

IMPOSER SA VOIX, IMPOSER SON GENRE : RÉFLEXIONS AUTOEUR DE LA NOTION D'ÉTHOS DANS *THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO* DE J. DÍAZ

Pauline BERLAGE

UNIVERSITÉ DE TOURS, ICD –

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, COS I TEXTUALITAT

Nous abordons cette réflexion autour des liens entre différentes formes de production artistique et d'autorité en tentant de comprendre comment la voix narrative d'un roman peut s'imposer comme autorité en termes narratifs mais aussi d'un point de vue du genre. Nous nous intéresserons, dans ce cadre, à une œuvre latino-américaine au sens littéral du terme étant donné que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* a été écrite par un auteur dominicain-américain, il s'agit du très connu Junot Díaz (DIAZ, 2007). Nous tenterons de saisir comment le narrateur principal du roman, Yunior, doit développer non seulement un *éthos* de genre bien précis mais aussi une poétique spécifique qui lui permettant de soutenir une stratégie d'injonction hétéronormative. Pour ce faire, nous proposons de « genrer » la notion d'éthos, telle que redéfinie par Ruth Amossy, pour la comprendre à la fois comme construction discursive du narrateur et comme représentation de genre normative autoritaire (AMOSSY, 2010).

Le premier roman de Díaz, grâce auquel son auteur a obtenu le prix Pulitzer, nous raconte l'histoire d'Oscar De León, un jeune dominicain-américain, depuis son enfance de Don Juan jusqu'à l'âge adulte lorsqu'il est devenu, selon le narrateur, le plus énorme et le plus laid des hommes de la diaspora dominicaine. Au travers de ce récit à la fois *bildungsroman* et *kunstlerroman* ou « roman d'artiste », Yunior nous raconte sous forme de fragments l'histoire de la famille De León, de l'épisode d'emprisonnement du grand père par le dictateur Rafael Leonidas Trujillo, l'adolescence rebelle de la sœur d'Oscar ou encore la double vie de la mère De León. Ce qui rassemble tous les membres de cette famille, c'est une certaine malédiction, le *fukú*, qui, selon Yunior, fut amené par Christophe Colomb et réactivé par Trujillo lui-même. Cette fatalité est la seule à expliquer pourquoi la violence, spécialement celle de caractère machiste, ne fait que se répéter de génération en génération sur l'île de la Hispaniola.

Une des grandes particularités de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* réside dans la langue et les multiples références culturelles manipulées : ce texte écrit majoritairement en anglais inclut de nombreux mots et expressions en espagnol dominicain ou en *spanglish* de banlieue. Le texte se démarque également par son originalité stylistique, car la littérature fantastique, les bandes-dessinées comme *Dune* ou *Les Gardiens (Watchmen)* sont des références omniprésentes non seulement dans le texte et ses notes en bas de page mais aussi et surtout, implicitement, comme modèle idéal pour Yunior et Oscar (BERLAGE, 2014a).

Une première partie de notre analyse sera consacrée à l'opérativité de la notion d'éthos comme représentation c'est-à-dire la conduite, la manière d'agir et de se raconter qu'utilise la voix narrative. Une deuxième partie examinera la mise en récit du personnage d'Oscar par son « meilleur ami », Yunior, au travers de laquelle nous essayerons de mettre en évidence comment la voix narrative relate l'aventure d'un corps dissident tout en imposant sa norme de masculinité dominicaine-américaine.

La notion d'éthos

Ruth Amossy nous rappelle que la triade aristotélicienne des moyens de persuasion d'un orateur face à son public est composée du *logos* – le moyen de dire quelque chose en se référant à la raison de l'auditoire – *pathos* – les passions qui sont manipulées par l'orateur – et, finalement de l'*ethos* – qui désigne la personne de l'orateur ou sa construction discursive qui jouera un rôle essentiel par rapport à la confiance que le public aura en l'orateur (AMOSSY, 2010). Cet aspect a été discuté d'un point de vue linguistique par différents théoriciens : parmi ceux-ci, dans l'aire francophone, on citera G. Molinié et A. Viala (MOLINIÉ et VIALA, 1993) et D. Maingueneau (MAINGUENEAU, 1999, 2004), qui ont démontré que l'éthos rhétorique, basé sur des principes universaux, s'enracine dans des modèles sociaux et analyse l'image qu'une personne projette à partir de son énonciation (MAINGUENEAU, 1999).

