

DE L'INCONGRU COMME SYMPTÔME DANS *BLIND MAN WITH A PISTOL* DE CHESTER HIMES

RUTH FIALHO

Université de Bordeaux-Montaigne

1. Chester Himes, écrivain africain-américain exilé en France dans les années 50 et 60, mettait l'absurde au centre de son vécu et de son œuvre (Himes 1976). Si le Petit Robert définit l'absurde comme « ce qui est contraire à la raison », et que pour les surréalistes (que Himes a fréquentés lors de son séjour à Paris), il est la mise en relation de “deux univers de discours complètement étrangers l'un à l'autre” (Charaudeau), Himes explicite le titre de son autobiographie en citant Camus : “Albert Camus once said that racism is absurd. Racism introduces absurdity into the human condition. [...] Racism generating from whites is first of all absurd. Racism creates absurdity among blacks as a defense mechanism. Absurdity to combat absurdity” (Himes 1976, 1).
2. Incité par Marcel Duhamel à écrire pour la Série Noire (Sallis 271), il signera un contrat pour huit romans noirs (ses “Harlem domestic novels”, Fabre 226) qu'il publiera entre 1957 et 1968, remarquables pour leur violence et leur humour désabusé. Les personnages récurrents en sont deux policiers noirs, Grave Digger Jones et Coffin Ed Johnson, qui vont devenir centraux dès le deuxième roman. Décrits comme brutaux et en opposition avec leur hiérarchie, ils sont perçus à la fois comme traîtres à leur communauté et comme dernier rempart contre les injustices du système judiciaire blanc par la population de Harlem. Si les premiers romans de la série les montrent rétablissant un semblant de justice, la façon dont la violence y est, dès l'abord, décrite comme un déferlement dément et grotesque démontre leur impuissance (et parfois leur mauvaise volonté) à imposer la loi et l'ordre, tels que définis par leur hiérarchie blanche.
3. Repoussant encore les limites des situations extrêmes et des descriptions outrées caractéristiques du roman noir, Chester Himes peint le portrait d'une population, celle de Harlem, contrainte de vivre dans les marges de la société blanche, dans des ghettos insalubres dont elle finit par être chassée, soumise à l'arbitraire d'un pouvoir blanc qui la criminalise. Le lecteur de ces romans est confronté à la cohabitation du burlesque (des situations tellement outrées et extravagantes qu'elles en deviennent comiques, voir Nédélec) et de l'horreur dans une même scène. La voix narrative semble reprendre à son compte les stéréotypes racistes ou les discours essentialistes en en forçant encore le trait pour en souligner l'absurdité. Les personnages rivalisent d'astuces farfelues pour survivre dans un monde socialement instable et pathogène.
4. Alors que généralement les deux policiers Grave Digger Jones et Ed Coffin Johnson

n'apparaissent que dans un deuxième temps, après une scène d'ouverture décrivant le crime sur lequel ils auront à enquêter, dans *Blind Man with a Pistol*, le dernier roman de la série des romans appelés "domestic novels" (le suivant, *Plan B*, étant resté inachevé), cette scène d'ouverture ne sera jamais reprise dans le roman. Elle est en revanche suivie d'un court chapitre où un homme blanc semble chercher, sans oser le dire, un prostitué à Harlem, puis par la préparation d'une parade pour la fraternité entre les races, ces deux derniers épisodes n'étant jamais reliés l'un à l'autre, bien que nous en retrouvions certains des protagonistes plus tard. *Blind Man with a Pistol* se révèle rapidement être une série désordonnée d'actes criminels aussi violents que comiques (un homme blanc est trouvé dans une rue de Harlem, égorgé et les fesses dénudées ; un échange d'argent se termine dans un bain de sang où les coups de couteaux n'atteignent que rarement leur cible) et d'enquêtes qui n'aboutissent pas.

5. Si, dans la préface de *Blind Man with a Pistol*, l'auteur prétend citer un « intellectuel de Harlem », "a Harlem intellectual" ("Motherfucking right, it's confusing; it's a gas, baby you dig" *BMP* 9), il apparaît rapidement que ce qui pourrait être lu comme une remarque ironique jouant sur la mise en relation du langage attendu d'un intellectuel et des propos cités, est en fait programmatique. Les événements sans queue ni tête, décrits dans les pages qui suivent, mettent à rude épreuve la suspension d'incrédulité requis par l'acte de lecture, en invalidant nos représentations.
6. Car l'absurde qui domine les romans noirs de Himes, et *Blind Man with a Pistol* plus particulièrement (Margolies and Fabre 143), contraint le lecteur à un questionnement constant de ses attentes. Le système construit par les blancs, système « contraire à la raison », est régulièrement bousculé, ses codes sociaux et ses a priori raciaux transgressés ou contredits par l'irruption de paroles et d'éléments incongrus. Allant de ce qui est contraire aux usages et à la bienséance, (toujours selon *le Petit Robert*) au surplus d'information et aux débordements décrits par Pierre Jourde (2004), l'incongru dans *Blind Man with a Pistol* pose la question du sens, du « pourquoi » (Jourde 1999, 14) et révèle le désordre pathologique du Harlem de Himes. Dans ce désordre, de quoi l'incongru est-il le symptôme ?

