

CHAPTER TEN

C'EST/CE N'EST PAS UN ROMAN : *KISS OF THE FUR QUEEN*, DE TOMSON HIGHWAY

JEAN-JACQUES LECERCLE (UNIVERSITE DE
PARIS OUEST-LA DEFENSE)

Abstract

This essay addresses the following paradox: how can what at first sight appears to be a run of the mill novel written according to a formula (a post-colonial novel, a novel of trauma, a gay novel) be a great text? The solution is found in the fact that *Kiss of the Fur Queen* is a Spinozan novel, depicting the joyful, not the sad passions, staging the struggle between the native trickster myth of the fur queen and the Christian myth, and subverting, and vivifying standard English through the insertion of Cree words and phrases. As such, this novel is a glorious instance of the serial, as opposed to the parallel, mode of narration, as described by Lyotard.

Quatre propositions

Je vais commencer, un peu brutalement, par énoncer quatre propositions :

- 1) *Kiss of the Fur Queen* (*KFQ*) est un roman.
- 2) *KFQ* n'est pas un roman.
- 3) La meilleure façon de tuer *KFQ* est de dire que c'est un roman.
- 4) La meilleure façon de célébrer *KFQ* est de dire que c'est un roman.

Il ne m'échappe pas que les propositions 1 et 2 prises ensemble constituent une contradiction et que les propositions 3 et 4 prises ensemble constituent un paradoxe.

Tuer *KFQ*

La proposition 1 est vraie de façon aveuglante. La couverture du roman ("A novel by Tomson Highway") et le *blurb* de quatrième de couverture ("In his first novel...") l'affirment sans ambages : nous avons là indubitablement le premier roman d'un auteur jusqu'ici connu comme dramaturge. Il m'est donc impossible, la proposition 1 étant avérée, de passer à la proposition 2. Ou plutôt, le chemin qui va d'un pôle à l'autre de la contradiction passe par le développement du paradoxe que forment les propositions 3 et 4.

Pour soutenir la proposition 3 (affirmer que *KFQ* est un roman, c'est le tuer), j'avance quelques propositions, en vrac.

5) Le roman est un genre occidental, qui ne permet pas aux cultures subalternes de s'exprimer, mais au contraire les opprime. Et vous avez compris que le mot « subalterne » est pris ici dans son sens gramscien, tel que l'illustrent les *subaltern studies* indiennes.

6) Le roman est le genre littéraire qui accompagne l'ascension de la bourgeoisie. Dans la conjoncture actuelle, celle du capitalisme pourrissant, il a épuisé son potentiel esthétique, tout comme la bourgeoisie a épuisé son potentiel émancipateur. La trajectoire du roman va de *Pamela* à *Fifty Shades of Grey*.

Ici, je me permets une digression. Je remarque que les deux romans que je viens d'évoquer, à la naissance du genre et au plus vif de sa décadence, sont construits sur le même canevas : une relation sadomasochiste entre une jeune personne et celui qu'elle appelle son maître. La différence superficielle est que dans *Pamela* cette relation de domination est d'abord une relation de pouvoir, c'est-à-dire qu'elle est l'image d'un rapport social, tandis que *Fifty Shades* reste dans la titillation individuelle. Et la différence essentielle est que *Pamela* est écrit (Richardson est un écrivain, et son héroïne écrit sans cesse, au point que l'on se demande si elle ne vit pas afin d'écrire), tandis que *Fifty Shades* est notoire pour l'indigence de son écriture.

7) Le roman dans sa décadence se caractérise par le recours à des *formules*, qui assurent son succès éditorial et financier, ainsi qu'un oubli rapide : le roman formulaire aura donc d'innombrables imitateurs (c'est déjà le cas pour *Fifty Shades*) et ne passera pas ce que les esthéticiens anglais appellent *the test of time*. Car il y a bien aujourd'hui une formule *Fifty Shades*, tout comme il y a une formule du roman diasporique pour immigrés de seconde génération (*Brick Lane* en est l'exemple canonique).

Si l'on tient mes trois nouvelles propositions pour vraies, alors il est fort probable que nous devons adopter la proposition trois, et assassiner *KFQ*, puisque ce texte prétend émaner d'une culture subalterne, que l'auteur a choisi un genre esthétiquement épuisé et que son roman est un roman à formule (de quelle(s) formule(s) il s'agit exactement reste à déterminer).

Mais si nous admettons les propositions 5 à 7, il y a un prix à payer, que j'exprime dans trois nouvelles propositions.

