

« AM I BLUE? NO, I'M BLACK AND READY »:
VOIX DE FEMMES NOIRES DANS LA CONTRE-CULTURE, 1955-1975

Monica Michlin
Université Paris-Sorbonne

Si j'ai choisi ce titre, c'est parce que, dans la disjonction entre « black » et « blue, » c'est toute la problématique de la voix noire dans la contre-culture qui se joue. Chant de la tristesse, mais aussi de la résilience, le *blues* est au cœur de l'héritage noir, et de la littérature noire depuis la *Harlem Renaissance* : célébré, critiqué, repris, réinventé. Si le poète Leroi Jones — qui, en 1963, a publié une magnifique étude du blues, *Blues People* — rompt avec l'esthétique du blues en 1965, et, dans un geste fondateur, définit la « black aesthetic » qui sera sur le plan littéraire ce qu'est le *Black Power* sur le plan politique, la majorité des femmes noires qui commencent à écrire pendant les années 70 (y compris celles qui deviendront célèbres dans les décennies suivantes, comme Toni Morrison) reviennent au blues, dans lequel elles voient une affirmation de la résilience non seulement du peuple afro-américain, mais des femmes noires plus spécifiquement. Pour les auteures qui se définissent comme noires et comme féministes, de Toni Cade Bambara à Ntozake Shange, il s'agit d'affirmer politiquement et esthétiquement la voix des femmes noires, entre dénonciation des violences subies et affirmation de la résilience, entre hommage aux formes lyriques de l'héritage afro-américain et formes nouvelles, dans des œuvres qui brouillent toute distinction entre « highbrow » et « lowbrow, » dialectal¹ et écrit, récit et poésie, récit et théâtre. Il n'y a évidemment pas une voix de femme noire — tous les registres, tous les tons se côtoient : la particularité des années 70 étant sans doute la manière dont dans une même œuvre (poème, pièce de théâtre, nouvelle, roman) l'on entend ces voix multiples, et la manière dont l'on passe du plus intime au plus militant, dans une incarnation du slogan féministe *the personal is political*. J'espère montrer comment, entre colère et tendresse, douleur et humour, écriture à la marge et questionnement de la norme, ces voix noires arrivent à transformer à la fois la culture *mainstream* et la contre-culture elle-même — et comment ces voix de femmes expriment le désespoir, mais aussi l'énergie de la lutte, et désir de changement radical, entre oppression présente et utopie désirée, sur fond performatif de l'affirmation *black is beautiful*.

Brève contextualisation : de la Harlem Renaissance à la contre-culture noire

La première « explosion artistique » afro-américaine est celle de la *Harlem Renaissance*, qui commence dans les années 20, avec le jazz, et avec une littérature souvent liée au jazz et au blues. Langston Hughes, dont la carrière débute par le poème « The Weary Blues » (1923), fait du blues le mode même de son écriture, réhabilitant le dialecte et la culture populaire noirs en se les réappropriant, les reprenant à la parodie blanche qu'était le « minstrel show, » tant dans ses poèmes que dans ses satiriques *Stories of Simple*. Dans toute son œuvre, l'on trouve à la fois une dénonciation, souvent déchirante, de l'oppression raciale, et une affirmation, parfois pleine

¹ Le terme « ebonics » est créé en 1973, mais le parler dialectal a évidemment une histoire remontant aux débuts de l'esclavage.

d'humour, de la résistance noire à la violence politique, économique et sociale au quotidien. C'est la *Harlem Renaissance* qui pose artistiquement la question de la « hyphenated identity » des Noirs Américains ; ici sur le mode de Countee Cullen, dans la première strophe de son poème « Heritage » (la question qui ouvre le poème étant le leitmotiv qui ferme toutes les strophes) :

What is Africa to me:
Copper sun or scarlet sea,
Jungle star or jungle track,
Strong bronzed men, or regal black
Women from whose loins I sprang
When the birds of Eden sang?
One three centuries removed
From the scenes his fathers loved,
Spicy grove, cinnamon tree,
What is Africa to me?

Hughes, d'emblée, pose la question autrement : pourquoi l'identité *américaine* des Noirs (poètes ou pas) n'est-elle pas reconnue ? Pourquoi la ségrégation et l'humiliation, alors même que — et ceci, Hughes l'affirme dès ce poème 1925, « I, Too » — *black is beautiful* :

I, too, sing America.

I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
“Eat in the kitchen,”
Then.

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed—

I, too, am America.