L'irruption de l'incongru

7. *Blind Man with a Pistol*, dès le paragraphe d'ouverture, installe le lecteur dans un Harlem où la décrépitude est une norme. Le bâtiment qui y est décrit a été abandonné depuis des années et le panneau qui y est encore accroché annonce que l'on y pratiquait des cérémonies funéraires, soulignant ainsi la valeur métaphorique de ce lieu. Le narrateur nous révèle bientôt que ce lieu,

“unsafe for human habitation” (11), est néanmoins connu pour être un couvent occupé par des nonnes noires. Ce paradoxe fait l’objet d’un commentaire qui annule ce qu’il pourrait avoir d’inattendu et souligne en quoi il est conforme au Harlem représenté dans le roman : “... that it was in such bad repair seemed perfectly reasonable in view of the fact that it was obviously a jim-crowded convent, and no one ever dreamed that white Catholics would act any different from anyone else who was white” (11). Deux normes sont ainsi apposées dès les premières pages du roman, celles de la chrétienté et celles du monde blanc ségrégationniste, et si les deux semblent antagonistes, c’est bien ce dernier qui impose ses règles. La charité chrétienne se trouve, dans ce cas particulier d’un couvent noir, balayée comme étant tout à fait « contraire aux usages » de la société blanche, et ce commentaire révèle la schizophrénie à l’œuvre dans la société américaine.

8. Si nos attentes sont bousculées, le narrateur établit une nouvelle grille de lecture, amenant le lecteur à prendre en compte la logique ségrégationniste des États-Unis des années 60. Mais un nouveau panneau, récemment apparu à l’une des fenêtres, rompt avec toute logique, quelle qu’elle soit : “Fertile womens, lovin God, inquire within” (*BMP* 12).
9. Ici, l’incongru apparaît pleinement comme « formes et motifs inconciliables, non-superposables qui détruisent la représentation à mesure qu’elle se construit » (Polizzi 189). Deux référents juxtaposés mais incompatibles font irruption dans un monde dont la narration nous facilitait jusque-là la lecture en nous en donnant des clés possibles. Une patrouille de policiers blancs passant devant l’immeuble se pose cette question : “What would a colored convent want with “fertile womens?”” (*BMP* 12), et leur interrogation fait écho à celle du lecteur. Interrompu par l’invalidation de ses catégories préétablies, contraint à en envisager une redéfinition, et confronté tout aussi soudainement à des personnages qui expriment sa propre confusion, le lecteur se voit défini comme entité blanche devant un univers fictionnel Africain-Américain qui fait saillir ses présupposés.
10. Les voix noires et blanches représentées tour à tour ici posent l’incongru comme “ce qui permet à l’auteur de déchirer le rideau de la « préinterprétation du monde » (Galderisi 24). L’absurdité établie dans un premier temps peut encore afficher une certaine logique, aussi honteuse soit-elle, mais elle conduit à une situation dont la logique ne parvient pas à réduire l’incongru que représente les « femmes fertiles », “fertile womens”.
11. La décision des policiers d’enquêter plus avant sur ce qui se passe dans le couvent démontre comment ce qui échappe à la normalité est considéré comme potentiellement illégal et requérant donc leur intervention. Ce qu’ils découvriront confirme l’incongruence annoncée par le message à la fenêtre, « une discordance ponctuelle (ici localisée) affectant un système réglé » (Baladier 245).

A fat black man naked to the waist glanced at them casually from muddy eyes which seemed to pop from his wet black face and went on with what he was doing. (...) Sitting on top of a charcoal fire in the firebox was a huge iron pot, blackened with smoke, of a type southern mammies use to boil clothes, filled with some sort of stew which had a strong nauseating smell, being stirred with slow indifference by the sweating black man. [...]

“It smells like feces,” the second cop said. He’d attended City College.

One of the nuns entering the kitchen at just that moment said indignantly, “it’s feetsies. Everybody ain’t rich like you white folks.” (BMP 13-14)

12. Dans le Harlem de la fin des années 60, cette scène, qui renvoie à des images populaires où de tels chaudrons servaient à des pratiques cannibales ou vaudou (certains dessins du Dr. Seuss ou dessins animés de la Warner dans les années quarante reprennent cette imagerie raciste), continue de faire se télescoper les représentations du lecteur. La précision ironique qu’apporte la voix narrative sur le parcours universitaire du policier attire l’attention sur le mot qu’il emploie mais la nonne replace l’ensemble de la scène dans une perspective raciale et socio-économique. Ce que nous voyons se confronter ici, c’est la relation paradoxale entre le monde des noirs de Harlem qui répond à des contraintes imposées par l’ordre hégémonique blanc, et le monde de blancs dont les normes font de la société noire un élément incongru, déplacé, inconvenant.
13. Le glissement du mot “feces” à “feetsies”, phonétiquement proches, rapproche deux signifiants aux signifiés contradictoires, nourriture d’une part et excrément de l’autre. Cette comparaison nous renvoie à l’incongru comme ce qui a « à voir avec le corps dans ce qu’il a de moins noble, dans ses déchets » (Jourde 1999, 9). Le lecteur se trouve incité à adopter une double vision de ce monde : celle du narrateur qui porte l’intention de l’auteur qui est de décrire de façon graphique le fardeau des populations de Noirs urbains pauvres, “(depict) graphically the plight of the poor urban black” (Skinner 21) et celle des policiers blancs, distordue par l’imagerie raciste qui imprègne leur culture. Il voit ainsi ce monde comme le résultat, le déchet, relégué dans ce quartier de New York, où les Africains-Américains sont bien obligés de vivre. L’incongruité ponctuelle d’un panneau posé à une fenêtre devient ainsi le signe d’une aberration sociale généralisée.
14. Cet épisode annonce de nombreuses autres occurrences d’interprétations erronées pointant vers une instabilité sémantique née de codes de représentation irréconciliables entre les mondes noir et blanc. Les panneaux aux annonces insolites en permettent une figuration à plusieurs niveaux du texte.

Motorists coming west from 125th Street [...] saw a speaker standing in the tonneau of an old muddy battered US Army command car, [...] in front of a sign which read: CHICKEN AUTO INSURANCE, *Seymour Rosenblum*. [...] The white motorists thought that the Negro speaker was selling “chicken auto insurance” for Seymour Rosenblum. They could well believe it. “*Chicken*” had to do with the expression, “don’t be chicken!”

and that was the way people drove in Harlem.