Pour sa part, R. Amossy associe l'éthos à l'interaction sociale de Goffman – c'est-à-dire à la mise en scène que nous effectuons quotidiennement – et elle souligne que toute représentation de soi individuelle est tributaire de schèmes collectifs fixes qui la structurent et lui confèrent son efficacité (AMOSSY, 2010). À partir de cela, la chercheuse israélienne analyse différents cas qui démontrent que la stéréotypie est nécessairement sous-jacente à la présentation de soi. Cette spécialiste du discours élargit donc sa réflexion de l'éthos à la notion d'interaction sociale, deux concepts qu'elle comprend dans une perspective constructiviste de l'identité.

Les lecteurs-lectrices familiers des « politiques de l'identité » n'auront pas manqué de reconnaître ici des points similaires à ceux développés par Judith Butler concernant la notion de *performance* de genre (BUTLER, 2005). De fait, cette compréhension de l'*ethos* peut être mise en parallèle avec le concept de « performance de genre » telle que définie par la philosophe étasunienne selon sa perspective féministe *queer* (BUTLER, 2005). Il nous a donc paru intéressant de combiner ces notions qui, toutes deux, nécessitent un composant inévitable de stéréotypie, un *pattern* ou modèle hégémonique à suivre ne fût que dans les grandes lignes pour pouvoir être reconnu par le/les destinataire/s. Nous proposons, ainsi, de comprendre cette notion de « performance » comme « représentation », celle de la voix narrative principale, Yunior. Le terme « représentation » permet, en effet, de souligner le composant performatif et théâtral de cette représentation de soi qui implique de suivre un certain rôle qui se structure nécessairement autour de stéréotypes. Ce qui nous intéressera ici ne sera donc pas tant d'examiner quels stéréotypes apparaissent dans l'éthos des narrateurs d'un récit qu'ils soit extra ou intra-diégetique, mais plutôt de comprendre la dynamique de présentation de soi, multiple et complexe, qui modèle les personnages et que ceux-ci remodèlent à leur tour.

(Re)présentation

Tout au long du récit, la masculinité machiste et hétérosexiste à laquelle se réfère constamment Yunior s'appuie sur le concept de « dominicanité ». Une des premières phrases du roman est donc « And Except for one period early in his life, dude never had much luck with the females (how *very* un-Dominican of him) » (DÍAZ, 2008 : 11), l'association entre la masculinité séductrice et la « dominicanité » est donc posée depuis le départ par le narrateur. Car, comme lui, Oscar est un immigré dominicain mais contrairement à son ami, il est totalement opposé au modèle hégémonique de masculinité (CONNELL, 2005) émergent au sein de la diaspora dominicaine-américaine. Comme déjà expliqué ailleurs, Oscar est physiquement très éloigné du corps métis musclé et séducteur – modèle du Caribéen –, il est

gauche, ne pratique aucun sport et même son langage ne correspond pas à l'argot usité par la majorité de ses compatriotes de la diaspora (BERLAGE, 2014b). Tout au long du récit, Yunior met en place diverses métaphores et motifs pour contrôler et normaliser ce corps dysfonctionnel, pour le rendre à la fois homme et à la fois dominicain. La correction ou rectification du corps d'Oscar prend, ainsi, de multiples formes comme celle d'un récit qui infantilise constamment Oscar, elle passe par une description ubuesque de son corps que le narrateur assimile à un corps barbare où encore par l'homophobie en filigrane, constante dans son récit (BERLAGE, 2014b).