Au tout début des années 50, Langston Hughes déplace la référence musicale, explicite et implicite de sa poésie, vers le « bop, » pour son énergie, sa modernité, sa valeur « rebelle » et explosive, dans son recueil *Montage of A Dream Deferred* (1951). « Harlem » en est le poème le plus célèbre, qui interpelle les Etats-Unis sur leur refus d'ouvrir le « rêve américain » à sa

population noire. Ce poème annonce le Mouvement des Droits Civiques et même la contre-culture :

What happens to a dream deferred?

Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore--
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over--
like a syrupy sweet?

Maybe it just sags
like a heavy load.

Or does it explode?

Cette explosion se produit — même si certains avaient espéré que le *Civil Rights Act* de 1964 changerait tout, plus vite — après 1965, année de l'assassinat de Malcolm X et des émeutes de Watts, avec l'émergence de mouvements qui prônent une radicalisation de la lutte, « by all means necessary » selon les mots de Malcolm X lui-même. Le « black power »² trouve son expression politique dans le *Black Panther Party* (1966), créé par les anciens militants du SNCC qui tournent le dos à la non-violence prônée par Martin Luther King (qui sera lui-même assassiné en 1968). C'est à cette lutte que l'on identifie le plus aisément la « contre-culture » noire américaine, immortalisée par des documents iconographiques comme la photo où Tommie Smith et John Carlos lèvent le poing dans le signe « black power » aux Jeux Olympiques de Mexico,³ ce pour quoi ils seront déchus de leurs médailles — tout comme Cassius Clay, devenu Mohamed Ali (*Muhammad Ali*), déchu de ses titres et privé de sa licence de boxeur pour son refus de se battre au Vietnam (1967).⁴ C'est en grande partie contre le *black power* que démarre le programme secret du FBI, COINTELPRO. Après l'assassinat de Fred Hampton, *Black Panther* de 21 ans, abattu dans son lit en décembre 1969 par le FBI et la police de Chicago, il devient clair que le gouvernement fédéral veut éliminer les *Black Panthers* par tous les moyens.⁵ Tous les jeunes Afro-Américains, comme ils s'appellent désormais, lorsqu'ils ne se disent pas simplement « Black, »⁶ ne sont évidemment pas membres du *Black Panther Party*, mais les émeutes dans les

² Ce lien sur Wikipedia est exceptionnellement riche: http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Power
Tous les liens cités ont été consultés pour la dernière fois le 30 octobre 2011.

³ Voir la célèbre photo ici (l'article évoque l'onde de choc créée) :

<http://www.guardian.co.uk/sport/blog/2008/oct/14/olympicsandthemedias-athletics>

⁴ Muhammad Ali dit notamment en 1966 : « I ain't got no quarrel with them [Viet Cong](#) ... They never called me [nigger](#), » dénonçant l'hypocrisie qui consiste à envoyer les Noirs Américains se battre pour un pays qui vient tout juste de sortir — officiellement, mais la situation réelle reste celle d'inégalités et discriminations criantes — de la ségrégation.

⁵ Angela Davis, universitaire et militante de *Black Power* qui sera l'une des rares femmes à figurer parmi les « Ten Most Wanted » du FBI, accusée de complicité de meurtre d'un juge, devient un symbole international pendant sa cavale — des écriteaux apparaissent dans les fenêtres des quartiers noirs lisant « Angela, Sister, You are Welcome in this House » ; lorsqu'elle est arrêtée, les badges « Free Angela Davis » fleurissent, tandis qu'elle fait la une de *Newsweek*. Elle sera finalement acquittée par un jury populaire en 1972.

⁶ Le mot « Negro, » leitmotiv du célèbre discours de Martin Luther King « I Have a Dream » du 28 août 1963, apparaît comme lié aux années de la ségrégation, et disparaît avec celle-ci.

ghettos noirs, dits *inner cities*, à partir de 1965, sont à la fois une réponse à la violence politique, aux violences policières, à une situation économique et sociale désespérée, et à la guerre du Vietnam, pendant laquelle les jeunes Noirs sont presque deux fois plus nombreux à être incorporés (*drafted*) et placés sur les lignes de front, ce qui explique qu'alors que les Afro-Américains ne sont que 11% de la population américaine, ils sont 23% des morts au combat en 1967.⁷ Et l'âge moyen auquel on meurt dans la guerre du Vietnam, côté américain, c'est 19 ans... c'est-à-dire l'âge de ceux qui sont *dans* la contre-culture.

