



Le Jeu du « je » du romancier de *Is just a Movie* ou un welto littéraire d'Earl Lovelace

Lina Marie-Sainte

CRILLASH

Université des Antilles, France

Lina.ms@wanadoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-6067-167X>

Reçu le 27-10-2023 / Évalué le 18-05-2024 / Accepté le 19-06-2024

Résumé

La tentation de l'autobiographie et de l'autofiction est grande chez les romanciers. Avec le roman de *Is Just a Movie* comment s'exprime cette tentation ? Dans cette contribution, nous tentons de dégager le principe de welto littéraire en nous appuyant d'une part sur certaines difficultés épistémologiques du roman autodiégétique. La narration à la première personne imite l'autobiographie et instille le doute chez le lecteur qui s'attend à trouver des éléments autobiographiques de l'auteur. Ces éléments autobiographiques se retrouvent-ils dans le personnage repaissant : John de John, par un effet miroir ? Après la présentation de quelques procédés mobilisés par Earl Lovelace dans ce roman pour l'affirmation du « je » du narrateur nous essayons d'illustrer comment le masque du narrateur autodiégétique permet au romancier de masquer certains éléments autobiographiques. Et enfin, nous nous attardons sur la proximité du personnage John de John qui semble être un masque de l'écrivain. Cette stratégie du masque est manifeste du welto.

Mots-clés : Welto littéraire, narrateur autodiégétique, Earl Lovelace, Black Power, personnage repaissant

El juego del « yo » en la novela *Is just a Movie* o un welto literario de Earl Lovelace

Resumen

La tentación de la autobiografía y la autoficción es fuerte entre los novelistas. ¿Cómo se expresa esta tentación en la novela *Is Just a Movie* ? En este trabajo, intentamos dilucidar el principio del welto literario centrándonos, por un lado, en ciertas dificultades epistemológicas de la novela autodiagética. La narración en primera persona imita la autobiografía e infunde dudas en el lector, quien espera encontrar elementos autobiográficos del autor. ¿Se reflejan estos elementos autobiográficos en el personaje desenfadado, John de John, a través de un efecto espejo? Tras presentar algunas de las técnicas empleadas por Earl Lovelace en esta novela para afirmar el « yo » del narrador, intentamos ilustrar cómo la máscara del narrador autodiagético permite al novelista ocultar ciertos elementos autobiográficos. Finalmente, examinamos la proximidad del

personaje John de John, quien parece ser una máscara para el escritor. Esta estrategia de la máscara es una manifestación del welto.

Palabras clave: Welto literario, narrador autodiegético, Earl Lovelace, Black Power, personaje recurrente

The « I » game of the novelist in *Is just a Movie* or a literary welto of Earl Lovelace

Abstract

The temptation of autobiography and autofiction is strong among novelists. How does the novel *Is Just a Movie* express this temptation? In this contribution, we attempt to identify the principle of literary welto, drawing on some of the epistemological difficulties of the autodiegetic novel. First-person narration imitates autobiography and instills doubt in the reader, who expects to find autobiographical elements of the author. How are these autobiographical elements mirrored in the recurring character of John de John? After presenting some of the devices used by Earl Lovelace in this novel to assert the narrator's "I", we try to illustrate how the mask of the autodiegetic narrator enables the novelist to conceal certain autobiographical elements. Finally, we look at the proximity with the character John to John, which seems to be a mask for the writer. This mask strategy is evident in the welto.

Keywords: literary Welto, *first-person narrator*, Earl Lovelace, Black Power, recurring character

Introduction

Is just a Movie n'est pas le premier roman de Earl Lovelace avec un personnage homodiégétique. Avec *Salt*, son avant-dernier roman, publié en 1996, l'auteur entre en concurrence avec le narrateur autodiégétique qui s'efface très rapidement pour laisser la place à un narrateur omniscient et omniprésent qui ne raconte pas sa vie et ne joue pas non plus le rôle d'observateur. Avec *Is just a Movie* le choix de la voix narrative se porte sur un narrateur autodiégétique qui observe, certes, mais qui est aussi impliqué dans l'histoire, il est l'un des personnages principaux. La narration est portée par « je », dans les premiers et derniers chapitres. Dès l'incipit, le pacte « autobiographique », le pacte d'authenticité, est lancé ; pacte qui selon Lejeune est aussi un élément de véracité de l'autobiographie. L'attente du lecteur se dirige donc vers une représentation autobiographique. Gérard Genette renforce cette attente en précisant que : « La narration homodiégétique par nature ou convention [...], simule

l'autobiographie, [...] le récit historique » (Genette, 1983 : 52). Ce théoricien utilise le verbe 'simuler' pour bien indiquer qu'il ne s'agit pas vraiment d'une autobiographie. Philippe Lejeune dans le *Pacte Autobiographique* définit l'autobiographie comme un : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Lejeune, 1996 : 14). Il poursuit en soulignant que le nom de couverture doit aussi correspondre à celui du personnage principal. À la lumière de cette définition, toutes velléités de considérer ce roman comme une autobiographie doivent être définitivement abandonnées. Toutefois, les données fictives orientent vers le roman de type autobiographique dont Lejeune nous livre sa définition :

J'appellerai roman autobiographie tous textes de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur a choisi de nier cette identité » (Lejeune, 1975 : 25).