8) Aucun roman émanant de cultures subalternes n'est possible – donc aucun roman des Premières Nations ni aucun roman postcolonial véritable (j'entends par là un roman écrit en Inde ou à la Jamaïque et non à Londres par un immigré de seconde génération).

9) *KFQ* est un texte toujours-déjà, structurellement, mort : une erreur stratégique de la part d'un dramaturge qui choisit, à contre courant de l'évolution culturelle et sociale, un genre qui n'est qu'une survivance (le best-seller n'est que la dégénérescence marchandisée d'un genre autrefois illustre, le roman d'avant-garde postmoderne que la répétition sous forme de farce du grand roman dix-neuviémiste).

10) Et de fait, on peut soutenir que *KFQ* est écrit selon une formule, et même plusieurs. On peut en effet y reconnaître :

(a) un roman du traumatisme, la triste histoire de deux enfants Cree victimes d'abus sexuels de la part de prêtres pédophiles, traumatisme qui les hante durant leur vie entière. Cette formule correspond à un sujet d'actualité – il est dans la nature de la formule de suivre de très près l'actualité dans ce quelle a de plus superficiel, succès éditorial oblige.

b) un roman gay (sous genre du roman en plein développement), naturellement assorti d'une mort due au Sida (encore l'actualité), car telle est bien l'histoire d'un des deux frères, le plus jeune, Gabriel.

c) un roman de la réussite par l'art (la musique, la danse, le théâtre). Car si Jeremiah et Gabriel, les deux frères, tirent leur épingle du jeu, c'est qu'ils deviennent artistes : l'un est le premier indien Cree à gagner un concours de piano classique, l'autre devient un danseur internationalement célèbre. Ici, nous ne sommes plus dans l'actualité, mais dans l'éternité du cliché.

Arrivé à ce point, je devrais conclure que *KFQ* est un roman mort-né. Et ce texte devrait m'inspirer la même irritation que *Push*, roman américain de Sapphire, roman du traumatisme, de la victimisation et du salut par la poésie.¹ L'héroïne, conçue dans une sorte d'ivresse identitaire (une identité multiple de victime) est femme, pauvre, noire, adolescente, en situation d'échec scolaire, considérée comme débile mentale par l'institution, mère célibataire à l'âge de dix-sept ans, déjà enceinte du second, le premier étant trisomique, engendré par le père de l'héroïne, qui la viole régulièrement et lui a transmis le Sida. Et comment sort-elle de cette identité multiple et caricaturalement négative ? En rencontrant une enseignante intelligente et sensible qui l'incite à devenir poète. Fin de ma seconde digression.

Mais, arrivé à ce point, la cause étant apparemment entendue, je me trouve face à un problème. Je devrais détester *KFQ* presque autant que j'ai détesté *Push*. Mais en réalité, j'ai beaucoup aimé ce roman, dont je pense que c'est un texte important, peut-être même un grand texte (mais est-ce bien un roman ?). Alors que j'ai une lecture cynique et désabusée de la production romanesque britannique du 21^{ème} siècle, dont je pense qu'elle sombrera rapidement dans un oubli bien mérité, à quelques Ecossais près, et que je suis agacé par ce que je lis des romans d'avant-garde américains, je pense que *KFQ* est un texte qui mérite de survivre et doit être célébré. Je ne souhaite donc pas l'assassiner, ni même *damn it with faint praise*. Il me faut donc montrer que les propositions 5 à 7 sur le roman sont totalement ou partiellement erronées, et que les conséquences que j'en ai tirées, sous la forme des propositions 8 à 10 ne tiennent pas.

¹ Sapphire, *Push* (London: Secker & Warburg, 1996).

Ressusciter *KFQ*

On peut raisonnablement penser que la proposition 5, sur le caractère occidental et donc virtuellement impérialiste du roman, est fautive, ce qui infirme la conséquence 8. Même si l'on ignore les extensions du concept de roman (les grands textes de la littérature chinoise classique sont-ils vraiment des romans ?), on reconnaîtra que s'il existe une littérature mondiale (telle que souhaite par exemple l'étudier Franco Moretti), elle est caractérisée par la diffusion mondiale du genre du roman. Et de fait la parole subalterne s'est emparée du roman occidental, l'a investi, a pratiqué à travers lui et grâce à lui ce que Judith Butler appelle une re-signification – le discours subalterne, tel que l'analyse J.C. Scott s'est inséré dans les interstices du discours dominant.² Chacun sait le rôle joué par les romans dans le développement des nationalismes progressistes du Tiers Monde : l'étude de Benedict Anderson consacrée au nationalisme philippin attribue un rôle central à José Rizal, premier romancier philippin, assassiné par les colonialistes espagnols ;³ et l'on sait le rôle joué dans le développement du sentiment national indonésien par le roman de Multatuli (qui en réalité était un hollandais passé du côté des opprimés).⁴ Il y a donc bien un roman postcolonial – et j'en profite pour rappeler une nouvelle fois mon admiration pour *The Lonely Londoners*, de Sam Selvon, le grand roman caribéen.⁵ Et on peut même ajouter que le roman postcolonial est esthétiquement et politiquement d'une extrême importance (si l'on accepte d'étendre jusqu'à l'Ecosse le domaine du postcolonial, on trouve le *topos* du parlement des romans, qui a précédé et annoncé le parlement de la dévolution). On en tirera donc la conséquence inverse de la proposition 8 : *KFQ* s'insère naturellement, d'une façon qui reste à déterminer, dans une tradition récente mais déjà glorieuse.