En parallèle à cette reconstruction corporelle de son ami d'un niveau plutôt descriptif, Yunior met en avant sa propre masculinité au travers des mécanismes du récit lui-même. Nous nous intéresserons donc ici à deux autres modes de rectification qui interviennent dans la stratégie discursive de Yunior : nous nous pencherons sur la question du nom d'Oscar et sur le titre de l'œuvre que Yunior prétend avoir choisi. Une fois cette double stratégie de normalisation de genre expliquée, nous verrons de quelle manière Yunior poursuit son effort en s'écrivant comme la norme masculine à suivre et cela au moyen d'une poétique hyperbolique et d'un discours *camp* que l'on pourrait qualifier de « diasporique ».

Un nom, un titre

L'épisode de nomination d'Oscar de León en Oscar Wao est assez révélateur quant à la stratégie de normalisation de Yunior : c'est, en effet, Yunior et ses amis qui décident un jour de surnommer leur camarade, avide lecteur, Oscar Wao en référence au célèbre dandy, Oscar Wilde. Ce parallèle leur paraît évident lorsque pour Halloween, ils voient arriver leur ami Oscar déguisé en Doctor Who et il leur semble que dans cet accoutrement ridicule Oscar ressemble plus que jamais à « that fat homo Oscar Wilde » (DÍAZ, 2008 : 180). Comme l'écrivain anglais, Oscar De León passe son temps à écrire mais plus que la littérature, ce qui reliera spécialement ces deux hommes serait leur déviance de genre dont Oscar Wilde est devenu un véritable emblème aux États-Unis aujourd'hui.

Le changement de nom est une stratégie qui de tout temps a été utilisée pour coloniser et s'approprier l'espace et les corps, mais il est clair que dans le contexte caribéen, cette stratégie est encore plus lourde de sens d'un point de vue postcolonial, si l'on repense à la colonisation de l'Île par Colomb, puis l'utilisation de cette terre dans le cadre du commerce triangulaire esclavagiste dans lequel les esclaves étaient systématiquement rebaptisés. Le cas d'Oscar se situe donc non seulement dans cette lignée néocoloniale mais aussi dans une filiation qui lui est imposée, celle de l'héritage *queer*, dans lequel le narrateur enfonce le plus possible son ami pour pouvoir, finalement l'en extirper, à la fin du roman.

Une deuxième manière de rectifier le corps et donc la vie inacceptable d'Oscar, d'un point de vue narratif, concerne le titre même de l'œuvre. À ce propos il faut signaler que bien que le titre fasse partie du péritexte et qu'il soit attribué à l'auteur et non pas au narrateur, le cas du roman de Diaz est particulier, car dans un jeu de métafiction singulier, le narrateur principal, Yunior, se présente comme l'auteur du roman que nous avons devant les yeux et il se réfère plusieurs fois au titre du roman dont il revendique le choix et l'authenticité des faits décrits.

En réalité, un des intertextes sous-jacents au titre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* est une nouvelle d'Ernest Hemingway intitulée « The Short Happy Life of Francis Macomber » (publié pour la première fois en 1936 et traduit en français par « L'Heure triomphale de Francis Macomber ») (HEMINGWAY, 1936, 1958) comme l'a expliqué Diaz

lors d'un entretien avec l'écrivaine Edwige Danticat en 2007 (DANTICAT, 2007). Cette nouvelle relate l'histoire d'un homme, F. Macomber, lors de son voyage en Afrique avec sa femme Margaret et un guide, Wilson, duquel Margaret semble assez proche. La nouvelle peut, en réalité, se lire comme une métaphore de la bravoure masculine au travers du motif de la chasse : après avoir honteusement manqué de tuer un lion lors d'un safari, Francis Macomber décide de démontrer son courage en tuant d'une balle un bison qui essaie de le charger. Bien qu'il rate sa cible à plusieurs reprises, il réussit finalement à le tuer mais, au même moment, sa femme tire depuis la voiture et, plus ou moins malencontreusement, tue de cette manière son propre mari.