Vincent Colonna, lui, choisit la définition de Philippe Gasparini : « le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (eikôs), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière », (Colonna, 2019). Dans cette logique, la recherche d'éléments autobiographiques, les éléments de concordance entre auteur et narrateur ou bien même personnage se trouvent privilégier. La principale relation entre le narrateur et l'auteur est entretenue par la participation au *Back Power* de Trinidad. Ce mouvement émerge à la fin des années 60 et atteint son apogée en 1970 à la suite du *Black Power* des États-Unis d'Amérique, avec des revendications pour plus de justice sociale et économique et pour plus de considérations. Ce fut une période tumultueuse ponctuée de marches, de rassemblements, de discours, de slogans en faveur de la cause noire. Le mouvement, nommé par certains la révolution du *Black Power*, prit fin par l'imposition de l'état d'urgence le 21 avril 1970 et par l'emprisonnement des plusieurs activistes. Le roman commence avec le retour de King, le narrateur-personnage, après son emprisonnement, car il s'était autoproclamé poète de la révolution. Il s'interroge sur le Black Power et l'abandon de la lutte. Un autre aspect de la recherche d'éléments autobiographiques s'oriente vers un personnage mineur : John de John. Le lecteur qui pénètre dans l'univers des deux derniers romans d'Earl Lovelace est confronté à un 'personnage

reparaissant', (Aranda, 2004 : 351-362)¹ : l'écrivain John de John de Matura². Ce personnage apparaît par touches, comme pour dresser un tableau impressionniste des activités d'un écrivain, et pour une mise en scène de l'auteur.

Le welto³ vient de l'expression créole « *Ou wé, ou pa wé* », antiphrase difficilement traduisible littéralement en français. Le sens profond serait plutôt : « *Tu penses avoir vu, mais il n'en est rien !* ». Nous le définissons comme l'art du masque, l'art d'avancer masqué. Comment se révèle le welto littéraire d'Earl Lovelace ? L'auteur n'a pas choisi d'écrire une autobiographie, ni même une autofiction. Quels signes autobiographiques révèlent la présence du 'je' de l'auteur dans ce roman ?

1. Le jeu du « je » du narrateur autodiégétique – King

Dans ce roman : *Is Just a Movie*, King part à la découverte de son moi et des autres. King, narrateur autodiégétique, donne l'image du témoin de son temps, porteur d'interrogations sur la marche de son pays. « L'instance narrative s'attribue majoritairement un rôle purement testimonial », nous dit Radana Lukajić (Lukajić, 2015 : 140). King fait office d'instance narrative, la personne par qui nous lecteurs nous percevons le récit, ne s'implique pas. Il signale au début du roman « Je deviendrais l'enregistreur de leurs histoires⁴ » (Lovelace 2011, 4). La crédibilité du roman repose sur lui. « L'autorité fictionnelle est essentielle dans le roman à narration autodiégétique » précise (Schöch, 2006 : 2) pour sa crédibilité. La crédibilité repose sur le témoignage fiable et l'illusion réaliste des repères spatio-temporels que seul l'auteur possède pour donner mandat à son narrateur dans le roman.

¹ La pratique du « personnage reparaissant » consiste pour un romancier « à utiliser dans un récit un ou des personnages que ce même auteur avait déjà exploités dans un ou des récits antérieurs », in Daniel Aranda, « Les retours hybrides de personnages », *Poétique*, vol. 139 / 3, 2004, p. 351-362.

² Quatre personnages réapparaissent dans les deux derniers romans d'Earl Lovelace : le personnage de l'écrivain John de John, le politicien Ethelbert B. Tannis, le Constable Aguillera, et le PM.

³ Welto, nommé aussi wolto, est à l'origine un jeu de type bonneteau, où le bonneteur manipule trois éléments en disant « *Ou wé, ou pa wé* ». Voir thèse de Lina MARIE-SAINTE pour plus de précisions : <https://www.theses.fr/fr/?q=culture+créole+et+nationalisme>

⁴ À noter : toutes les traductions du roman *Is Just a Movie* sont personnelles.

Avec un narrateur autodiégétique la narration est assumée par 'je', 'l'en anglais. Dès l'incipit comme pour le pacte autobiographique, King conclut un pacte de fiabilité avec le lecteur. Il n'y a pas d'équivoque quant à son identité. Il est un calypsonien, il utilise l'art de la dérision pour déstabiliser les puissants, car il se déclare le poète du peuple, le poète de la révolution.

Je m'appelle Kangkala, promoteur de confusion, enregistreur de ragots, destructeur de réputation, révélateur de secrets. [...] Je réduis les puissants en les ridiculisant. [...] Je suis né de nouveau par un lapsus quand [...] le maître de cérémonie m'a présenté comme Kingkala. Je suis né à une nouvelle vision. C'était au milieu du mouvement que nous avons appelé Black Power. [...] Je suis devenu le poète de la révolution (Lovelace, 2011 : 3-4).