La proposition 6 (épuiement du roman, parallèle à celui de la bourgeoisie) doit être nuancée, précisément en ce que le roman

² Judith Butler, *Excitable Speech* (London: Routledge, 1997); J.C. Scott, *La domination et les arts de la résistance* (Paris : Amsterdam, 2008).

³ B. Anderson, *Under Three Flags* (London: Verso, 2005).

⁴ Multatuli, *Max Havelaar* [1860] (Harmondsworth: Penguin, 1987).

⁵ S. Selvon. *The Lonely Londoners* [1956] (Harmondsworth: Penguin, 2006).

postcolonial, et avec lui le roman des Nations Premières, est peut-être bien la meilleure chance de survie d'un genre qui s'épuise. Et il ne faut pas trop vite crier au désastre. On trouve en effet la thèse de l'épuisement du roman chez Lukacs (par exemple dans l'essai qu'il a consacré à Thomas Mann)⁶ : il dénonce la décadence de l'art bourgeois, et donc du roman, à l'époque de l'impérialisme. Le problème est que cela a fait rater à Lukacs l'importance du roman moderniste, de Joyce à Beckett, comme en témoigne la polémique des années trente qui l'opposa à Adorno, Brecht et Bloch.⁷ A ce titre, *KFQ*, loin d'être une médiocre survivance, pourrait bien être une annonce, celle de la survie et de la métamorphose du roman.

Ces nuances apportées à la proposition 6 peuvent prendre deux tours théoriques. Le premier revisite la théorie de la littérature de Rancière, dans son essai "Politique de la littérature."⁸ Pour lui, la littérature, qui apparaît au tournant du 19^{ème} siècle, comme conséquence de la Révolution française, et succède aux Belles-Lettres classiques, se caractérise par son démocratisme (qui remplace l'aristocratie des Belles-Lettres). Le roman est en effet un genre profondément démocratique : égalité des sujets (tout peut être l'objet d'un roman, même la femme adultère d'un médecin de province), égalité des auteurs (tout un chacun peut écrire un roman), égalité des langages (tous les mots sont admissibles dans le roman, et pas seulement le langage relevé du texte des Belles-Lettres). Il s'ensuit que deux jeunes Cree sont des héros de roman parfaitement admissibles, et que l'insertion dans le texte anglais de mots de la langue Cree est également licite.

Le second tour théorique fait appel à la sociologie du temps.⁹ Celle-ci distingue, dans notre expérience du temps (expérience toujours-déjà sociale, et pas seulement individuelle) trois temps, en sphères concentriques. Le premier est le temps de la vie quotidienne, celui de nos agendas : il dure environ deux ans, un an en arrière, un an en avant (je peux retrouver ce que je faisais il y a un an

⁶ G. Lukacs. *Thomas Mann* (Paris : Maspéro, 1967).

⁷ F. Jameson, ed. *Aesthetics and Politics* (London: New Left Books, 1967).

⁸ J. Rancière, "Politique de la littérature," in *Politique de la littérature* (Paris : Galilée, 2007), 11-40.

⁹ Cf. par ex., H. Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps* (Paris: La Découverte, 2010).