Or, face à l'oppression, le *blues* reste une **arme** musicale noire, même s'il s'est fait « soul » avec le tournant des *sixties*: dans sa dernière année de vie, en 1967, Langston Hughes écrit « The Backlash Blues, » souvent qualifiée de « blues protest song, » qui combine discours anti-guerre, anti-raciste, anti-colonialiste, et discours de classe. Cette chanson, Nina Simone la chantera de Harlem à Paris à Montreux en 1976⁸ :

Mister Backlash, Mister Backlash
Just who do you think I am?
You raise my taxes, freeze my wages
Send my son to Vietnam.

You give me second-class houses
Second class schools
Do you think that colored folks
Are just second-class fools?

When I try to find a job
To earn a little cash
All you got to offer
Is a white backlash.

But the world is big
Big and bright and round
And it's full of folks like me who are
Black, Yellow, Beige, and Brown.
Mister Backlash, Mister Backlash
What do you think I got to lose?
I'm gonna leave you, Mister Backlash
Singing your mean old backlash blues.
You're the one / Will have the blues / not me—
Wait and see!

⁷ Pour une étude fouillée de la surmortalité des soldats noirs pendant la guerre du Vietnam, lire Françoise Clary, « L'intégration des Afro-Américains dans les forces armées des Etats-Unis : l'impact des guerres » (2006), notamment le paragraphe 36 : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=389>

⁸ Pour une version en concert de “Backlash Blues” lire ce lien à partir de la 6^e minute : <http://www.youtube.com/watch?v=65rz61qOwhc> Nina Simone ne chantait jamais deux fois de la même façon (ce que l'on peut renvoyer aussi à l'idée de “performance” contre-culturelle et politique ; par exemple dans cette version avec métadiscours sur la chanson elle-même : <http://www.youtube.com/watch?v=CAeRda9LvOg>

Quant à *Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*⁹ de Marvin Gaye, qui dénonce pauvreté, chômage, guerre du Vietnam qui laminent la communauté noire, c'est un méga tube de 1971 (l'album *What's Going On*, dont il est tiré, est vendu à plus d'un million d'exemplaires) :

Rockets, moon shots—
Spend it on the have-nots!
Money, we make it
Before we see it, you take it—
Oh, make me wanna holler / The way they do my life (2)
This ain't livin' / This ain't livin' / No, no baby, this ain't livin' / No, no, no /

Inflation—no chance
To increase finance
Bills pile up sky high
Send that boy off to die
Make me wanna holler / The way they do my life (2)

Hang-ups, let downs
Bad breaks, setbacks
Natural fact is
I can't pay my taxes
Oh, make me wanna holler / And throw up both my hands (2)

Crime is increasing
Trigger-happy policing
Panic is spreading
God know where we're heading
Oh, make me wanna holler

They don't understand
Mother, mother
Everybody thinks we're wrong
Who are they to judge us
Simply cause we wear our hair long.

Cette dernière strophe, avec son allusion aux cheveux longs (afro ou hippie), souvent coupée à l'antenne, dit l'ancrage dans la contre-culture de la lutte politique. Les poètes, les chanteurs, mais aussi les écrivains des années soixante-dix opposent désormais violemment les termes *Afro* et *American* dans la question révoltée : « What is *America* to me ? »

⁹ Pour entendre la chanson sur You Tube : <http://www.youtube.com/watch?v=1tOpwgrqshU>

Afro versus American : la « black aesthetic » de Leroi Jones (Amiri Baraka)

La *black aesthetic* telle que définie par Leroi Jones et quelques autres théoriciens noirs¹⁰ sera le bras artistique du « black power. » Jones, qui fut un moderniste dans le sillage des poètes *Beat*, répudie ces derniers après l'assassinat de Malcolm X et se renomme, dans un geste politique, Amiri Baraka.¹¹ Il proclame alors la nécessité d'une littérature nationaliste noire à visée révolutionnaire — c'est l'avènement du *Black Arts Movement* à l'acronyme délibérément explosif (*BAM !*) Si Jones écrit des manifestes théoriques, sa poésie reformule lyriquement ses objectifs, comme dans ce poème de 1967 :

We are unfair
And unfair
We are black magicians
Black arts we make
in black labs of the heart

The fair are fair
and deathly white

The day will not save them
And we own the night.