Ainsi donc, comme le « merveilleux » du titre de la nouvelle d'Hemingway, le roman de Díaz permet une double lecture. D'une part, il peut recouvrir un sens ironique étant donné qu'Oscar comme Macomber ne sont pas précisément de grands modèles de masculinité et ont peur d'affronter la violence et de s'imposer comme il « se devrait » auprès des femmes. D'autre part, le « merveilleux » peut aussi se comprendre littéralement si l'on prend en compte le réveil subit et terriblement court de ce courage masculin.

Par conséquent, le parallélisme entre les deux récits apparaît comme un essai de domestication d'Oscar : malgré son cuisant échec dans la masculinité et la dominicanité tout au long de sa vie, le titre insiste sur le dernier événement qui démontre l'orthodoxie générique et nationale. Bien que cela ne soit que très temporaire, Oscar, comme F. Macomber, reprend le droit chemin de la masculinité et, ainsi, cesse de questionner la masculinité machiste normative.

Quand le style discursif rencontre la norme de genre

Plusieurs critiques ont déjà souligné la similitude entre le récit de Díaz et le réel merveilleux proposé par A. Carpentier dans son fameux essai *De lo real maravilloso americano* (CARPENTIER, 1964, 1976 ; BARRADAS, 2009, DE MAESENEER, 2011 et HANNA, 2010). Cependant, ce qui nous intéresse ici ce ne sont pas ces parallélismes avec le style que le phénomène éditorial appelé « boom latino-américain » a popularisé, mais bien l'aspect exagéré et la dimension orale de la narration qui crée un récit très imagé et humoristique même dans les situations très tendues. On examinera donc ici les caractéristiques du récit de Yunior dans le but de définir plus précisément son éthos d'un point de vue du genre. Il nous semble, en effet, que l'humour et l'insolence dont fait preuve Yunior dans son récit fonctionne comme hyperbolisation de la masculinité machiste; c'est-à-dire comme exagération de la masculinité hégémonique. La figure de style qui domine le récit est sans aucun doute l'hyperbole, que l'on se réfère aux personnages, à l'enchaînement des événements ou au style employé, tous extrêmement exagérés. Nous montrerons donc comment le style de narration de Yunior révèle son éthos de genre profondément machiste. Ce style hyper-viril, l'utilisation d'un langage familier et les références aux bandes dessinées et films fantastiques et de science fiction seront compris dans le cadre d'un récit que l'on qualifiera de *camp*.

Dans *Kitsch Tropical*, Lidia Santos distingue les termes connexes que sont *kitsch* et *camp* (SANTOS, 2004), le cas qui nous intéresse ici, se situe en réalité à la frontière terminologique entre ces deux termes étant donné que Yunior essaie de construire son identité au travers de ses mots, c'est-à-dire, de sa performance narrative. Son style hyper-viril est un style de vie qu'il promeut et un style esthétique grâce auquel il s'écrit. Le terme « *camp* » sera donc utilisé comme jugement extérieur. En effet, les lecteurs du « premier monde » ou l'élite, à laquelle appartient la majorité de la critique académique, prendront leur distance par rapport

au style de Yunior qui leur paraîtra exagéré et artificiel : recul possible par la nature même du *camp* qui est souvent détectable, car selon Susan Sontag: « “Camp”, c'est un art qui se prend au sérieux, mais qui ne peut être pris tout à fait au sérieux, car il “en fait trop” » (SONTAG, 2010 : 436). Cette prise de distance face à l'éthos du narrateur nous conduira donc, indirectement, à prendre également distance avec le modèle de genre que celui-ci nous propose.