aujourd'hui ; je peux prévoir ce que je ferai dans un an), et c'est le temps des routines et de l'expérience du présent. Le second est le temps d'une vie, de la naissance à la mort, mais il inclut en fait trois générations, car je connais le passé de mes parents, et l'avenir de mes enfants m'inquiète. Le troisième temps est celui de la période historique, et il est naturellement beaucoup plus étendu que les deux précédents – je suis fils de la Révolution française et je me projette dans les lendemains qui chantent du socialisme, à moins que nous ne soyons condamnés à la barbarie. Le roman est une expression majeure du second de ces temps, le temps d'une vie, car il est en tant que genre structuré par une antimétabole, la vie d'une histoire est l'histoire d'une vie (*Anna Karénine*, *Les Buddenbrooks*, *Madame Bovary*). Mais la grandeur du genre, sa justification esthétique est qu'au second de ces temps et à partir de lui il noue les deux autres, et que l'on a des échappées vers le temps de la vie quotidienne (une journée dans la vie de Léopold Bloom) et vers le temps de l'histoire (c'est la fonction du grand roman réaliste que de focaliser sur ce temps là, et Balzac décrit le développement du capitalisme). Et c'est ici que je vais enfin commencer à parler de *KFQ*, sous la forme d'une thèse : dans le roman de Tomson Highway, l'échappée vers le troisième temps ne se fait pas vers le temps de l'histoire mais vers le temps du mythe.

Célébrer *KFQ*

Puisque donc nous allons célébrer la grandeur de *KFQ*, il nous faut réfuter, sinon la proposition 7 elle-même (on en contestera l'universalité : il n'est que trop vrai qu'il y a de romans à formule, mais tous, Dieu merci, ne le sont pas), du moins la conséquence 10 que j'en ai tiré : non, *KFQ* n'est pas le roman formulaire qu'un survol de l'intrigue nous a fait entrevoir, précisément à cause de son échappée vers le temps du mythe. J'ajoute par parenthèse que le caractère presque explicitement autobiographique du roman (un dramaturge qui nous dit comment son héros devient dramaturge) ne suffirait pas à le protéger de la qualification péjorative de roman à formule. Mais il faut que je dise ce que j'entends par cette échappée vers le temps du mythe.

KFQ obéit à la règle structurelle qui gouverne le roman (l'antimétabole), en ce qu'il est l'histoire de deux vies. Mais ces

deux vies sont reliées non seulement à la succession des générations (le roman commence avec le père des deux enfants) et à l'histoire (les changements qu'elle apporte au village Cree), mais directement au cosmos. Car c'est ainsi qu'un Cree naît (Mariesis, la mère, va accoucher):

Suddenly, the light was coming from the Fur Queen's eyes. Mariesis half-closed hers and let the moment take her, out the little window above the bed, out past the branch of the young spruce tree bending under its weight of snow, out to millions of stars, to the northern lights: the ancestors of her people, ten thousand generations, to the beginning of time. Dancing.

And somewhere within the folds of this dance, Mariesis saw, through tears of an intense joy – or did ecstasy inflict hallucinations on its victims? – a sleeping child, not yet born but fully formed, naked, curled up inside the womb of night, tumbling down towards her and her husband.[...]

Poof! He went on his bum, smack into the most exquisite mound of snow in the entire forest, making crystals of silver spray shoot up to join the stars. He disappeared into the mound and would have stayed down there indefinitely if it hadn't been for his bouncy baby flesh and his supple new-born bones. (Highway 18-19)

Et c'est ainsi que les Cree meurent :

Rising from his body, Gabriel Okimasis and the Fur Queen floated off into the swirling mist, as the little white fox on the collar of the cape turned to Jeremiah and winked. (Highway 306)

Je viens de citer les dernières lignes du texte : un roman qui se termine à la fois sur une mort (fin attendue) et sur un clin d'œil (inattendu dans une scène de mort) doit mériter notre sympathie : il y a de la joie non seulement dans la naissance du héros, mais dans sa mort.

Ce rapport au cosmos bouleverse les trois temps du roman. Le texte semble respecter la structure de l'antimétabole, c'est-à-dire le deuxième temps, le temps d'une vie (ou de deux), mais il fait dévier ce second temps en introduisant dans le premier, le temps de la vie quotidienne, un élément mythique, ou magique (le temps du rêve et de l'hallucination se mêle à celui de la vie quotidienne). Et il bouleverse le troisième temps, celui de la conjoncture historique et

de la période, en contrastant la progression historique, qui est présente en arrière-plan (le roman évoque les changements géographiques et sociaux qui affectent la nation Cree et le village d'Eemanapiteepitat : des maisons préfabriquées et une piste d'atterrissage) avec l'éternel retour du mythe, incarné par la Fur Queen. Le progrès historique rencontre dans le mythe non une résistance frontale mais une déviation, un biaisement, qui se traduit dans le déroulement de l'intrigue.