But actually the “chicken” sign was left over from a restaurant that had gone bankrupt and closed months previously, and the sign advertising auto insurance had been placed across the front of the closed shop afterwards. (*BMP* 25)

15. L'incongruité de l'association des termes composant l'expression “chicken auto insurance” est immédiatement commentée dans la narration par l'insertion du point de vue des conducteurs blancs qui y projettent leur *a priori* sur Harlem. Exemple de ratiocination qui prétend ordonner le monde, l'interprétation de ce panneau (le mot “sign” est ici polysémique) révèle la mélecture systématique que les blancs font du monde de Harlem, mettant sous le coup de comportements stéréotypés ce qui est en fait un collage arbitraire lié aux circonstances économiques dans ce quartier. La superposition des deux panneaux est la trace d'un passé récent et le sens qui lui est donné par les conducteurs blancs s'inscrit dans un discours hégémonique qui tente de contenir l'excentricité de Harlem dans son système logique (Heise 492). Ce qui est une représentation devient une caractéristique, et cette essentialisation est figurée dans son historicité par ces deux panneaux. La formule incongrue ainsi composée fournit l'occasion d'une mise en accusation d'un système interprétatif et normatif construit dans le temps. Ignorant par négligence l'histoire qui a amené à ce signe, l'hégémonie blanche se trouve confortée dans ses stéréotypes. Dans cet exemple, seul le lecteur a accès à l'incongruité de cette situation, confirmant le point de vue privilégié sur le monde de Harlem que le narrateur lui offre tout en se jouant de ses préjugés.
16. L'irruption de l'incongru et l'invalidation par le narrateur des interprétations qu'il engendre apprennent au lecteur à approcher le texte avec précaution et scepticisme (Heise 491). La nécessité d'adopter une approche prudente est encore soulignée par la structure de *Blind Man with a Pistol* qui refuse de suivre l'axe téléologique habituel des romans noirs (Heise 492).

Bric-à-brac

17. L'une des manifestations de ce refus est le bric-à-brac, l'hétéroclite, la liste continue d'éléments non-conciliables qui émaillent *Blind Man with a Pistol*. Ainsi, l'irruption de l'hétéroclite dans la description des marches organisées à Harlem pour le Nat Turner Day vient contredire l'union et la solidarité à laquelle le lecteur pourrait s'attendre. Trois marches convergent vers le même carrefour de Harlem, venant de l'est, du nord et du sud. L'une appelle à la fraternité entre les races, et est menée, depuis un “US Army command car” (25) “the likes of which many had never seen” par “a very handsome young man of sepia color with the strained expression of a man moving his bowels” et “a middle-aged white woman in a teen-age dress who looked similarly engaged, with

the exception that she had constipation” (102) suivis par “a laughing, dancing, hugging, kissing horde of blacks and whites” (103). La deuxième manifestation s’étire derrière la statue d’un Jésus noir crucifié et ensanglanté, une corde autour du cou, une bannière disant “THEY LYNCHED ME” à ses pieds, la foule brandissant d’autres banderoles clamant : “CHOKER THEM BABY” ou encore “FEED THEM JESUS! *They’ll vomit every time!*” ce qui provoque chez les gens de Harlem des effets contradictoires :

Caught between a spasm of nausea by the sight of the apparition of the Black Jesus and the contagious happiness of the sea of black youths, their faces twisted in grotesque grimaces for all the world like good Harlem citizens trying out a new French dance. [...] Best show they’d had in a month of Sundays. Course the serious people frowned on these monkeyshines, but most citizens, out celebrating the day, were just amused. (104-106)

La dernière manifestation rassemble des militants du Black Power “looking for all the world like Nazi SS troopers in black face” (104) et leur attitude grave leur vaut les quolibets des passants hilares, “weedheads” et “soul sisters” unis dans un même esprit de raillerie.

18. Ces groupes disparates qui prétendent apporter une solution au « problème noir » sont tous représentés de façon peu flatteuse par une voix narrative usant des outils du grotesque (références au bas corporel et à la distorsion, emploi de l’hyperbole, Bakhtine 52-54) pour invalider leurs démarches. Qu’il s’agisse d’appels à la fraternité interraciale, à l’empoisonnement de la société blanche via une réappropriation de ces tropes religieux, ou à la guerre civile pour l’instauration d’un nouvel ordre noir, la plupart des comparants déployés ici sur-représentent le corporel (“constipation”, “vomit”, “grotesque grimaces”) et par là même sabordent ces différentes idéologies. Dans cette scène, tout semble ramener au corps à travers ses contorsions et ses déchets. Il se trouve ici figuré comme inscrit dans une histoire américaine (représentée par le véhicule qui semble dater de la seconde guerre mondiale, les manteaux en cuir noir qui rappellent les officiers SS que les Américains ont combattus, les références aux lynchages dont la population noire a été victime pendant des siècles), une histoire au cours de laquelle le corps a été à la fois martyrisé et désiré. Ce corps noir est représenté comme morcelé, sexualisé, réifié : “light flashed [...] lighting up the white crescents of the black men’s eyes, the ivory shields of their teeth, and the gleaming muscles of their naked torsos, like kaleidoscopes of hell” (*BMP* 104) et ces descriptions tour à tour extatiques et apocalyptiques l’imposent comme l’expression de la révolte de la population noire, mais également de son échec. L’accumulation d’associations incongrues telles que le couple mixte “riding in a car built for war service and preaching brotherhood” (*BMP* 105) et les “Nazi SS troopers in black face” aboutissent à une perte de sens, à l’absurde. L’incongruité présente dans la diégèse et figurée dans la narration souligne l’impossible cohérence de ces mouvements de

libération, en leur sein et entre eux. L'échec de toute visée idéologique est ainsi ancré dans un échec plus vaste. L'incongru qui se manifeste ici par l'association d'éléments incompatibles met en avant la violence désordonnée comme seule réponse que cette population peut opposer aux violences qui lui sont faites.