La première théoricienne à discuter et à valoriser le *camp* au niveau stylistique est Susan Sontag, qui, dans son article « Notes on “camp” » (1964) proposa une liste de 52 caractéristiques qui définiraient le *camp*. Nous ne passerons pas en revue chacun de ces traits distinctifs pour vérifier si la représentation de Yunior correspond parfaitement à cette proposition de Sontag, mais nous limiterons à quelques points descriptifs qui permettent de révéler l'hyper-virilité de notre narrateur. Un des premiers points essentiels du *camp* et du récit de Yunior est précisément l'aspect humoristique du texte, auquel nous nous référions précédemment. L'humour provient de son ton représentationnel : étant donné que, selon Sontag, il « vise à détrôner le sérieux, le “Camp” est enjoué, à l'opposé du sérieux » (SONTAG, 2010: 443). Un autre point commun entre le *camp* et le style narratif de Yunior est le goût pour l'exagéré qui frôle le caricatural et l'artificiel, un aspect visible tant au niveau thématique que narratif.

Premièrement, la famille d'Oscar est composée de personnages totalement antagoniques : la figure principale de la famille De León est Belicia Cabral de León – la « Reina de la diáspora » comme l'appelle Yunior – une femme qui croule sous les nombreux emplois pour pouvoir entretenir sa famille qu'elle dirige seule d'une main de fer. Face à elle, le seul homme adulte de la famille est l'oncle d'Oscar, un cocaïnomane au chômage qui passe son temps à séduire les femmes de son entourage. Dans la génération suivante, Oscar, le dandy obèse romantique, perdu dans son monde de science-fiction, fonctionne comme un négatif photographique de sa sœur Lola, une belle métisse rebelle qui, elle, a la tête sur les épaules. Par conséquent, tous ces personnages pittoresques se répondent les uns aux autres au moyen de caractéristiques assez stéréotypées et, évidemment, genrées.

Au niveau de l'intrigue, comme le précise le titre même de l'œuvre, la vie d'Oscar Wao est merveilleuse : bien qu'il s'agisse de la vie d'un garçon métisse comme il y en a des milliers aux USA, Yunior met en évidence les épisodes fantastiques de la vie d'Oscar et de sa famille. Il insiste, par exemple, sur la violence omniprésente et sur la sexualité surprenante, spécialement celle des personnages masculins. De la même manière, le langage utilisé par Yunior est aussi « exagéré », éminemment oral, et se distingue par un vocabulaire familier, graphique et caricatural. On prendra comme exemple cette phrase au ton moralisateur qui, en quelques mots seulement, résume la violence « trujillesque » :

One day you were a law-abiding citizen, cracking nuts on your galería, the next day you were in the Cuarenta, getting your nuts cracked. Shit was so tight that many people actually believed that Trujillo had supernatural powers!» (DÍAZ, 2008: 226).

Un jour, vous étiez un honnête citoyen qui cassiez des noix sur votre galería, le lendemain vous vous retrouviez à la Cuarenta, et là, c'étaient vos noix que l'on cassait. C'était tellement la merde qu'en fait plein de gens croyaient sincèrement que Trujillo avait des pouvoirs surnaturels ! (DÍAZ, 2009 : 240).

Cet extrait est assez représentatif du style employé par Yunior : son langage est très proche du langage oral très familier, même vulgaire car des mots comme « *fuck* », « *shit* », « *pussy* » ou « *motherfucker* » sont assez courants tout au long de la narration. Une autre

caractéristique concerne l'hybridité de la langue employée : le narrateur introduit souvent des mots en espagnol dominicain dans son récit en anglais, comme si l'équivalent, qui pourtant existe, ne transmettait pas la même charge sémantique et la forte référence à des aspects clefs de la vie dominicaine.

Par ailleurs, la narration de Yunior est spécialement visuelle – ce qui rejoint une autre caractéristique du *camp* – : la description des scènes ressemble aux images de bandes-dessinées (*comics*) – du type de *Spiderman* ou des *Quatre Fantastiques* – ou de science-fiction. Ces images dépeignent des aventures incroyables : Trujillo est associé à un être tout puissant, la famille De León semble être maudite et la République Dominicaine est envahie d'êtres maléfiques. Yunior décrit ces scènes fantastiques au moyen de phrases courtes, catégoriques et très souvent clichés pour présenter la réalité des moins favorisés, ceux appartenant à la diaspora dominicaine-américaine.