Le « je » de *Is just a Movie* ne se livre pas, ne s'épanche pas sur lui-même. « Je » se présente comme un observateur au milieu de la foule des manifestants du Black Power de Trinidad en 1970. « Je deviendrais l'enregistreur de leurs histoires, le chanteur de leurs louanges, le restaurateur de leur foi, le gardien de leur dépit, l'embaumeur de leur colère. » (Lovelace, 2011 : 4). D'autant plus qu'en anglais par homophonie le pronom « I » et « eye : œil » se prononce de la même manière. Il a vu de ses yeux vus et peut témoigner de faits réels. Le « I » devient le témoin non pas d'un événement fictif, mais historiquement référencé. Le « je » narrateur participe à la fois de l'impression réaliste, le discours se donne comme vrai. Le « I » de King se donne comme un témoin fiable, crédible pour raconter les histoires d'engagement de tout un chacun et d'expliquer ce qu'il en comprend. Il veut donner de la visibilité et de la crédibilité au mouvement Black Power. Dès le premier chapitre, avec un cadre historique authentique, le roman prend des allures autobiographiques, d'autant plus que King s'interroge sur certains événements. Il nous fait part de ses réflexions et sollicite parfois le lecteur. Le lecteur suit ce que Genette appelle le « *flux de conscience* » de King.

Ce procédé de la narration homodiégétique permet l'irruption dans la diégèse du flux de la conscience du narrateur-personnage qui s'interroge sur son engagement la première personne de narration se saisit dans une dynamique de communication avec l'autre. (Genette 1983 : 52)

La voix de King se donne comme une conscience, une volonté d'entrer en dialogue avec, qui revient sur les événements historiques. « *I thought* », « *I told myself* », « *I wondered* », « *it didn't surprise me* », « *then it entered my mind* », « *I still wasn't sure* ». « *I can't double think people mind* », « *what I supposed was* », « *I misread* » et la présence de nombreux modalisateurs montrent que King fait des efforts de lucidité. Il cherche à faire tomber les masques, pour voir aussi clair que possible dans le secret de l'engagement et le secret de la vie de chacun, pour observer au plus près les motivations de chaque personnage. Ses recherches, ses mises en question, ses tâtonnements, ses retours en arrière, ses succès, ses débâcles et sa compassion pour les autres personnages, révèle un humaniste, amoureux des hommes qui veut les comprendre et les aider. Le lecteur le découvre en personnage très amer et en colère au début du roman. Il ne comprend pas l'abandon de la lutte. Pour lui, le mouvement du Black Power contenait une idéologie et une revendication valable pour tous.

Nous, les Black Power, avons déchiré le rideau de silence qui dissimulait les problèmes majeurs de ce pays : la dignité des chances du peuple noir, l'égalité, ce qu'il fallait faire, comment continuer. (Lovelace, 2011 : 20)

Il cherche à comprendre cet abandon. Le narrateur veut lutter contre l'oubli et nous livre des retours en arrière de la période.

Lorsque je suis sorti de prison, [...] Le Parlement du peuple où, à l'époque du Black Power, nous nous rassemblions avant de nous lancer dans nos marches quotidiennes, est redevenu juste Woodford Square. [...] Le rugissement et les discussions des frères à la porte, distribuant des pamphlets pour les rassemblements, des hommes qui avaient discuté de révolution, qui avaient levé les poings et crié : 'pouvoir'. (Lovelace, 2011 : 14)

Le « je » de départ se mue en : « il », « elle », « nous ». « Je » s'efface pour comprendre la marche du monde et témoigner de son temps. C'est avec les autres que le narrateur-personnage trouvera l'apaisement et grandira vers la conscience de soi, par un travail d'introspection pour l'acceptation de soi et des autres.

Avec ce récit à la première personne de type récit de vie, récit autobiographique, le « I » de King se veut témoin de son temps. King interroge le passé pour mieux appréhender le présent. Le pacte

autobiographique semble être la meilleure option pour lutter contre l'oubli, pour ce besoin de reconnaissance suscitée par le désir de transmettre et de donner du sens au vécu. Pour Friedrich Spielhagen théoricien allemand : « Le roman à la première personne est, du début à la fin, une lutte pour la légitimation⁵ » (Spielhagen, 1885 : 236). Légitimation que recherche le narrateur et par la même occasion le romancier en nous livrant son récit. L'entreprise auto-justificative de King sous forme de récit autobiographique se veut réflexion sur soi-même. C'est une vraie tentative de connaissance de soi, et de ceux qui l'entourent qu'entreprend King à travers ce récit, adoubé aussi de justification, de besoin d'éclaircissement, de comprendre en quoi on a faute⁶.

C'est ainsi que ce genre de témoignage avec un narrateur autodiégétique donne une garantie de fiabilité, renforcée de plus par l'illusion réaliste que donnent les repères, spatio-temporels et onomastiques.

