques avérés, des éléments fictifs vraisemblables au regard des conditions historiques, sociologiques et politiques, « ce qui aurait pu être là »²⁴. Cette manière de procéder décuple les qualités artistiques et cognitives du texte et révèle le caractère arbitraire du récit historique majoritaire.

Il multiplie également les références aux sociétés et aux cultures africaines et caribéennes, lesquelles deviennent des métaphores possibles du monde américain contemporain, dans ce que l'écrivain désigne comme une tentative de reconstruction du sens de la réalité²⁵. Par exemple, son roman *Le massacre du bétail* contient un court apologue sur les esprits

²²En 2002, il édite une anthologie des textes fondateurs de la tradition littéraire africaine-américaine. Le livre est publié à New York sous le titre évocateur *My Soul has grown deep, Classics of Early African-American Literature*.

²³John E. Wideman in H. Rowell 1998 (1989), p. 99.

²⁴ Monville-De Cecco, B. (2012), p.479.

²⁵ Wideman, John, E., in J. Coleman (1988), p.152 (je traduis).

africains dans lequel l'écrivain revient sur la prophétie fatale qui précipita le destin des Xhosa d'Afrique du Sud. Cet apologue place le récit principal sous les auspices de l'histoire de ce peuple en soulignant la relation allégorique qui les unit. Ce faisant, il modifie les références à l'aune desquelles nous construisons les représentations qui tiennent l'ordre en place : « Vous pouvez comprendre l'expérience américaine ou l'expérience africaine-américaine du point de vue Kongo aussi bien que du point de vue du calvinisme et du protestantisme ou du catholicisme romain et de l'humanisme occidental. Ce sont des manières possibles, des containers-prisons pour culture qui n'expliquent pas tout ce qui doit être expliqué, c'est pourquoi je cherche d'autres explications »²⁶.

Autrement dit, Wideman inscrit sa démarche littéraire dans un rapport à l'Afrique envisagée surtout pour ses potentialités imaginatives et disruptives. Certes, l'esthétique « afrocentrée » construit une subjectivité qui permet à l'individu noir d'échapper à la honte à laquelle il est socialement voué sans pour autant tomber dans les travers de la haine de soi. Cependant l'écrivain récuse l'injonction qui lui est faite, cette fois par la critique afrocentriste, d'oublier son passé en se référant à une Afrique immuable et nécessairement grandiose. Tout comme il récuse la tendance afrocentriste à imaginer des identités exclusives et essentielles, et à substituer au sujet racialisé humilié, un sujet racialisé et fier de lui-même. Par conséquent, les catégories du « je »/« nous » et du « eux » auxquels il a recours témoignent du dynamisme et de la variabilité des relations d'opposition/identification au fondement des processus sociaux de négociation des identités. Par exemple, la communauté de ses personnages ne se distingue par aucune unité chromatique et déjoue la séparation attendue entre les « Noirs » et les « Blancs », ce qui confère à une identité fondée sur la couleur les attributs du mythe. Cela ne signifie pas que les « Blancs » et les « Noirs » n'existent pas dans ses romans mais qu'ils n'existent que dans la mesure où le monde social les fait advenir. L'auteur témoigne ainsi de la complexité, de la labilité et surtout de l'historicité de ces catégories qu'il n'est possible d'appréhender que de manière contextualisée et dynamique.

Enfin, ces dernières années, il multiplie les références dans ces oeuvres à des écrivains ou intellectuels tels que Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire, Franz Fanon, Patrick Chamoiseau, Jean-Luc Godard, des références explicites ou non qui concourent à approfondir le signifié d'un texte littéraire et à situer son auteur dans le champ. A cet égard, convoquer les figures majeures de Jean-Paul Sartre ou Franz Fanon dans une œuvre

²⁶ Wideman, John E., in J. Coleman (1988), p. 154 (je traduis).

littéraire revient à revendiquer, dans le champ intellectuel, une place à côté de ses personnalités les moins conservatrices. Une audace relativement nouvelle sur laquelle l'auteur s'interroge « En lisant les critiques de Fanon, vous pourriez penser qu'il a commis les crimes contre l'humanité que son oeuvre accuse d'autres hommes d'avoir commis. Je comprends pourquoi tu as besoin de Fanon dans ton histoire, pourquoi tu es préoccupé par les différents moyens de le connecter à ton oeuvre, mais pense aux conséquences qu'il y a à ainsi introduire Fanon »²⁷.

Autrement dit, si John E. Wideman s'inscrit dans une histoire de la littérature et une culture littéraire qui conditionnent les possibilités qui lui sont offertes et en regard de quoi sa pratique de la littérature trouve sa légitimité, s'il est contraint par des normes qu'il n'a pas choisi mais qui, cependant, le constituent et le limitent, ce que Judith Butler appelle sa « puissance d'agir », l'écrivain s'emploiera à partir des années 1980 à mettre en question le langage littéraire dont il a hérité et la façon dont nous, lecteurs, structurons le monde à partir de ce langage. Cette volonté de ne pas saisir le monde social tel qu'il lui a été donné, tel qu'il lui a été rendu *familier* ou *naturel* mais d'en montrer l'arbitraire, la contingence, aboutit à la production d'une oeuvre qui oblige ses lecteurs à un effort d'analyse des exclusions et des occultations que supporte tout langage dans la production et la reproduction du monde tel que ce langage prétend qu'il est.