Yunior reproduit, de cette manière, une langue utilisée par jeunes latino-étasuniens des classes les moins favorisées des grandes banlieues des métropoles nord-américaines. Son style se rapproche de celui des rappeurs et des chanteurs *R'nB*, très en vogue au début de ce XXIe siècle. Ce mélange fantastico-banlieusard est précisément ce qui représente la particularité de son style : le recours à un argot bilingue et hyperbolique qui prétend rendre compte de l'histoire d'un pays et de sa diaspora au travers de la vie d'un jeune de banlieue.

Dans ce cadre, le choix de mots vulgaires comme « *fucking* », « *shit* » ou « *carajo* », n'est évidemment pas gratuit. Voici un exemple du genre de description de Yunior, qui permettra, de circonscrire son style :

Paterson, however, was girl's the way NYC was girls, Paterson was girls the way Santo Domingo was girls. Paterson had mad girls, and if that wasn't guapas enough for you, well motherfucker, then roll south and there'd be [...] an urban swath known to niggers everywhere as Negropolis One. So in effect [Oscar] saw girls-Hispanophone Caribbean girls-everywhere. He wasn't safe even in his own house, his sister's girlfriends were always hanging out, permanent guests. When they were around he didn't need no Penthouses. Her girls were not too smart but they were fine as shit: the sort of hot-as-balls Latinas who only dates weight-lifting morenos or Latino cats with guns in their cribs (DÍAZ, 2008 : 26).

Seulement voilà, Paterson c'était bourré de meufs comme NY était bourré de meufs, Paterson, c'était bourré de meufs comme Santo Domingo était bourré de meufs. À Paterson, y avait des meufs trop bonnes et si elles étaient pas suffisamment guapas pour toi alors, fils de pute, t'avais qu'à descendre plus au sud à [...] une zone urbaine que les négros appellent Negropolis N°1. Donc des meufs il en voyait effectivement – des meufs hispanophones des Caraïbes – partout. Même chez lui, il était pas tranquille, les copines de sa reus trainaient tout le temps, invitées permanentes. Quand elles étaient dans le coin, il avait plus besoin es Penthouses. Ses cops étaient pas très fute-futes mais c'était de la beubon : le genre Mururoas latinas ne sortant qu'avec des morenos qui faisaient de la gonflette ou des lascars latinos avec des guns plein la zonmai. (DÍAZ, 2009 : 38).

Tout au long du récit, Yunior parle aussi des filles en des termes familiers comme « *boricua chick* », « *monita* », « *platanera* » ou « *ciguapa* », des substantifs associés à une masculinité précise : il s'agit de celle du *latin lover* de la classe populaire « naturellement » très sûr de lui. En effet, Yunior garde toujours la tête haute, même dans les situations déstabilisantes comme lorsqu'il se fait agresser. Il raconte ainsi dans ces termes l'attaque d'un gang de jeunes dont il fut la victime (une description qui apparaît au début de son récit car c'est suite à cette agression, et à un enchaînement d'événements, que Yunior rencontrera Oscar lui-même) :

It started with me. The year before Oscar fell, I suffered some nuttiness of my own; I got jumped as I was walking home from the Roxy. By the mess of New Brunswick townies. A bunch of fucking morenos. Two a.m., and I was on Joyce Kilmer for no good reason. Alone and on foot, Why? Because I was hard, thought I'd have no problem walking through the thicket of young guns I saw on the corner. Big Mistake (DÍAZ, 2008 : 168).