19. C'est ainsi que ces marches pourtant soigneusement organisées et chorégraphiées se terminent dans un fatras de corps dont on ne sait plus s'ils copulent ou se battent ("they beat them with such abandon it looked indecent", *BMP* 109), la signification qu'elles portaient se trouvant démantelée à l'instar de la statue du Black Jesus "dismembered in the crush of bodies" (109). Aucune harmonie ne semble envisageable dans ce Harlem joyeux, violent et désespéré, les intentions les plus clairement établies se défont dans les mouvements contradictoires des corps agglutinés, pressés, opprimés. La notion d'identité raciale est dénoncée comme étant une construction, et révèle, comme les différents slogans brandis ici et là, l'abolition de l'unité de la référence (Jourde 1999, 24): il n'y a pas plus de "brotherhood" que de "black power", et le Jésus noir n'est qu'une métaphore inopérante.

20. À la fin de ce passage, le lecteur ne sait plus ce qu'il y a de plus incongru : la convergence de ces marcheurs qui provoquent une émeute généralisée ou les réactions à la fois goguenardes et enthousiastes des passants ("It was all a big joke"; "Best show they'd had in a month of Sundays", *BMP* 105). S'ajoute ici le rapport hédoniste que les gens de Harlem semblent entretenir avec les situations qui se présentent à eux. Violence et sexualité prennent le pas sur la lutte pour l'égalité, et dans l'effondrement des discours, seul l'assouvissement de plaisirs immédiats semble tenir lieu d'horizon. Mais pourquoi le narrateur nous décrit-il un camion de livraison de téléviseurs alors que l'émeute bat son plein ?

Coq-à-l'âne

21. Alors que l'émeute bat son plein, le narrateur nous décrit de manière incongrue un camion de livraison de téléviseurs. Ce camion est décrit deux fois, d'abord par les policiers noirs chargés de contenir l'émeute, Coffin Ed et Grave Digger, puis par les passants de Harlem :

They looked at it from force of habit and read the advertisement on the side : LUNATIC LYNDON I DELIVER AND INSTALL TELEVISION SETS ANY TIME OF DAY OR NIGHT ANY PLACE Telephone Murray Hill 2....

"My people" he said. "Buying a television set in the middle of the night."

"Maybe the man's taking one back," Grave Digger said.

“The same thing” (*BMP* 111)

Plusieurs formes de l'incongru semblent rivaliser dans ce bref échange : l'incongru de situation, souligné par Coffin Ed, et l'incongru du texte où cette scène ne semble avoir aucun lien significatif avec la scène précédente. Le dialogue des policiers marque une tentative de replacer cet événement dans le cadre de l'économie de Harlem (“night's the time for business in Harlem”, *BMP* 112) où même les activités commerciales légales se déroulent à un moment habituellement associé aux activités criminelles. Cependant, cette interprétation ne parvient pas à résoudre l'incongruité textuelle que représente la description d'un camion de livraison de postes de télévision à la suite de celle d'une émeute elle-même provoquée par la conjonction de plusieurs manifestations antagonistes, incompatibles malgré leur objectif commun. Le texte noue ici deux figurations d'une perte de sens, à comprendre comme objectif et direction : libération du peuple noir perdue de vue dans les échauffourées entre manifestants d'un côté, et objet dont il est impossible de savoir s'il est en cours de livraison ou d'enlèvement de l'autre. La désorientation ici est générale, et même une opération commerciale aussi ordinaire ne fait plus sens dès qu'elle concerne la population noire de Harlem. Cela démontre ainsi la relation problématique que les Africains-Américains entretiennent avec une société de consommation normative dont ils ne peuvent occuper que les marges.

22. À cette désorientation répond, comme par contrecoup, une suite sans queue ni tête d'interprétations qui entretiennent une relation de plus en plus douteuse avec la situation décrite. Lorsque le camion arrive au lieu de livraison, les voisins ont eux aussi leur interprétation à donner, aussi bien quant au ou à la destinataire qu'au contenu :

Stenciled on its side were the words: Acme television “Satellite” A.406.

“What that number?” someone asked.

“Fo-o-six,” Sharp-eyes replied.

“I'm gonna play it in the night house if I ain't too late.”

[...] “Who dat gettin' a television this time of night?”

[...] A man's voice ventured, “Maybe it's that bird liver on the third storey got all them mens.”

A woman said scornfully, “Bird liver! If she bird liver I'se fish and eggs and I got a daughter old enough to has mens.”

“...or not!” a male voice boomed. “What she got ‘ill get television sets when you jealous old hags is fighting over mops and pails.” [...]

“You people make me sick,” a woman said from a group on the sidewalk that had just arrived. “We looking for

the dead man and you talking 'bout tricks." [...]

"You ain't got him, is you?"

"Does I look like I'm carrying a dead man 'round in my pocket?"

"Dead man? What dead man? What you folks playing?" a man called down interestedly. "Skin?"

"Georgia skin? Where?"

"Ain't nobody playing no skin," the lady said with disgust. "He's one of us."

"Who?"

"The dead man, that's who."

[...] "Let me get some green down on dead man's row."

"Ain't you the mother's gonna play fo-o-six?"

"Thass all all you niggers thinks about," the disgusted lady said. "Womens and hits!" (BMP 123-124)

Sur deux pages, ces échanges d'un étage à l'autre se poursuivent, sautant d'un sujet à l'autre et jouant sur les mots. Le numéro du colis devient une série de chiffres à jouer au "numbers game", une loterie populaire dans les quartiers pauvres, la pertinence du terme "bird liver" pour décrire l'une des résidentes de l'immeuble est rejetée et substituée par une autre métaphore, la référence à l'homme censé être mort sous les balles de la police devient un enchaînement de références à des jeux de cartes ("dead man" et "Georgia skin"). Dans le rapport signifiant-signifié, ce qui importe et maintient la conversation n'est pas la recherche d'une vérité, d'une représentation du réel mais le jeu presque infini entre signifiants et signifiés (dont la rupture avec le référent est ici renforcée par le fait qu'il n'y a pas plus de jeux de cartes ou de nombres que de cadavre – cette dernière référence étant basée sur une rumeur infondée).