En effet, l'intrigue se déroule bien selon la téléologie chrétienne, naissance, tribulations et mort, mais cette progression est ponctuée par l'incessant retour de la Fur Queen, qui est présente et au début et à la fin de ces vies, mais également apparaît, sous diverses formes, à chaque moment important du déroulement de ces vies, et transforme la téléologie chrétienne (chute et rédemption) en circularité païenne (les générations se succèdent, depuis la nuit des temps, chacune à sa place, dans une répétition infinie qui est le contraire d'une farce : un renouvellement de l'ordre du cosmos). Et la seule chute est celle du bébé naissant, dont le derrière potelé rebondit sur le tas de neige.

En opposant ces deux formes du troisième temps, progrès d'un côté, éternel retour de l'autre, je suis en train de suggérer que *KFQ* s'ouvre au troisième temps du mythe sous la forme de la lutte entre deux mythes, lutte dont le point culminant se situe dans le dernier chapitre, dans la scène de la mort de Gabriel Okimasis, alors que Jeremiah son frère refuse l'entrée au prêtre catholique amené par la mère et laisse officier la chamane traditionnelle : lutte à mort, lutte pour une mort, qui voit la Fur Queen triompher du Christ.

Et de fait, cette lutte, qui traverse le roman, ne tourne pas à la gloire du Galiléen blême, lequel participe activement au viol du petit Gabriel, à l'école des frères, par le prêtre pédophile, sous la forme du crucifix que porte au cou le père Lafleur (nom approprié pour qui a l'habitude de déflorer des enfants), et qui vient toucher les lèvres de l'enfant au moment du double orgasme, et de l'enfant et du prêtre :

Gradually, Father Lafleur bent, closer and closer, until the crucifix that dangled from his neck came to rest on Gabriel's face. The subtly throbbing motion of the priest's upper body made the naked Jesus Christ – this sliver of silver light, this fleshy son of God so achingly beautiful – rub his body against the child's lips, over and over and over again. Gabriel had no strength left. The pleasure in his centre welled so deep that he was about to open his mouth and

swallow whole the living flesh - in his half-dream state, this man nailed to the cross was a living breathing man, tasting like Gabriel's most favourite food, warm honey. (Highway 78-79)

En forçant délibérément le trait, on énoncera les termes de cette lutte entre les mythes et leurs incarnations ainsi : le Christ viole, la *Fur Queen* embrasse (comme nous le dit le titre) ; l'un agit par violence, interdit et obligation (on interdit au père de voir sa sœur adultère, l'Eglise sépare les familles en exigeant que les enfants partent très loin, pour l'école des Frères), tandis que l'autre agit en douceur : elle apparaît souvent comme une renarde sexy au sourire ironique, qui n'interdit ni n'oblige mais se contente d'indiquer la voie aux moments cruciaux.

La victoire de la *Fur Queen* sur le Christ, consommée lors de la mort de Gabriel fait de *KFQ* un roman spinozien. On se souvient de l'analyse des passions chez Spinoza comme joyeuses (elles augmentent la puissance des corps) ou tristes (elles la diminuent). *KFQ* est le roman des passions joyeuses : c'est le contraire d'un roman du traumatisme et de la victimisation, d'où le caractère étonnamment joyeux de la scène que je viens de citer, dans laquelle le pathos traumatique est totalement absent, et où ce qui est indéniablement un viol est décrit non dans le langage de la violence et du dégoût, mais, contre tous les clichés et attentes du lecteur (de roman à formule), dans celui de la douceur et du plaisir.

Que *KFQ* met en scène la lutte des mythes est une évidence. Je n'ai fait jusqu'ici que commenter le *blurb* de la quatrième de couverture, qui nous explique que "Tomson Highway tells the story of two Cree brothers who were severely abused at a Catholic residential school, and he uses the full transformative power of magic and myth, as well as a compelling traditional novel plot, to restore to them their dignity and, by implication, that of their people."

Et ce bref commentaire nous permet d'avancer dans la pensée de notre contradiction et de notre paradoxe, en ce qu'il oppose le traditionnel de l'intrigue romanesque au pouvoir transformateur du mythe : *KFQ* est et n'est pas un roman. On n'a donc pas seulement affaire à une lutte des mythes, mais aussi à une lutte des récits (les deux sont bien entendus liés). Un nouveau détour théorique va peut-être nous éclairer. Dans ses *Instructions païennes*, Lyotard distingue

en effet ce qu'il appelle le montage en parallèle des récits et leur montage en série.¹⁰ Les exemples canoniques, ce qui ne nous laissera pas indifférents, sont attribués par lui respectivement aux récits religieux issus d'une révélation (et donc le récit biblique), et aux récits des indiens Cashinahua.