L'usage de la première personne dans la narration romanesque participe d'un artifice dont le mérite est à la fois de créer plus facilement un univers dans un cadre spatio-temporel qui semble assez proche, de même qu'il prend le lecteur à témoin⁷. (Demoris 2002 : 337)

Les repères spatio-temporels, tels que les noms de lieux : *Port of Spain*, *Woodford square*, *Manzanilla* ; les fêtes telles que : le carnaval, la fête des pêcheurs de Toco, et les noms de personnalités telles que le calypsonien, Lord Superior (206), Peter Minshall, le célèbre masque designer (289), renforcent la vraisemblance de la représentation environnementale et sociétale de Trinidad. D'autant plus que ces célébrités réelles entrent en dialogue avec les personnages fictifs. Ces repères supportent un ancrage dans l'espace-temps de Trinidad : « *ici* » et un « *maintenant* ». Le récit de King n'est pas factuel avec un recensement chronologique de l'histoire avec des dates, des heures et des lieux bien précis, comme le ferait un journaliste ou un historien. Au lieu de tout cela, il se fait conteur et invite au jeu. Le narrateur communique au lecteur des indices qui lui permettent de

⁵ Cité par Christof Schöch : « Autorité fictionnelle et description... », Univ. Halle, 09/2006, p. 3.

⁶ Pour de nombreux observateurs, les problèmes ethniques de Trinidad and Tobago découlent du mouvement du Black Power.

⁷ Cité par Ladislav Nžessé, *Énonciation et modélisation du réel dans Contours du jour qui vient de Léonora Miano*, revue-analyses.org, vol. 5, no 2, printemps 2010, p. 30.

reconstituer la réalité spatio-temporelle : *les marches du Black Power, 10 ans plus tard, les événements de la Grenade, l'avènement d'internet*. Toutes ces références temporelles permettent au lecteur de reconstituer le « *puzzle temporel*⁸ » du roman. La durée du récit se déploie sur une trentaine d'années.

L'illusion réaliste est renforcée par le mode de narration, à la première personne, certes, mais aussi par le style de narration de type conversation courante, ancrant ainsi, définitivement le roman dans l'oralité. Avec l'oralité, l'art de la parole dans le quotidien, le narrateur est plus proche de son auditoire⁹, plus habitué à ce mode de communication. Parole que le calypsonien érige en art de conter. King en figure du calypsonien utilise cet art de l'oralité. Cette stratégie accroît le caractère réaliste du roman. Cette « *illusion référentielle* » (Riffaterre, 1978), abolit les frontières entre réalité et fiction, et l'authenticité du récit en est accentuée. L'identification avec le lecteur n'est que plus plausible, puisque celui qui raconte, parle d'événements que moi lecteur trinitadien ou caribéen, je connais ; un calypsonien relève aussi de mes références culturelles. De nombreux indices de la réalité socioculturelle de Trinidad and Tobago sont disséminés dans le roman pour que le pacte autobiographique soit plus vrai et légitime.

L'illusion autobiographique du roman est maintenue par le choix d'un narrateur autodiégétique qui se trouve impliqué dans un moment historique. Ce narrateur, King, entreprend de faire un examen de soi – un examen de conscience, plus particulièrement un examen de la société, de sa marche, ce vers quoi l'on tend et de montrer le monde dans lequel il vit. Il se dévoile au contact des autres. Il nous semble vulnérable par son désir de comprendre et ses interrogations qui ne trouvent pas toujours de réponse. L'illusion réaliste des repères spatio-temporels, onomastiques et culturels ne fait qu'étayer l'illusion du roman autobiographique, donné comme une autobiographie masquée de l'auteur. D'autant que, le parcours du narrateur et celui de son créateur les points de concordances sont nombreux. Goldznik soutient que « tout récit à la première personne suscite le soupçon » (Goldznik, 2000 : 449). Aussi lecteur, critique littéraire,

⁸ Ladislav Nžessé.

⁹ 'auditoire', car le narrateur est censé enregistrer le récit des personnages.

cherche à retrouver le projet qui sous-tend le roman en se faisant une idée plus précise de la personnalité de son auteur. Les motivations sont nombreuses qui poussent un écrivain à dire « je », qu'il l'assume pleinement ou joue à cache-cache avec les lecteurs, comme pour un welto littéraire.

2. Le jeu du « je » du romancier

Le « je » du roman *Is Just a movie*, semble plutôt penché vers la partie de cache-cache, le Welto, l'art du masque, l'art d'avancer masqué. Pour avancer masqué, Earl Lovelace utilise la narration avec un narrateur autodiégétique qui semble affirmer son identité. Cependant, le « je » du narrateur ne coïncide pas avec le nom propre de l'auteur dont l'existence livresque n'est attestée que par son nom sur la couverture. L'un est personnage fictif, l'autre personne réelle. Le lecteur s'attend tout de même à trouver des éléments du vécu de l'auteur. En outre, la promesse de l'incipit rend évidente cette attente. Pourtant, le roman *Is Just A Movie* ne masque pas sa nature fictive. Le narrateur n'est-il qu'un masque pour l'auteur qui utiliserait le genre roman autobiographique pour son imitation des procédés de l'autobiographie ? Dans *Le plaisir du texte*, Barthes soutient : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation ni sa projection. » (Barthes, 1973 : 45-46). Alors, comment détecter la présence de l'auteur ?

La crédibilité de la narration est soutenue par l'auteur en partant de son vécu, il raconte des faits tangibles. Ruth Amossy révèle que « Les petits détails soigneusement racontés projettent l'image d'un personnage de témoin fiable » (Amossy, 2009 : 9). Earl Lovelace se montre très précis à propos de la vieille guimbarde de Sonnyboy. Une quasi-épave en très mauvais état que Sonny persiste à faire rouler. Les détails croustillants fourmillent au chapitre 18- *The Man He Wants him to See*. Sonnyboy a donc acheté la voiture, a cherché des pièces détachées remisées pour la remettre en état de marche. Elle consomme beaucoup trop d'essence et d'huile.