23. L'intrusion d'une référence aux jeux d'argent dans une scène décrivant une transaction commerciale déplace l'objet de la question et initie une chaîne de références à des activités illicites (jeux d'argent interdits et soupçons de prostitution). Le téléviseur devient le cadavre cité par la "disgusted lady" et ajoute à cette succession joyeuse de délires interprétatifs. Le cadavre devient le "dead man" des jeux de cartes, et initie à son tour une série de quiproquos et jeux de mots. La parole tourne à vide, et la seule réalité sensible (la lourde caisse transportée par les livreurs) devient le simple support de fantasmes. Pourtant cette parole ouvre aussi un espace de créativité dans cet échange prédéfini et habituellement clos qu'est l'échange commercial. L'irruption d'interprétations multiples, rendues incongrues par leur nombre et leur éloignement progressif d'avec le « réel », signale la prolifération incontrôlable des signifiés possibles lorsque le contexte sensé délimiter les

interprétations possibles ne répond pas au cadre attendu.

24. Cette indétermination qui apparaît dans le jeu (aux deux sens du terme) entre signifié et signifiant peut être rapprochée de ce que Henry Louis Gates a identifié comme un élément central de la tradition noire américaine : la figure du trickster, “the divine linguist”, “(a) metaphor for the act of interpretation”, “the god of indetermination” (Gates, 237-238). Avec l’irruption de cette scène sans lien avec la scène précédente, où l’objet de la transaction est indéfini, le destinataire inconnu, et le moyen de paiement douteux, nous nous trouvons devant un « en trop » irréductible et proliférant qui place l’incongru au centre de la relation que la population de Harlem entretient avec le « réel » qui lui est imposé, le symptôme d’une exclusion économique qui refuse de se dire mais s’insinue dans les discours. La transaction commerciale rendue incongrue ici par la multiplication des doubles sens devient le signe d’une normalité inaccessible.
25. Cette scène, en rompant l’enchaînement attendu après la description des émeutes, offre une nouvelle clé pour comprendre la vie à Harlem où “a fairly exact representation of a given narrative rhetoric structure (is) filled incongruously with a ludicrous and incongruent content” (Gates 242). Cet acte de “signifying”, s’il ouvre la représentation d’une livraison de poste de télévision à une autre réalité (l’exclusion économique des noirs américains) dévoile aussi la joyeuse déconstruction du signifiant comme prise de pouvoir sur le *logos*.

L'incongru comme forme

26. Les ruptures opérées dans le fil narratif par les interludes sont une autre manifestation de cette déconstruction du signifiant : leur nature même pose la question de ce qui les motive. Explication d’une référence ou apartés du narrateur, ces interludes interviennent d’une manière qui apparente le texte à la forme du collage surréaliste (Jourde 1999, 92).
27. Le premier interlude interrompt le récit pour offrir au lecteur un fragment de l’histoire de Harlem. Au début du roman, alors qu’un personnage d’homme blanc en quête d’aventure homosexuelle à Harlem vient de passer devant le Theresa Hotel, le récit s’interrompt pour nous offrir un historique de cet hôtel et de son quartier, propriétés des blancs mais utilisés par les noirs (“*but it’s the black people’s to enjoy*” *BMP* 24). Ce passage réitère le discontinu, le fragmentaire, alors que le récit avait déjà fait un saut entre deux scènes sans rapport évident : la découverte de cadavres de femmes dans la cave du couvent noir et les avances faites par un serveur à un client blanc (ces événements n’auront toujours pas été reliés l’un à l’autre à la fin du roman).
28. Conjonction du coq-à-l’âne et du bric-à-brac, cet interlude offre au lecteur un nouvel aperçu

du Harlem de Himes, l'incongru qu'il manifeste redoublant un désordre définitoire : "*The old Theresa Hotel, [...] where one could see the greatest singers, jazz musicians, politicians, educators, prize fighters, racketeers, pimps, prostitutes*" (BMP 24 – les italiques sont de l'auteur). La proximité d'éléments traditionnellement opposés, image cliché des soirées huppées du New York de l'après-guerre, questionne l'ordre établi en rendant explicite l'incompatibilité des catégories mentionnées en termes de statut social. Si Pierre Jourde ne l'accepterait pas comme véritablement incongrue dans la mesure où il s'agit bien d'une liste d'êtres humains, tous définis selon leur fonction, ces fonctions mêmes rendent leur association problématique. Si "*educators*" et "*pimps*" peuvent se côtoyer, c'est que ces catégories qui reflètent une vision moraliste du monde échouent à rendre compte du monde de la nuit en général et de la vie dans le Harlem de Himes en particulier. Si cette liste « laisse entendre une solidarité des parties », c'est bien que le monde des arts, les figures d'autorité, les personnages cherchant la fortune, légalement ou non, ceux qui font commerce du sexe, cohabitent sans pour autant partager autre chose que le plaisir du moment. Les murs que la morale a bâtis entre ces différents mondes (de l'éducation et du sexe, de la politique et des racketteurs) sont ici inexistantes, et ce qui devrait être inconvenant devient un élément du quotidien. À la fragmentation, à l'esthétique discontinue du récit, répond une forme de cohésion : "*But it (the corner of Seventh Avenue et 125th Street) is the Mecca of the black people all the same*" (BMP 24). Ce qui est présenté ici est une proximité géographique qui est due à la concentration de la population noire dans un même quartier par l'effet de la ségrégation silencieuse en place à Harlem, mais qui a fait de ce quartier un havre pour elle.