Au terme de ce parcours, John E. Wideman reste cependant un écrivain difficile à situer. Sa réception souffre d'une ambivalence qu'il résume lui-même par ces mots : « Là réside le drôle de problème avec une personne comme moi. Pour les gens qui organisent ces petites boutiques, je suis quelqu'un entre deux. Je ne suis pas assez noir pour les étagères noires et je suis trop noir pour les étagères blanches, donc « au diable les étagères ». C'est très décourageant. Trop expérimental pour le traditionnel, trop traditionnel pour l'expérimental »²⁸.

L'écrivain a certes acquis dans le champ intellectuel américain une position dominante indéniable, renforcée par sa reconnaissance internationale dont témoignent les très nombreuses traductions de son oeuvre et sanctionnée par des tribunes régulières dans le New York Times ou ses invitations dans des talk-show télévisés prestigieux comme Charlie Rose sur PBS. Il participe régulièrement au débat public dans son pays et signe des pétitions en faveur de la révision du procès d'Abu Jamal, par exemple, au côté de figures comme Dérída et Bourdieu ; rédige la préface

²⁷ Wideman, John E. (2008), p.17 (je traduis).

²⁸ Monville-De Cecco, B. (2012), p. 488 (je traduis).

au livre de ce prisonnier et condamné à mort ; publié dans un recueil de textes et de photos qui remet en cause le système carcéral américain aux côtés d'Angela Davis²⁹. Autrement dit, John E. Wideman est un intellectuel qui compte dans le champ intellectuel d'une manière général.

Certes, l'irruption d'une figure d'écrivain africain-américain dans cet espace intellectuel ténu et hautement symbolique est le signe de la subversion d'un privilège de classe et de « race », sur lequel la bourgeoisie (qui n'est plus exclusivement blanche) et la société blanche (qui représente encore l'ordre dominant) a assis et continue d'asseoir une part de son pouvoir³⁰. Pourtant, ses oeuvres sont dans l'ensemble assez peu lues du grand public et le public africain-américain entretient avec lui une relation de défiance ou de circonspection qui se conjugue à un intérêt critique discret, malgré tout, et qui n'a jamais été comparable à celui témoigné à d'autres écrivains américains de la même génération. « John Edgar Wideman est un des écrivains de nouvelles africains-américains les plus prolifiques. Il a publié davantage d'histoires que Richard Wright, James Baldwin ou Alice Walker, qui sont tous plus connus. Comme eux, il a gagné un grand nombre de prix littéraires et a reçu l'attention de la critique littéraire. Il a publié des articles dans des magazines populaires et littéraires, a fait l'objet d'articles dans les magazines *People* et *Esquire* et son oeuvre constitue le sujet de deux livres d'analyse littéraire. Il a occupé des positions académiques en création littéraire et études africaines-américaines à l'Université de Pennsylvanie, du Wyoming et du Massachusetts. Il a publié 14 livres de fiction et de non-fiction depuis 1972. Pourtant, malgré toute cette productivité et cette attention critique, il n'a pas atteint le niveau de reconnaissance d'autres écrivains noirs modernes. »³¹

En France, la politique éditoriale de la maison qui l'édite semble marquée par la même ambivalence. Par exemple, Christophe Kantcheff note, dans l'hebdomadaire *Politis*, au moment de la publication en français par les éditions Gallimard du deuxième volume de la trilogie : « *Où se cacher ?*, de John Edgar Wideman, est paru le 16 novembre, ce qui laissait à peine plus d'un mois pour sa réception critique. Un délai bien dérisoire pour un roman extraordinaire, signé par un écrivain américain majeur, dont la réception en France devrait être l'égal d'un Don DeLillo ou d'un Philip Roth. Les parutions de janvier attendront un peu : nous aurions

²⁹ Wideman, Edgar John, in Michael Jacobson-Hardy, 1999, p. 13-17.

³⁰ Voir Kozol, Jonathan (2005).

³¹ Byerman, Keith (2006) : X, (je traduis). Il faudrait mettre à jour les listes établies par Keith Byerman quant aux ouvrages publiés par John E. Wideman, les revues critiques ou les études consacrées à son oeuvre. Mais le constat qu'il fait reste vrai.

grand tord de passer sous silence un tel livre, sous le fallacieux prétexte de sa péremption médiatique.»³²

Sans doute, parce que dans une société fortement inégalitaire et « d'insécurité sociale », pour reprendre un mot de Robert Castel³³, comme aux Etats-Unis, les idéologies d'exclusion sont génératrices de subordination symbolique, mais aussi d'identité. En influençant directement les comportements des acteurs sociaux, elles tendent à assumer un contrôle total sur l'action et sur ses représentations et assurent la pérennité des rapports de force propres au système qui les produit. La puissance subversive de l'oeuvre de John E. Wideman est amoindrie par ce qui fait aussi sa force : sa collocation dans l'univers des écrivains-intellectuels qui conjuguée à d'autres indices disponibles pour une prélecture (N. Heinich) découragent l'intérêt de lecteurs qui trouveraient éventuellement en elle les instruments pour penser les mécanismes de leur propre domination.

³² Kantcheff, Christophe, « La puissance du Blues », *Politis*, jeudi 11 janvier 2007, p.16.

³³ Castel, R. (2003).