*Le seul problème, c'est qu'elle prend du temps pour démarrer, le matin.
Le soir, il la gare au sommet de la pente dans la rue où ils habitaient afin
qu'elle puisse démarrer en roulant dans la descente. Cette opération ne*

fonctionne pas toujours [...]. Elle a besoin d'un coup de pouce pour démarrer. Il enrôle Sweetie-Mary et sa grand-mère pour l'aider. C'est une aventure que sa grand-mère adore. [...] Elle a l'exquise tâche de conduire pendant qu'ils poussent et quand Sonnyboy crie 'vas-y', elle lève le pied de l'embrayage, appuie doucement sur les freins et si elle (la voiture) ne démarre pas, freine, appuie sur l'accélérateur et retourne au frein. « Embrayage, freins, accélérateur » : récite-t-elle. Cela fait partie du rituel du démarrage de la voiture, le matin. (Lovelace, 2011 : 134-135)

Le témoin fiable dont parle Amossy est l'auteur lui-même. L'auteur semble prendre la place du narrateur et relate avec la plus grande minutie tout ce qu'il semble avoir expérimenté. De plus, il semble se délecter de ses souvenirs. Les péripéties de la voiture s'étendent sur deux pages. Cette profusion de détails manifeste les qualités de conteur de l'auteur qui n'établit pas une liste fastidieuse des événements, mais raconte avec plaisir son vécu. On ne rapporte, n'écrit que des faits que l'on connaît, que l'on a expérimentés¹⁰ (Cavillac 1995 : 25). L'auteur, en homme d'expérience, devient un témoin fiable. Son roman est donné pour vrai avec cette attention toute particulière donnée aux détails. Cette partie du roman renforce la crédibilité de l'auteur et ancre le roman dans une interprétation d'un espace autobiographique.

Ce roman laisse aussi penser à une autobiographie déguisée, par le *welto*, l'art du masque. Ce que Freud appelle la *théorie de la façade* : « une façade ludique imaginaire permet à l'auteur à la fois de dissimuler et de laisser filtrer 'discrètement' son intention¹¹ ». Le jeu avec le lecteur, quand un romancier comme Earl Lovelace veut se livrer sans le faire ouvertement, est de parsemer le roman d'éléments de vraisemblance, d'éléments en concordance avec lui-même et de les utiliser comme des masques.

Les similitudes entre narrateur et auteur sont nombreuses, nous n'en retiendrons que deux pour cette communication. La première est le renvoi à la figure de l'artiste. Le narrateur King est un artiste, il produit des œuvres d'art comme Lovelace. Il se définit lui-même : « Je suis un poète. Un poète, t'entend ? Et si je chante du calypso c'est parce que la poésie n'a pas de véritables admirateurs ici sur cette île. Beaucoup de calypsoniens récitent leur calypso, je chante mes poèmes. » (Lovelace, 2011 : 16-17). L'image du

¹⁰ Cité par Christof Schöch.

¹¹ Shuko Tanaka, *Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera*, p.19.

poète en doux rêveur qui s'exprime en vers renvoie aussi à celui de l'écrivain. King est donc un écrivain comme Earl Lovelace qui écrit des romans. Tous les deux manipulent les mots, des artistes des mots et sont conscients de leur rôle dans la société, celui d'éveiller les consciences. Leurs trajectoires semblent se fusionner, mais ce n'est qu'une illusion comme pour la voie du chemin de fer où le personnage King et l'auteur Earl Lovelace poursuivent des rails parallèles sans jamais se confondre ou fusionner. Est-ce un choix délibéré de Earl Lovelace pour se masquer ou un jeu avec les lecteurs-critiques qui piste des traces du romancier ? La réponse est double, car il existe une réelle volonté de masque de ne pas trop s'impliquer en tant que personne réelle. Dans un pays comme Trinidad où tout propos peut porter à confusion et à critique, Lovelace semble être rétif à se livrer, donc difficile d'être assertive sur un élément autobiographique avéré. Le romancier joue avec son narrateur comme son porteur de masque.

La deuxième similitude est la participation au Black Power. Jouer avec le lecteur, c'est aussi l'amener dans son monde en lui donnant une représentation de celui-ci. Cet univers que le romancier tient à représenter est celui du Black Power dont il a été témoin et acteur. L'auteur semble vouloir lutter contre l'oubli, d'où son besoin de sauvegarder la mémoire commune comme pour clamer son existence au monde. Earl Lovelace comme King a participé aux rassemblements, aux marches et à scander '*power/pouvoir*'. L'implication d'Earl Lovelace est avérée par des discours que l'on retrouve dans *Growing in the Dark* (Lovelace, 2003 : 118-130). « C'était la saison des discours / that was the season of speeches » (Lovelace, 2011 : 163) dit ironiquement King ; alors l'auteur lui aussi s'y adonne. Earl Lovelace a délivré un discours pour démontrer l'absence de violence dans le mouvement du Black Power et un autre pour prendre position contre l'interdiction du territoire de Stokely Carmichael¹² de Trinidad. L'extrait qui suit est tiré de ce dernier et résume la lutte du Black Power et explique l'engagement du romancier :