29. Les gens de Harlem ne sont pas pour autant tout à fait à l'abri du pouvoir des blancs et si les deux policiers noirs du roman agissent comme leurs protecteurs dans les premiers romans des "domestic novels" ("folk heroes for the urban community"), dans *Blind Man with a Pistol*, "their effectiveness as heroes is undercut by the altered socio-political landscape of U.S. race relations." (Walters 615) Les policiers noirs sont régulièrement mis en échec dans leur travail par leur hiérarchie. Pour les détourner de leur enquête sur l'assassinat de l'homme blanc mentionné plus haut, ils sont chargés d'une autre tâche, comme ils l'expliquent à l'un de leurs témoins : "“Me and Ed are trying to find out who incited the riot.” Dick’s hysterical outburst of laughter seemed odd indeed from so cynical a man. “Man, that’s how you get dandruff,” he said.” (BMP 76). Un nouvel interlude vient éclaircir la réaction de ce personnage. Il reprend le sketch d'un humoriste qui explique que c'est le mélange de sucs gastriques qui est la cause des pellicules, construisant ainsi une chaîne qui a l'apparence de la logique mais qui est faite d'éléments sans rapport entre eux. Nous sommes ici devant un exemple de faux discours scientifique dont l'humoriste emprunte l'appareil (Jourde 1999, 46). Si le processus de pensée qui établit un lien entre la digestion et les pellicules semble opérer un saut logique incohérent, non-sensique, le lien qui est présenté entre les

émeutes et l'existence d'un responsable direct est du même ordre, tient de la même aberration. La recherche d'un cheminement logique inexistant ne pourrait aboutir qu'à la mise en relation factice d'éléments disparates pour parvenir à une parodie de logique. Il ne semble pas que ce soit en cherchant un sens propre à cet interlude que le lecteur trouvera la clé de sa signification mais dans son irréductible incongruence, dans « l'effacement des relations de cause à effet » (Jourde 1999, 39).

30. Les formes du discontinu, les associations incongrues alternent ici et leur proximité textuelle avec les émeutes qui émaillent le roman vient éclairer leur fonction métaphorique. Les interludes suivants ne font que répéter sous diverses formes cette disjonction entre causes et effets.

Interlude

"I take it you've discovered who started the riot," Anderson said.

"We knew who he was all along," Grave Digger said.

"It's just nothing we can do to him," Coffin Ed echoed.

"Why not, for God's sake?"

"He's dead," Coffin Ed said.

"Who?"

"Lincoln," Grave Digger said."

[...]

"All right, all right, who's the culprit this night, here, in Harlem? Who's inciting these people to this senseless anarchy?"

"Skin," Grave Digger said. (BMP 139)

31. Si les policiers noirs reconstituent un lien logique entre les événements sur lesquels ils enquêtent, les causes qui se trouvent à leur origine ne sont pas à trouver dans le Harlem qu'ils patrouillent, comme le souhaiterait leur capitaine, et persister dans cette recherche est, pour reprendre les termes de ce personnage "senseless". Le lien entre les deux interludes s'établit, à plusieurs pages d'écart, dans ces exemples de ratiocination absurde où le discours de l'autorité (ici scientifique et hiérarchique) est détourné, se révélant comme structure vide, non pertinente, et devient tellement incongru qu'il provoque l'impertinence (par exemple lorsque Coffin Ed demande à son capitaine : "And who're you going to charge for inciting them to loot?" BMP 158).

32. La typographie qui isole ces interludes du reste du texte et l'éclatement du récit figurent la

fragmentation qui parcourt ce monde. Ces ruptures multiples font que le lecteur cherche un sens métaphorique à ces occurrences répétées de formes incongrues et peut y voir l'éclatement d'une société régie par un système absurde. Mais si la fragmentation du récit mime la fragmentation du monde de la diégèse, la présentation en un bloc compact d'un dialogue entre un suspect noir et un policier blanc semble bousculer cette interprétation.

33. Dans l'interrogatoire du patriarche interpellé dans le couvent noir, des policiers se trouvent perdus dans un monde qui ne répond pas à leurs règles.

Yes the nuns were all his wives. How did he account for that, nuns had made sacred vows to lives of chastity? Yes, there were white nuns and black nuns. What difference did that make? The church provided shelter and food for the white nuns, his black nuns had to hustle for themselves. But religious vows forbid nuns to marry or to participate in any form of carnality. Yes, yes rightfully speaking, his nuns were virgins. But how could that be when they were his wives and had given birth to, er, fifty children by him? Yes, but being police officers in a sinful world they might not understand, every morning when his wives arose they were virgin nuns, it was only at night, in the dark, that they performed the functions for which God had made their bodies. [...] All right, all right, but why didn't his children wear clothes? [...] And eat at tables, like human beings, with knives and forks? Knives and forks cost money, and troughs were more expedient; surely, as white gentlemen and officers of the law they should understand just what he meant.

The twelve cops reddened to a man. (BMP 18-17)

Exemple de discours indirect libre, ce passage, dont les marques du dialogue sont absentes (ponctuation, verbes et pronoms), perturbe la lecture en rejetant les codes habituels du dialogue. En s'affranchissant des formes traditionnelles et en privant le lecteur du dispositif d'inscription qui lui donne les clés pour percevoir les sujets du dialogue, ce dialogue le force à interroger ses formes, à voir ici la représentation d'un échange et non l'échange. Cette mise en forme qui déroge aux codes en vigueur accompagne ici un discours qui, sous couvert d'éclairer les policiers blancs sur une situation qu'ils jugent anormale, accentue leur confusion.