Dans le montage en parallèle on a un texte premier, un texte origine (dont l'auteur est Dieu), transmis au prophète qui en fait profiter ses disciples. Ceux-ci le répètent à leurs successeurs, et ainsi de suite au fil des générations. Comme l'objectif de cette répétition est la fidélité absolue au texte original, toute corruption (inévitabile dans la transmission au fil des générations) est une perte, qui doit être compensée par un retour au texte primitif : les différents récits aspirent donc à être toujours le même récit et se développent en parallèle. Au contraire, dans le montage en série, chaque nouveau conteur se permet de broder sur le récit qui lui a été confié, de le développer et de l'améliorer : ici, il n'est plus question de corruption, mais d'une série de textes, réunis par ce que Wittgenstein appelle une ressemblance de famille (a ressemble à b, avec des différences ; b ressemble à c ; et ainsi de suite jusqu'à n, qui ne ressemble plus du tout à a), et qui accompagnent la succession des générations.

Le roman appartient à l'univers du montage en parallèle de plusieurs façons. En tant qu'il est structuré par l'antimétabole, il a des affinités avec le mythe chrétien de la vie comme rédemption (ou damnation) : c'est une version laïcisée et démocratisée, comme dirait Rancière, du mythe chrétien, et tout roman est en quelque sorte un Testament. Et ce roman-ci, dans lequel le mythe chrétien est partie intégrante de la diégèse, se situe encore plus directement dans l'espace du récit en parallèle, en ce que celui-ci est générateur d'institutions opprimantes (l'Eglise en tant que garante de la répétition à l'identique du mythe) et de dogme, qui ont pour tâche de le préserver de toute corruption. Enfin, en tant que roman, version moderne et bourgeoise, si l'on en croît le jeune Lukacs, de l'antique épopée,¹¹ il reproduit pour son propre compte la caractéristique principale du récit monté en parallèle, en tant qu'il a un auteur original et unique : à ce titre, il s'interdit toute corruption, et la

¹⁰ Jean François Lyotard, *Instructions païennes* (Paris: Galilée, 1977), 56 sqq.

¹¹ Georges Lukacs, *La Théorie du roman* [1920] (Paris: Gonthier, 1963).

moindre modification apportée au texte de Flaubert en serait une (déjà les grammairiens d'Alexandrie traquaient dans leurs éditions d'Homère les traces de la corruption dues à la répétition imparfaite du texte d'origine).¹² A tous ces titres, *KFQ* est bien un roman.

Mais ce n'est pas un hasard si le troisième chapitre se termine sur une description de la façon que les Cree ont de raconter une histoire, où vous reconnaîtrez une description typique du récit monté en série :

Gabriel Okimasis, for as long as he was to live, would insist that he remembered his entire baptismal ceremony. Champion Okimasis would accuse him of lying; it was he, he would point out, who had told Gabriel the story. In truth, it was Kookoos Cook, sitting on the pew with Champion on his lap, who would never tire of telling his nephews the yarn, which, as the years progressed, became ever more outrageous, exaggerated, as is the Cree way of telling stories, of making myth. (Highway 38)

En évoquant dès la première page la figure du *trickster*, *KFQ* s'inscrit clairement dans l'univers de la transmission des récits par montage en série, chaque conteur modifiant son récit en le répétant, mais aussi chaque génération de conteur reprenant et modifiant le récit de la génération précédente. Et bien entendu ce montage en série subvertit le montage en parallèle : ce texte est un roman mais ce n'est plus tout à fait un roman.

Mais si subversion il y a, cela suggère que le montage en série s'introduit dans les interstices du montage en parallèle. En voici quelques indices.

Si le Christ est massivement présent dans la structure de la diégèse, en personne (le crucifix) et par l'intermédiaire de l'institution (l'Eglise), le *trickster* est lui (ou plutôt elle) présent(e) dans les interstices de l'intrigue (apparitions de la Fur Queen sous diverses incarnations) et surtout au début (la reine du concours de beauté en fourrures qui embrasse le père des héros) et dans la dernière scène (la mort de Gabriel) : le *trickster* joue le rôle d'une ponctuation narrative.

¹² T. Todorov, "Le récit primitif," in *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971), 66-77.

Le *trickster* subvertit la diégèse romanesque en pratiquant le brouillage des genres (au sens de *gender*) : le Dieu des chrétiens se fait homme dans les deux sens du terme, le *trickster*, on l'a vu, est plutôt femme (la note préliminaire nous dit que, comme la langue Cree, il est indifférent au genre), et même plutôt animal, tantôt l'un (la Reine des fourrures au début), tantôt l'autre (la renarde cosmique). Cette subversion du *gender* est aussi une subversion du genre au sens littéraire du terme. Le Christ est un dieu tragique et donc triste, le *trickster* un dieu comique et donc joyeux : j'ai déjà dit que cette subversion du tragique par le comique (où les grammairiens d'Alexandrie auraient vu une marque de la corruption du texte primitif) était une des caractéristiques majeures, et sans doute la plus attachante, du texte de Tomson Highway.