Ce dont nous avons besoin, c'est d'une révolution noire... d'une révolution des attitudes des Noirs : les uns envers les autres ; des Noirs pour

¹² Stokely Carmichael est originaire de Trinidad. Il s'engage dans la lutte pour les droits civiques aux États-Unis. Il vulgarise le Black Power.

leur propre beauté. Pour que les Noirs soient fiers de leur propre beauté, de leur état de noir. [...] Nous devons penser à commencer à nous aimer, à nous respecter, à créer des héros et des mythes qui formeront la base d'une culture de la dignité et de l'amour. Nous devons embrasser notre état de noir. [...] Les Noirs doivent apprendre à gérer leur propre valeur. [...] Nous ne pouvons pas échapper à notre aspect. [...] Je pense que notre gouvernement doit savoir que nous sommes fiers de nous et que nous lutterons toujours pour donner à l'homme noir un nouveau sens de la dignité, une nouvelle perception de sa propre beauté [...] nous allons créer une meilleure Trinidad, une Trinidad plus humaine et digne. (Lovelace, 2003 : 121-122)

Entre King, le narrateur autodiégétique, qui se déclare poète de la révolution et Earl Lovelace qui exprime publiquement son engagement dans le mouvement du Black Power la concordance de l'engagement et de la prise de position est manifeste. Cette concomitance des activités prête à confusion entre le narrateur et le romancier et légitime ce roman comme une autobiographie déguisée de l'auteur. Cependant, la tentation de l'autofiction se dissimule aussi dans la corrélation entre le romancier et l'un de ses personnages dans ce roman.

3. Jeu du « je » se poursuit avec le personnage de John de John

Ce personnage assez atypique intrigue. Dans *Is Just a Movie* ainsi que *Salt* où il apparaît, ce personnage très caricatural n'intervient qu'épisodiquement. John de John n'a pas de voix, il entre en dialogue avec quiconque dans l'espace fictif des romans. On ne sait pas vraiment ce qu'il pense. Il n'a pas de profondeur, pas de relief, pas de sentiment. C'est un personnage constant, mais de surface. Il ne parle pas, seul le narrateur donne des informations sur lui comme le montrent les multiples inserts suivants à la troisième personne du singulier :

[...] quand apparut à son (Sonnyboy) commerce John de John le romancier de Matura, avec lui Didicus West of the Hard Wuck, (Lovelace, 2011 : 140) ; Il fut chargé de construire, m'a dit John de John, une représentation du sphinx, (Lovelace, 2011 : 181) ; Les bibliothécaires [...] avaient organisé un programme pour inviter des poètes à lire leurs œuvres dans la bibliothèque, des calypsoniens à chanter, et John de John le romancier de Matura, (Lovelace, 2011 : 191) ; John de John avec deux sacs en tissu remplis de manuscrits de ses vingt-quatre romans non publiés, tout

juste pour une bénédiction (Lovelace, 2011 : 308) ; *c'était le vent de la tristesse que John de John avait tracé depuis la maison de fous de St Ann* (Lovelace, 2011 : 312) ; *Notre romancier John de John était une fois de plus capitulé sous les feux de la rampe, le seul manifestant à avoir une pancarte autour du cou* (Lovelace, 2011 : 317).

La peinture du personnage ne change pas dans les récits. Ce mode de narration permet donc au romancier de prendre ses distances avec le personnage, comme pour se démarquer de ses actions. Ainsi, le romancier se dédouane de la tentation du lecteur de l'assimiler à son personnage, puisque l'auteur n'est pas clairement impliqué dans le récit.

Le nom John de John intrigue et provoque un jeu d'harmonie et de dissonance. La particule « de » interroge. Est-ce un « de » montrant l'influence du français à Trinidad ? Alors, John de John détiendrait son nom d'une certaine aristocratie. Ou bien est-ce le 'de' de déformation phonétique de 'the'. Cette hypothèse met l'accent sur l'unicité du personnage. Le 'the' déictique pointe sur la référence commune, *share knowledge*, partagé de tous. Ainsi, sa présence tout au long des deux romans paraît normale, car il jouit d'une notoriété à Trinidad. Il est connu et reconnu de tous. Par conséquent, avec le personnage reparaissant, « l'illusion d'entrer dans un univers pensé comme un réseau relationnel », (Del Lungo, 2010). Elle est entretenue et l'effet de familiarité soutenu. Cette renommée prend de l'ampleur lexicalement dans les romans. Au début, le narrateur le désigne comme John de John. Puis il apparaît avec l'ajout d'un groupe nominal à son nom : « *the novelist from Matura* ». La dernière hypothèse sur l'origine du nom de l'écrivain s'oriente vers Haïti. En effet, ce nom dénote une influence des noms haïtiens, tels que Gervilien Gervius, ou encore Délira Délivrance – personnage du *Gouverneur de la Rosée*, (Jacques Roumain, 1944). Cette redondance joue sur l'effet musical, donne une amplification à la personne de John de John et souligne l'importance du personnage.