Le poème joue évidemment sur les deux sens de « fair » et « unfair » ; justice et couleur de la peau ont partie liée, et l'artiste noir peut revendiquer un art noir qui sera aussi *magie noire*, contre le mensonge blanc porteur de mort (« deathly white »).¹² Le premier recueil de poésie nationaliste que Jones publie s'intitule logiquement *Black Magic*, et porte en couverture une poupée blanche et blonde percée d'épingles. D'autres de ses textes jouent de *l'appel et répons* (*call and response*), structure fondamentale de la voix noire (du sermon au discours politique), ici sous forme d'appel à la mobilisation du peuple noir :

“SOS” (1969)
Calling black people
Calling all black people, man woman child
Wherever you are, calling you, urgent, come in
Black People, come in, wherever you are, urgent, calling

¹⁰ Pour ceux qui n'ont pas le temps de lire des études détaillées, ce point de vue interne au *Black Arts Movement* peut être utile : <http://www.nathanielturner.com/blackartsmovementlarryneal.htm> Pour un point de vue plus extérieur, mais avec une analyse de la réception à l'époque, ce lien sur Wikipedia est très complet : http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Arts_Movement

¹¹ Le fait de se renommer est un acte politique fondamental des années 60 et 70, puisque les noms de famille donnés sont souvent ceux des anciens propriétaires blancs, et sont donc comme la « marque au fer rouge » de l'esclavage. Malcolm X, rejetant le nom de l'opresseur, choisit de laisser la cicatrice du nom à jamais perdu de ses ancêtres africains ; d'autres se réapproprient l'héritage en choisissant un nom africain fier, comme l'auteure Toni Cade Bambara, qui choisit un nom de peuple africain. Il ne s'agit pas d'une simple « mode » : juste après la période au programme, le feuilleton *Roots* (1977), adapté du roman d'Alex Haley (1976) — tous deux des succès colossaux et des phénomènes de société — donnera une première représentation grand public de l'esclavage aux Etats-Unis, levant le voile sur les atrocités, mettant en scène l'origine africaine à travers l'histoire du héros Kunta Kinte et de ses descendants sur le sol américain.

¹² Ceci préfigure, d'une certaine manière, le retour du magique vingt ans plus tard, dans l'œuvre de Toni Morrison (*Beloved*, 1987) ou de Gloria Naylor (*Mama Day*, 1988), dans des œuvres souvent rapprochées du « réalisme magique » d'Amérique Latine (Gabriel García Márquez) mais qui sont plutôt nourries de leur héritage africain et de cette référence délibérée, métatextuelle, à la « magie noire » du texte qui envoûte ou hante ses lecteurs.

You, calling all black people
Calling all black people, come in, black people, come
on in.

Plutôt qu'un SOS, cependant, la voix du poème nationaliste noir se veut arme, coup de poing, mitrailleuse. Le poème « Black Art » (1969) en est l'exemple emblématique :

Poems are bullshit unless they are
teeth or trees or lemons piled
on a step. Or black ladies dying
of men leaving nickel hearts
beating them down.

[...]

We want "poems that kill."
Assassin poems, Poems that shoot
guns. Poems that wrestle cops into alleys
and take their weapons leaving them dead
with tongues pulled out and sent to Ireland. Knockoff
poems for dope selling wops or slick halfwhite
politicians Airplane poems, rrrrrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrrrrrr ... tuhtuhtuhtuhtuhtuhtuh
... rrrrrrrrrrrrrrr ... Setting fire and death to
whities ass.

[...]

We want a black poem. And a
Black World.
Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This Poem
Silently
or LOUD

L'utilisation des vers libres, du *slang*, des abréviations (« wd »), des majuscules, des onomatopées, du « son » au sens cinématographique du terme, illustre la *jazz aesthetic* de Jones. On voit ici, au-delà de tout ce qui marque le poème comme performance (majuscules pour le volume d'énonciation), la théâtralisation de la révolte dans l'utilisation sans censure du « dialectal » contemporain, du parler *hip* volontairement provocateur, et de l'insulte raciste retournée contre les blancs. La limite de l'écriture prônée par Jones est double : d'une part, l'accumulation des invectives sexistes, homophobes, et antisémites (que j'ai coupées ici) mine son message de lutte contre l'injustice raciale ; et d'autre part, un art aussi strident s'expose à la parodie.

En effet, dans son poème « A Dance for Militant Dilettantes » (1969), Al Young dénonce d'ailleurs la poésie militante d'avant-garde devenant nouveau conformisme :

No one's going to read
or take you seriously,
a hip friend advises,
until you start coming down on them
like the black poet you really are

& ink in lots of black in your poems
soul is not enough
you need real color
shining out of real skin
nappy snaggly afro hair
baby grow up & dig on *that* !