C'est avec moi que ça a commencé. Un an avant la chute d'Oscar, j'ai moi-même traversé un épisode de dinguerie ; je me suis fait maraver alors que je rentrais chez moi après être allée au Roxy. Par ces saloperies de cailleux de New Brunswick. Une putain de bande de morenos. Deux heures du matin, j'étais sur Joyce Kilmer, sans aucune raison. Tout seul et à pied. Pourquoi ? Parce que je me prenais pour un auch, et que je croyais pouvoir traverser sans blème le fourré de zoulous que j'ai repérés au carrefour. Grossière erreur (DÍAZ, 2009 : 181).

Nous voyons donc que bien que Yunior, lorsqu'il se réfère à cette mésaventure très violente, garde son *self-control*, des jugements très tranchés et un ton catégorique.

Un autre point clef de la définition du *camp* se réfère au comportement artificiel, antinaturel et construit bien que cela soit dans un sens très différent du *camp* des années 60 ou 70 dont nous parlait Susan Sontag. En effet, le narrateur utilise les modèles populaires, et même éculés pour certains, des bandes dessinées fantastiques, de science-fiction et les jeux de rôles comme modèle de référence à son récit. Yunior utilise donc les « genres littéraires » pour nous donner sa version de la vie d'Oscar. En effet, nous n'aurons pas le temps de développer cela en détail mais le texte regorge de références au monde de la bande dessinée et de la science-fiction : des personnages comme celui de Spiderman ou Akira qui, en plus d'apparaître textuellement, forment la colonne vertébrale des personnages principaux du roman de Diaz.

L'utilisation de genres littéraires minorisés est revendiquée par Junot Díaz, qui explique ainsi dans un entretien que le réalisme ne lui permettait pas de capter les émotions fugitives que l'on peut vivre dans des situations extrêmes comme c'est le cas dans les romans de dictateurs (LAGO, 2013). On peut donc conclure que l'utilisation de moyens populaires comme la bande dessinée, les films de science-fiction et les jeux de rôles fonctionnent comme une absorption des codes artistiques de la classe moyenne et classe populaire dans le but de revendiquer sa position socioculturelle et ses particularités identitaires de la part de Junot Díaz, mais aussi de la part de Yunior.

Par conséquent, le *camp* de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* est un *camp* qui emprunte les modèles de super-héros filmiques ou littéraires pour la plupart apparus dans les années 1950, qui sont très variés, dont le dénominateur commun est l'ambiance fantastique et incroyable mais surtout le schéma narratif qui se répète selon lequel le héros – presque systématiquement un homme – réussit à vaincre les forces du mal et à imposer son ordre au monde. Yunior réutilisera cet argument manichéen dans son propre récit en réactivant la figure du super-héros hyper-viril pour affirmer sa norme de masculinité et de « dominicanité ».

Dire comment il est pour mieux affirmer qui je suis

Si nous revenons à l'analyse de la masculinité hégémonique telle qu'elle est revendiquée dans le roman, on peut donc affirmer qu'à travers son récit, Yunior essaie d'empêcher une autre masculinité qui l'émasculerait et qui fonctionnerait pour lui comme une perte de nation. Dans ce contexte, l'utilisation d'un style hyperbolique et fantastique permettent à Yunior de révéler son éthos et donc de démontrer sa virilité. Cet éthos hyper-

masculin passe donc par une description de ce qui s'est passé dans son propre pays dans des termes accessibles aux jeunes dominicains-américains de son entourage. Ceux-ci sont des immigrés de seconde génération qui ont vécu leur enfance aux États-Unis et dans l'omniprésence des bandes dessinées, des films de science-fiction ou des jeux de rôles et qui donc déchifrent et même manipulent couramment ces codes.