Ce protagoniste ne représente pas un simple figurant, il entre dans l'action, il accompagne les personnages principaux – Alford George dans *Salt*, Sonnyboy et King dans *Is Just a Movie*. Paradoxalement, les narrateurs introduisent John de John par un discours indirect et souvent à la forme passive. Ces choix d'énonciation ne caractérisent pas pour autant ce personnage. Les narrateurs dressent le portrait d'un militant.

Ses engagements sont nombreux. Il marche pour la réparation dans *Salt*. Il dénonce la marchandisation des rêves dans *a Movie*. Dépeint en personnage altruiste, il donne de sa personne. John de John est représenté comme une personne ordinaire qui cherche sa place dans la société, pense et agit sur le monde en ayant une action politique et sociale. De manière détournée, il présente les difficultés de son métier dans un espace comme Trinidad. Le principal souci de John de John est la publication de ses nombreux manuscrits.

D'autant plus que le choix de la construction en chiasme, structure en miroir, pour le nom de cet écrivain, John de John, semble corroborer l'argument du personnage-miroir de l'auteur. Cette mise en abîme, en trompe-l'œil¹³ (Lavezzi, Picard, 2015 : 385-399), révèle une feinte sophistiquée de l'auteur pour éviter l'auto-représentation par le genre autobiographique ou autofictionnel. Cet évitement conduit le romancier à un amalgame de la réalité et de la fiction. Selon Lejeune, « *Écrire sur soi est fatalement une invention de soi* », (Lejeune, 1996 : 58). Lovelace se réinventerait donc par le truchement du personnage de John de John. Des éléments d'ordre socio-culturel et politique le relie à son personnage. Earl Lovelace provient de l'est de Trinidad, de Toco, village proche de Matura. De plus, il résida longtemps à Matura. Il est engagé culturellement, socialement et politiquement dans la vie de Trinidad, comme John de John. Le risque de prendre la fiction pour la réalité reste très grand, même si l'auteur s'amuse à brouiller les pistes par une certaine artificialité. Cependant, la récurrence du personnage ne peut que signifier une certaine intentionnalité au service de la réalité du romancier. John de John apparaît comme « un nom de plume » dans les romans, pour témoigner et en même temps masquer l'existence de son auteur. Cependant, il tient à s'en

¹³ « Le trompe-l'œil est (...) un dispositif excessif, machiné de telle sorte qu'il fasse ressortir l'artifice, non seulement des œuvres qui s'y engagent, mais de la figuration ou de la représentation elles-mêmes. (...) comme une exacerbation de la représentation qui en démonte les mécanismes. Les trompe-l'œil littéraires manifestent (et promeuvent) une claire conscience des enjeux de la fictionnalité (...). / Le trompe-l'œil est imperturbable ; (...) Il n'est pas censé se révéler immédiatement comme tel, mais plonger dans la perplexité avant que le spectateur ou le lecteur, s'interrogeant puis le considérant d'un peu près, conclut à la feinte. Le trompe-l'œil est donc un art du temps, celui qu'on consacre à en élucider les effets. » Source : Richard Saint-Gelais, « Le trompe-l'œil, de la peinture à la fiction », in Élisabeth Lavezzi, Timothée Picard, (éds.). *L'artifice dans les lettres et les arts*, éds. Élisabeth Lavezzi et Timothée Picard, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 385-399.

démarquer. Bref, le romancier agit comme un pratiquant du welto. Il se maintient dans un entre-deux. Il donne à voir sans pourtant se dévoiler. Il semble dire : ‘ou wè, ou pa wè’, pour à la fin dire au lecteur ‘ou welto’, vous vous êtes fait avoir.

Le jeu parodique se renforce avec la suspension entre le comique et le pathétique du personnage de John de John. La diffusion d’informations sur le personnage de manière brute, sommaire, par petites touches contribue à le disqualifier auprès du lecteur. Cette disqualification - voulue par l’auteur – transparaît dans les faiblesses du personnage. Il veut faire bénir ses manuscrits par Dorlene, la mystique : « John de John avec deux sacs en tissu remplis de manuscrits de ses vingt-quatre romans inédits, tout juste pour une bénédiction », (Lovelace, 2011 : 308). Le comique d’insistance par l’apport de précisions chiffrées – « *Trente-cinq d’écriture ans et deux sacs en tissu, vingt-quatre romans inédits* » – vient étayer le côté pathétique du personnage, qui en devient bouffon.

Ces absences d’affirmations de soi soulignent la faillibilité et l’honnêteté de l’être en le rendant plus humain. Comme la plupart des gens, il n’arrive pas à se réaliser et cherche du secours auprès d’hommes et de femmes d’influence, dans l’espoir d’un miracle. Ainsi, Earl Lovelace démystifie le mythe de l’écrivain, savant et élitiste, éloigné des préoccupations de la majorité de la population. Cette démystification passe par une sorte d’auto-parodie : « le jeu et l’humour sur soi revitalisent et permettent de prendre de la hauteur¹⁴ » (Dahl, 2022). L’auteur semble reconnaître ses faiblesses, les transférer à un personnage fictif, et en rire. Parodie de John de John, parodie de soi ? Parodie d’un auteur qui veut parler de lui sans se dévoiler. Ainsi, malgré ses faiblesses, le lecteur ne conçoit pas une réelle aversion pour le personnage, mais plutôt de la curiosité qui amène le sourire.