34. Inhabituel par sa longueur, cet échange présenté comme un bloc homogène se déroule sur toute une page, pendant laquelle les représentations du policier sont invalidées et ce qu'il considère comme incongru, contraire aux attentes (des nonnes peuvent aussi être des épouses) lui est décrit comme une conséquence des inégalités raciales imposées par les blancs comme lui-même. Son statut d'héritier d'une histoire d'exploitation humaine qui a traité les esclaves africains comme du bétail en les faisant manger dans des auges lui est re-présenté comme une histoire commune entre lui et le patriarche noir. Les différenciations entre les voix qui constituent ce dialogue sont aplaties par cette mise en page qui les mêlent dans un même espace-texte. La confusion que peut entraîner l'absence de verbe déclaratif est ici levée par le contenu de l'échange, bien que les questions viennent autant du patriarche que du policier. Malgré la typographie et le choix du style indirect,

l'attribution des paroles à l'un ou l'autre des protagonistes reste toujours parfaitement claire. Néanmoins, ce choix de l'auteur amène le lecteur à se détacher du fil du récit pour regarder les discours en train de se construire, dans une démarche métafictionnelle qui conduit à un questionnement du monde représenté. La mise en page est comme un coin enfoncé dans nos attentes, de même que le policier est sans cesse bousculé dans ses représentations. Que les voix restent distinctes sans être visiblement séparées permet d'entrevoir la réalité de l'incommunicabilité et de la différence indépassable que l'auteur établit dans ce jeu sur les formes. L'incongru de la mise en page, et de la plus grande partie des propos et explications du patriarche apparaît comme une figuration des jeux de pouvoirs (et de leur détournement) qui sous-tendent le roman.

35. Une autre occurrence d'un interrogatoire dont les marques du dialogue sont effacées intervient lorsque la police cherche à interroger les habitants d'un immeuble dans la cave duquel s'est produit le meurtre de l'homme blanc vu en train de poursuivre un homme noir coiffé d'un fez et emportant son pantalon.

These people called themselves Mr and Mrs Booker T. Washington. Booker said he was the manager of a recreation hall on upper Seventh Avenue. What kind of recreation? Recreation, where people play. Play what? Play pool. So you're a hustler around the pool hall? I'm the manager. What's the name of it? Acey-Deucey's? What's that? Onesy-twosys. Oh, you said ace and deuce's. Nawsoh, I said Acey-Deucey's. (*BMP* 86)

Interrogés sur la présence éventuelle d'un homme blanc dans leur immeuble, les résidents poursuivent le dialogue ainsi :

Never, only once a month the man came around for the rent. Well, what was his name? The sergeant asked quickly, thinking he was getting somewhere. They didn't know. Did they mean to tell him they paid a man the rent whom they didn't know? They meant they didn't know his name but they knew he was the man, all right; he was the same man who had been there ever since they had been there. And how long had they been there? They had been there going on for three years. [...] then they knew about the cellar? Knew about what cellar? That there was one? Their eyes popped. 'Course there was a cellar, how else could the superintendent fire the boiler if there wasn't no cellar? It was a question, the sergeant admitted. And who was the superintendent? A West Indian named Lucas Covey. Is he colored? Colored? Whoever heard of a white West Indian? The sergeant admitted they had him there. (*BMP* 87)

Les rapports conflictuels mis en scène dans ces passages s'articulent autour de signifiants déformés ou de propos généralisés (ainsi l'existence d'une cave était effectivement ignorée, mais par un autre locataire, pas celui qui est interrogé dans ce passage). Les questions que le policier pose pour obtenir plus de détails sont perçues comme absurdes car leur réponse va de soi. C'est finalement lui qui porte la parole incongrue par ses questions superflues qui le révèlent comme étranger au monde sur lequel pourtant il enquête. L'incommunicabilité développe ici un humour jouant sur la façon dont l'implicite agit comme un piège pour le policier, une zone d'instabilité là où il entendait

asseoir son autorité. Alors que, en tant qu'interrogateur, il devrait être le maître des significations, explicites ou cachées, il est incapable de donner un sens cohérent aux éléments qui lui sont communiqués. Le fait que les voix ne soient pas typographiquement séparées rend son désarroi encore plus palpable. Les réponses et questions s'enchaînent, signalant la perte de maîtrise de l'interrogatoire par le policier. Elles forment un bloc où s'enchevêtrent les voix et où se dessine le mode de relation entre les blancs et les noirs : suspicion et volonté de domination des uns, incompréhension et dissimulation des autres.

36. La tentative du policier de redéfinir "manager" par "hustler", et de reprendre son pouvoir sur les mots, échoue devant la répétition du même, et sa demande de précision au sujet d'un "West Indian" est écartée par une autre question, qui en révèle l'absurdité. Une situation *a priori* balisée, familière (interrogatoire de témoins par la police) devient un terrain de jeu où les figures du "signifying" s'enchaînent, contraignant le policier à revoir ce qu'il pensait avoir compris, le sens qu'il croyait avoir saisi s'effilochant au fur et à mesure des réponses qui lui sont faites. Les seules interventions de la voix narrative se font quand le sergent pense avoir repris la maîtrise de son interrogatoire avant de constater un nouvel échec. À travers l'emploi du style indirect libre, construction narrative qui expose son artificialité, nous voyons comment l'acte de "signifying" permet à l'auteur de rendre compte de la tension entre les deux voix.