La structure narrative conventionnelle du roman est également subvertie par la fragmentation du texte en courts chapitres : on a l'impression d'une suite d'instantanés ou de vignettes plutôt que de l'ample respiration narrative du roman.

Enfin, ce roman écrit en anglais est constellé de mots et d'expressions en langue Cree : la langue majeure, celle de la colonisation et de l'impérialisme, est subvertie par la langue mineure de la culture subalterne. Certes, un glossaire est fourni à la fin du texte, mais gageons que le lecteur, pris par le texte, ne s'y référera pas, ou fort rarement. En un sens, il n'en a pas besoin, puisque ces mots et expressions expriment la résistance du *trickster* au Galiléen blême, du montage en série au montage en parallèle. Je donne un exemple de la subversion du dialecte majeur par le dialecte mineur. Gabriel enfant, à peine arraché à sa famille, à sa culture et à sa langue, fait sa prière du soir, dans une langue qui lui est encore étrangère, dans le dortoir de l'école. Voici ce que cela donne :

“Hello merry, mutter of cod, play for usineess, now anat tee ower of ower beth, aw, men.” Gabriel rattled off the nonsensical syllables as nimbly as he could, pretending to know what they meant. (Highway 71)

Où il apparaît que ce que Genette nomme *traducson* n'est pas un exercice pour adeptes de l'Oulipo mais une pratique sociale séculaire, celle de fidèles contraints d'entendre la messe dans une langue qu'ils ne comprenaient pas, pratique grosse de verve

subversive (voici un exemple tiré d'un ouvrage sur les poilus de la grande guerre : “*Introibo ad altare dei*” devient “En trou si beau adultère est béni”).¹³

Tous ces indices, qui défont la ligne narrative dominante, sont la marque de la présence du conte, monté en série, dans le roman monté en parallèle, et la citation du chapitre trois peut être prise comme une sorte d'art poétique de *KFQ*.

Il apparaît donc que je suis maintenant en mesure de soutenir la proposition 2.

Ce n'est pas un roman

Je résume mon parcours argumentatif sous la forme d'une corrélation, où sont contrastées les deux forces qui luttent dans le texte et l'animent, dans son intrigue comme dans son écriture :

Cree	Trickster	Mythe	Série	Récit ou conte
Européen	Christ	Dogme	Parallèle	Roman

Je suggère que l'on ajoute à cette corrélation une ultime colonne, elle aussi inspirée de Lyotard, qui oppose la figure (ce qu'il appelle le “figural”),¹⁴ ici représentée par la musique et la danse (Jeremiah est musicien, Gabriel danseur), et le discursif. Le mythe, le récit en série, s'expriment volontiers sous des formes non discursives, et le conte s'introduit dans l'espace du roman et le subvertit en évoquant ces autres formes d'expression. Cela est clair thématiquement : c'est ce que la lecture superficielle appelle la réussite des héros par le moyen de l'art. Mais l'on se souviendra que si le frère aîné est virtuellement un grand musicien (le premier indien Cree à gagner un concours de piano), il abandonne son art, à l'orée de sa gloire, en ce qu'il menace son identité profonde, et que le frère cadet, s'il devient

¹³ Corinne Trevisan, *Les fables du deuil* (Paris: PUF, 2001), 109.

¹⁴ Jean François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971).

un danseur de stature internationale, revient mourir au sein de sa culture : le thème de la réussite par l'art est donc présent, mais à titre critique. Et cela est aussi clair structurellement, dès la table des matières, dans laquelle les parties du texte sont nommées dans la métalangue de la musique, *allegro ma non troppo*, *andante cantabile*, etc. On a donc affaire à un roman musical, une sonate pour deux vies en six mouvements, avec l'alternance habituelle entre mouvements rapides et lents, joyeux et sombres. Et la fonction de cette structure musicale, qui orchestre les thèmes, est de défamiliarisation esthétique. Car ce roman est un roman banal, qui obéit à l'ordre canonique de l'histoire complète selon Aristote (il a un début, puis un milieu, puis une fin - du récit comme de la vie des héros). Mais la structure musicale impose à ce déroulement canoniquement réglé des accélérations et des ralentissements, bref des variations autour du thème le plus commun (le roman de deux vies). Et l'on comprend ici la fonction de la brièveté des chapitres : ce sont autant de phrases musicales qui figurent et défigurent le roman et le transforment en une partition musicale.