John de John est un personnage intrigant et touchant – par la technique de représentation du personnage, tout en forme passive et en discours indirect, par le jeu de mots sur le nom, par son militantisme et par la conscience de ses imperfections. L’effet de vraisemblance amène à vouloir le comparer à l’auteur et à croire à une auto-représentation, autofiction à la manière parodique. Dans cette parodie, ce n’est pas la

¹⁴ Jean-Christophe Seznec, cité par Véronique Dahl, *Rire de soi, quelle thérapie !* <https://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Epanouissement/Articles-et-Dossiers/Rire-de-soi-quelle-therapie>

carnavalisation qui prime pour se moquer d'une institution, mais le welto littéraire, avec son art du masque. John de John est le masque parodique du romancier.

Ses données fictives dans le roman ne font que masquer la réalité de l'auteur et son objectif. On sent bien une volonté de témoigner de cette période du Black Power et de soi. Cependant, l'homme est pudique et se méfie de l'autobiographie. Avec le roman du genre autobiographique le romancier peut parsemer son moi entre les lignes sans pour autant être reconnu comme en étant l'auteur, l'individu réel.

Le romancier entretient l'ambiguïté avec son personnage reparaissant John de John. Cependant, l'ambiguïté du je se renforce avec la voix narrative qui certes se dit au début et à la fin autodiégétique, mais qui devient hétérodiégétique pour dépeindre une multitude de portraits et entre dans la conscience de ces personnages. Le lecteur est perdu, trop de personnages importants : Sonny, Sweetie-Mary, Magenta, Franklin, Manick, le père de Manick, Clayton, Dorlene, Claude, Agent Aguilla, le PM, Evrol, Rooplal, Bisson sans compter les personnages secondaires ou mineurs, comme John de John. Cela donne une superproduction pour « *Juste un Film* ». Le lecteur s'interroge. Quel est le sujet exact du roman le Black Power comme semble indiquer l'incipit ? Faire prendre conscience de soi et des difficultés de son métier ? Faire prendre conscience des ratés de l'histoire ? Le romancier a voulu rester volontaire dans le flou. Le roman est complexe et protéiforme. Oralité et littérature se défient. Le genre ne se dévoile pas¹⁵.

Earl Lovelace joue au welto avec le lecteur et lui dit « *ou welto* », (« tu as perdu »), « tu penses avoir vu, mais il n'en est rien ». Rien n'avère des éléments clairement autobiographiques dans ce roman. Le piège serait que l'on interprète ce roman que comme « *un espace autobiographique* », faisant du personnage autodiégétique, ou du personnage mineur de l'écrivain le double de son créateur. Ce qu'a refusé d'emblée l'auteur, puisque son nom n'apparaît nulle part dans le roman. Cependant, la vraisemblance des parcours entre narrateur et auteur, entre personnage et

¹⁵ Funso Aiyejina a proposé le genre « Novelypso » pour le roman d'Earl Lovelace : '*Novel*', roman en français et '*lypso*' pour calypso. Le romancier serait comme un '*chantrelle*', chanteur de calypso.

auteur entretenue par l'illusion réaliste, la fiabilité du témoignage, tous signalent une représentation autobiographique ou plutôt vers une affirmation du « je » de l'auteur comme témoin de l'histoire. Ce témoin est aussi porteur de culture, ancré dans une identité culturelle créole, celle de Trinidad. Le welto littéraire est d'instiller le doute chez le lecteur par l'incapacité de démêler le vrai du faux. Ce roman qui ne se dit pas, n'est-ce pas une nouvelle manière d'appréhender les romans dans l'espace caribéen, situé au « croisement de plusieurs savoirs, au carrefour de plusieurs traditions et qui désormais « lutte contre l'universel » » (Gronemann, Gehrmann, 2006 : 19), en rejetant les modèles existants pour en inventer d'autres ? Ainsi, s'affirme l'identité de l'auteur par le Welto, l'art d'avancer masqué : « je » est double, « je » se masque.

Bibliographie

Ahr, S. 2007. « Genre romanesque et contrat de lecture ». *Le Français aujourd'hui* 4, n° 159, p. 75-81.

Amossy, R. 2009. « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/aad/662> [consulté le 20 octobre 2023].

Aranda, D. 2004. « Les retours hybrides de personnages ». *Poétique*, vol. 139 / 3, p. 351-362.

Barthes, R. 1973. *Le Plaisir du texte*. Éditions du Seuil.

Colonna, V. *Défense et illustration du roman autobiographique*. Fabula. [En ligne] : https://www.fabula.org/ancienne_acta/cr/468.php [consulté le 20 octobre 2023].

Del Lungo, A. 2010. *Le héros récurrent, une longue histoire*. Le Journal *Le Monde*. [En ligne] : https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/21/le-heros-recurrent-une-longue-histoire_1429096_3260.html [consulté le 20 octobre 2023].

Edmiston, W. 1989. « Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory ». *PoeticsToday*, Vol. 10, No. 4, p. 729-744.

Lovelace, E. 2011. *Is Just a Movie*, Faber.

Lovelace, E. 2003. *Growing in the Dark*, Funso Aiyejina (Editor).



© *Synergies Venezuela*, n° 9, Année 2024.

Revue du GERFLINT.

ARK : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42724296r>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2024 -

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-venezuela>