Conclusion

37. La manière dont l'incongru et le grotesque se liguent tout au long du roman expose l'absurdité de la condition faite aux Africains-Américains. Le retournement satirique mis en place ici invalide l'hégémonie blanche. Les dernières pages du roman parachèvent ce travail de sape dans une suite de ruptures à tout va. Plusieurs interludes successifs viennent surprendre le lecteur qui aurait pu croire discerner une certaine règle dans leurs apparitions. Le récit se saisit d'un nouveau fil narratif en réintroduisant l'aveugle du titre, déjà mentionné dans l'un des multiples incipit, et qui fait irruption ici après un nouvel échec des policiers dans leur enquête. Enfin, nous retrouvons Grave Digger et Coffin Ed, dont la relégation est explicitée par leur nouvelle tâche : dératiser les bâtiments en voie de destruction.
38. Cet enchaînement final d'événements improbables montre qu'il ne peut pas y avoir d'ordre logique dans le Harlem de Himes. Si l'incongru y est omniprésent, c'est pour interroger l'idée de la résolution que le lecteur attend d'un roman noir. C'est aussi en cela que *Blind Man with a Pistol* se distingue des autres romans de la série des "domestic novels". Les policiers ne parviennent plus à faire régner ni l'ordre ni un semblant de justice, pas plus qu'ils ne peuvent empêcher la relégation

de la population noire dans un espace encore plus marginal. (MacFarlane, 13) Le fil narratif ne peut être que discontinu, car la vie à Harlem n'a rien de cohérent. Les personnages se croisent sans rime ni raison, les similitudes sont trompeuses et les chaînes causales illusoire. L'écart entre un événement et ses effets est plusieurs fois figuré dans le cours du roman, depuis le leader du mouvement pour la fraternité qui est persuadé d'avoir trouvé la solution au racisme – “We're going to march!” (*BMP* 27), l'origine des pellicules – “Me and Ed are trying to find out who incited the riot” [...] “Man, that's how you get dandruff,” he said” (*BMP* 76), et finalement une opération de dératisation attribuée à des policiers à la gloire passée (“Himes's *once-powerful* detectives”, Sallis 3, mes italiques): “Grave Digger and Coffin Ed stood in the street, shooting the big grey rats that ran from the condemned buildings with their long-barreled, nickel-plated .38-caliber pistols on .44-caliber frames” (*BMP* 192). La description de leur arme souligne l'absurdité de leur situation, où le symbole de leur pouvoir devient celui de leur échec.

39. Les dernières lignes du roman rendent finalement compte de la façon dont la recherche biaisée d'une cause à la violence des Harlemites ne peut aboutir qu'à une conclusion absurde : ““What started it (the riot)?” ‘A blind man with a pistol’ ‘What's that?’ ‘You heard me, boss.’ ‘That don't make any sense.’ ‘Sure don't’” (*BMP* 195).
40. Le roman se termine donc par une boucle, ce dernier échange faisant écho à la préface de l'auteur, expliquant comment un fait divers lui donna l'idée de ce roman. Si l'incongru ne peut relever d'aucun système, il est ici l'élément singulier qui, dans un contexte absurde qui dénonce l'arbitraire des normes imposées aux noirs, révèle la difficulté de construire une direction, d'aboutir à une fin autre que l'émeute sur laquelle le roman se termine, dans un chapitre qui commence par la description d'un nouveau mouvement de population à Harlem, dû à la destruction d'immeubles insalubres, sans solutions de relogement. Que *Blind Man with a Pistol* soit le dernier de la série des “domestic novels” que Himes a dédiés à Harlem vient confirmer de manière cruelle son sentiment d'échec, renforcé sans aucun doute par la multiplication des émeutes aux États-Unis au moment de la publication du roman (1969). L'incongru ébranle, certes, l'ordre hégémonique, mais son pouvoir n'est que transitoire, le temps d'un rire, avant que le chaos et la violence n'envahissent ce monde construit dans les marges de la société blanche.
41. Néanmoins, Chester Himes faisait partie de ces écrivains noirs américains qui ne voulaient pas abandonner l'idée de la violence comme réponse aux injustices subies (Jackson 221), et de ce chaos peut naître l'espoir, car, d'une émeute à l'autre, la voix de cette population persiste à se faire entendre.

Œuvres citées

- BAKHTINE, MIKHAÏL. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris : Éditions Gallimard, 1970.
- BALADIER, LOUIS. « Figures narratives de l'incongru ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Dir. Pierre Jourde. Paris : Kimé, 2004. 245-258.
- CHARAUDEAU, PATRICK. « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets ». https://www.patrick-charaudeau.com/IMG/pdf/De_l_ironie_a_l_absurde.pdf
- FABRE, MICHEL. *From Harlem to Paris: Black American Writers in France, 1840 – 1980*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- GATES, HENRY LOUIS. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- HEISE, THOMAS. "Harlem is Burning: Urban Rioting and the 'Black Underclass' in Chester Himes's *Blind Man with a Pistol*". *African American Review* 4.3 (2007): 487-506.
- HIMES, CHESTER. *Blind Man with a Pistol*. 1969. London: Allison & Busby Ltd, 1986. [BMP]
- HIMES, CHESTER. *My Life of Absurdity*. New York: Paragon House, 1976.
- JACKSON LAWRENCE, P. *The Indignant Generation: A Narrative History of African American Writers and Critics, 1934-1960*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- JOURDE, PIERRE. *Empailler le toréador*. Paris : José Corti, 1999.
- JOURDE, PIERRE (ED.). *L'Incongru dans la littérature et l'art*. Paris: Kimé, 2004.
- MACFARLANE, JEREMY. "Enough to Make a Body Riot: Charlotte Perkins Gilman, Chester Himes, and the Process of Socio-spatial Negotiation". Kingston: Queen's University, 2014.
- MARGOLIES, EDWARD AND FABRE, MICHEL. *The Several Lives of Chester Himes*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1997.
- NÉDELEC, CLAUDINE. « Burlesque et interprétation ». <https://journals.openedition.org/dossiersgrhl/329>

POLIZZI, GILLES. « Chercher cinq pieds en un mouton » : l'incongru comme critique de la représentation dans les *Apophtegmes du Sieur Gaulard*. *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 51-52 (2000): 187-207.

SALLIS, JAMES. *Chester Himes: A Life*. Edinburgh: Payback Press, 2000.

SKINNER, ROBERT. *Two Guns from Harlem : The Detective Fiction of Chester Himes*. Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1989.

WALTERS, WENDY. "Limited Options: Strategic Maneuvering in Himes's Harlem". *African American Review* 28.4 (1994): 615-631.