Nous sommes donc arrivés avec *KFQ* à un moment de l'histoire du roman, dans une nouvelle conjoncture romanesque, où l'intrusion du récit mythique dans le cadre européen virtuellement colonialiste, et dans le langage même de la colonisation, permet à Tomson Highway de figurer (de représenter) et de défigurer (en y inscrivant des figures musicales) la situation d'oppression. Il s'agit ici de danser l'oppression pour la subvertir : non point la révolution (contre le dogme, contre l'oppression coloniale) mais l'ironisation, celle que pratique la renarde avec son petit sourire en coin. Le roman, certes, mais, en son sein et contre lui (tout contre), le récit mythique.

Je termine cette section par la citation de Lyotard qui a inspiré cet essai :

Les sans nom, les peuples, les enfants aiment les histoires – ils les chantent et ils les dansent, vous savez -, parce qu'elles sont la forme langagière dans laquelle le temps est aimé pour sa puissance oubliée. C'est pourquoi ils ne se constituent pas en sujets et ne retiennent guère les soi-disant leçons de l'histoire : les cultures sont faites de récits montés en série. Au contraire les discours théoriques ont pour ressort le motif qu'il faut cesser d'oublier le Bien, Dieu, l'Être, le Travail, l'Inconscient, le Temps. C'est un précepte de la théorie, du moins classique, qu'il faut lutter contre l'oubli, c'est

pourquoi nous avons pu l'appeler aussi métarécit, récit sur la mémoire des récits. Mais il faut que ce métarécit oublie quand même quelque chose, qu'il est récit. C'est la contribution qu'il paie au temps. (Lyotard 1977: 66-67)

L'ironie inconsciente de ce texte ne vous aura pas échappé : il célèbre *KFQ* et condamne le mien, en tant qu'il appartient à la catégorie des métarécits. C'est là un prix que je suis prêt à payer.

Conclusion : *mètis*

Je conclurai en revenant au tout début du texte de *KFQ*, cette note sur le personnage du *trickster*. Il me souvient en effet que pour Détienne et Vernant, le *trickster* est une incarnation exemplaire de la *mètis*, cette vertu typiquement grecque qui se manifeste dans un ensemble de stratagèmes, de tours d'adresse ou de techniques de leurre ou de persuasion, qui permettaient au physiquement faible de combler son handicap et de triompher du fort.¹⁵ C'est cette intelligence rusée, féminine et animale, celle de la renarde, qui permet de s'opposer au plus fort, le Galiléen blême, avec son institution et son dogme, et d'en triompher par la parole, comme Ulysse (autre incarnation de la *mètis*) triompha jadis de Polyphème. Ainsi le récit mythique ancestral investit le roman européen et le détourne, tel un parasite faste, car c'est le seul moyen de lui permettre de continuer à vivre : la survie du roman passe par son métissage. D'où ma dernière phrase pour célébrer *KFQ*, et je vous prie de pardonner son caractère inévitable. Après avoir lu *KFQ*, il convient de s'écrier : le roman est mort, vive le roman.

Ouvrages cités

- Anderson, Benedict. *Under Three Flags*. London: Verso, 2005.
Butler, Judith. *Excitable Speech*. London: Routledge, 1997.
Détienne Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
Highway, Tomson. *Kiss of the Fur Queen* [1998]. Norman: University of Oklahoma Press, 2008.

¹⁵ M. Détienne et J-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs* (Paris: Flammarion, 1974).

- Jameson, Fredric, ed. *Aesthetics and Politics*. London: New Left Books, 1967.
- Lukacs, Georg. *Thomas Mann*. Paris: Maspéro, 1967.
- . *La Théorie du roman* [1920]. Paris: Gonthier, 1963.
- Lyotard, Jean François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- . *Instructions païennes* Paris: Galilée, 1977.
- Multatuli, *Max Havelaar* [1860]. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Rancière, Jacques. "Politique de la littérature." In *Politique de la littérature*, 11-40. Paris: Galilée, 2007.
- Rosa, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris: La Découverte, 2010.
- Sapphire. *Push*. London: Secker & Warburg, 1996.
- Scott, James C. *La domination et les arts de la résistance*. Paris: Amsterdam, 2008.
- Selvon, Sam. *The Lonely Londoners* [1956]. Harmondsworth: Penguin, 2006.
- Todorov, Tzvetan. "Le récit primitif". In *Poétique de la prose*, 66-77. Paris: Seuil, 1971.
- Trevisan, Carine. *Les fables du deuil*. Paris: PUF. 2001.