Nous avons donc tenté de démontrer que le style utilisé par Yunior pour appréhender la douloureuse réalité de la migration et du conflit de modèles de genre hégémoniques est un style *camp*, un style qui fait partie de l'arsenal de stratégies mises en place par Yunior pour domestiquer et normaliser Oscar selon sa propre vision hétéronormative et profondément machiste. Tout en écrivant la « merveilleuse » vie d'Oscar, Yunior s'écrit lui-même et imprime de ses mots l'(a)normalité d'un Autre.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth (2010), *La présentation de soi ethos et identité verbale*, Paris, PUF.
- (2012), “Estereotipos e identidad. La construcción del ethos”, in N. Lie, S. Mandolessi et D. Vandebosch (eds.) *El juego con los estereotipos. La redifinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.), Peter Lang, p. 29-43.
- BARRADAS, Efraín (2009), « El Realismo Cómico de Junot Díaz: Notas Sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* », *The Latin Americanist*, 53, 1, p. 99-111.
- BERLAGE, Pauline (2014a), « Las políticas de representación del género en la literatura de la migración latinoamericana », thèse de doctorat, Département d'espagnol et de portugais/Departamento de filología hispánica, Université de Tours/Universitat Autònoma de Barcelona, Tours/Barcelone.
- (2014b), « "How very un-dominican of him" ou la merveilleuse masculinité d'Oscar Wao » in B. Banoun, A. Tomiche et M. Zapata, *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Garnier, p. 183-199.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
- CARPENTIER, Alejo [1949] (1983), Prólogo a *El reino de este mundo*, México, Siglo XXI editores.
- [1964] (1966), « De lo real maravilloso Americano », in *Tientos y diferencias*, La Habana, Ediciones Unión.
- [1976] (1980), « De lo real maravilloso Americano », in *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras cubanas.
- CONNELL, Raewyn W. (2005), *Masculinities*, Cambridge, Polity.
- DANTICAT, Edwige (2007), « Junot Díaz » (entretien), *Bomb*, 101, disponible sur: <http://bombmagazine.org/article/2948/>
- DE LAURETIS, Teresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- DELPHY, Christine (2008), « Les Uns derrière les Autres » en *Classer, dominer, Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, p. 7-52.
- DE MAESENEER, Rita, 2011, « Junot Díaz y el canon, un “canibalismo líquido” », *Letral*, 6, p. 89-97, disponible sur : www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=96
- DIAZ, Junot (2008), *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Londres, Faber and Faber.
- (2009), *La brève et merveilleuse vie d'Oscar Wao*, trad. Laurence Viallet, Paris, Éditions 10/18.
- HANNA, Monica (2010): « Reassembling the Fragments »: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* », *Callaloo*, 33 (2), p. 498-520.
- HEMINGWAY, Ernest [1936], (1938), « The Short Happy Life of Francis Macomber », in *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, New York, Scribner.
- (1958), « L'heure triomphale de Francis Macomber », in *Les neiges du Kilimandjaro*. Trad. par Marcel Duhamel, Paris, Gallimard.
- LAGO, E (2013), « Junot Díaz, “Cada joven es un objetivo de las corporaciones” », *El País semanal*, 1906 (avril 2013), disponible sur: http://elpais.com/elpais/2013/04/29/eps/1367237169_171617.html
- MACHADO SAEZ, Anna (2011), « Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance », *Contemporary Literature*, 52 (3), p. 522-555.

- MAINGUENEAU, Dominique (1999), « Ethos, scénographie, incorporation », en A. Ruth (ed.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana: Delachaux et Niestlé, p. 75-100.
- (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MOLINIÉ, Georges, Viala, ALAIN (1993), *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clezio*, Paris, PUF.
- PLANTÉ, Christine (2003), « Le genre, un concept intraduisible ? », in D. Fougeyrollas-Schwebel, C. Planté, M. Riot-Sarcey et C. Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, p. 127-136.
- SANTOS, Lidia (2004), *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- SONTAG, Susan [1964] (2010), *Notes on camp*, London, Penguin Books.
- ZAIDMAN, Claude (2003), “Introduction”, in D. Fougeyrollas-Schwebel, C. Planté, M. Riot-Sarcey et C. Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, p. 9-19.

Pour citer cet article: Berlage, Pauline (2011), « Imposer sa voix, imposer son genre : réflexions autour de la notion d'éthos dans *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de J. Diaz », *Lectures du genre* n° 13 : Genres, identités, autorités, p. 17-26.