Le poème joue sur le sens de l' « *authenticité*. » Tous les signes les plus extérieurs de *blackness* sont énumérés comme l'unique qualité du candidat à la publication — à la coiffure afro dans la vie, correspond une rhétorique poétique obligatoire, épinglée par le calembour « ink in lots of black » : ce n'est plus l'écriture qui compte, mais l'encre, la densité de couleur noire. La satire vise ici le recours systématique au mot « black » — souvent abrégé à « blk, » tout comme « white » perd souvent son « h », pour renvoyer au sens *politique* de la couleur. La satire de la *pose* qui sous-tend la poésie de Jones (un livre à la main, le cocktail molotov dans l'autre) renvoie à l'ironie du titre. D'autres poètes critiquent plutôt l'*anxiety of influence* créée par Leroi Jones, et insistent sur la multiplicité des voix noires qui doivent s'élever. Ainsi, le poème de Norman Jordan « Be You »:

Too many good poets
are killing themselves
trying to be
like LeRoi
Jones Jones
can take care of Jones
[...]
Write *your* poem
Sing *your* song
Paint *your* picture
Be your own Black self

BE YOU

Cette exhortation a bien sûr une résonance particulière pour les femmes noires. Car si l'on trouve une poésie nationaliste militante chez les femmes, comme Sonia Sanchez — dont les recueils s'intitulent *We a Baddddd People* (1970), *It's a New Day: Poems for Young Brothas and Sistuhs* (1971), *360 Degrees of Blackness Coming At You* — la poésie des femmes noires américaines puise volontiers dans l'héritage plus « intime » du *blues*. Sanchez publie d'ailleurs en 1974 le recueil *A Blues Book for a Blue Black Magic Woman*.

Critique du blues

Or, revendiquer le *blues* est un paradoxe, car dans ces années de la *black aesthetic*, le *blues* est officiellement « invalidé, » comme dans cette déclaration de l'un de ses principaux théoriciens, Ron Karenga :

Therefore, we say the blues are invalid; for they teach resignation, in a word acceptance of reality—and we have come to change reality. We will not submit to the resignation of our fathers who lost their money, their women, and their lives and sat around wondering “what

did they do to be so black and blue”. [...] Perhaps people will object violently to the idea that the blues are invalid, but one should understand that they are not invalid historically. They will always represent a very beautiful, musical and psychological achievement of our people; but today they are not functional because they do not commit us to the struggle of today and tomorrow, but keep us in the past (Chapman 482).

Sonia Sanchez elle-même illustre cette interrogation dans son poème « liberation / poem » (1970), poème (dé)construit autour de Billie Holiday¹³ :

blues ain't culture
 they sounds of
 oppression
 against the white man's
 shit /
 game he's run on us all
 these blue / yrs.
 blues is struggle
 strangulation
 of our people
 cuz we cudn't off the
 white motha / fucka
 soc / king it to us
 but. now.
 when i hear billie's soft
 soul / ful / sighs
 of "am i blue"
 i say
 no. sweet / billie.
 no mo.
 no mo
 blue / trains running on this track
 they all been de / railed.
 am i blue ?
 sweet / baby / blue /
 billie.
 no. i'm blk /
 & ready. (Chapman 337)

Ce poème (qui donne son titre à cet article) travaille de manière *dialectique* l'héritage du *blues*. En effet, si les premiers vers sont ceux du déni (« blues ain't culture »), et s'ils semblent réduire le *blues* à quelque chose de viscéral, en deçà du chant (« sounds »), ce n'est pas pour minimiser leur beauté, mais par respect pour ce dont ils sont l'expression. L'intertextualité avec le *blues* va relayer la traduction en langage dialectal (« shit / game »), et dans la polysémie typique du *blues*, « all / these blue / yrs » signifiant « all these sad years » mais aussi « all these sorry years » (ces années de l'oppression). La redéfinition qui suit (« blues is struggle ») semble paradoxale —

¹³ Rappelons que Billie (« Lady ») Holiday est restée, du fait de sa célébrité, le sujet de nombreux poèmes des années soixante ou soixante-dix. Larry Neal, lui-même défenseur de la *black aesthetic* et compilateur avec Leroi Jones de l'anthologie poétique *Black Fire*, a écrit un poème en hommage à la chanteuse (« Lady's Days ») ; Etheridge Knight lui rend hommage dans le poème « For Langston » ; Norman Jordan a écrit « When A Woman Gets Blue, » *blues* tout à fait semblable à ceux que Billie Holiday chantait.

c'est bien ce que prône Sanchez, la lutte — jusqu'à ce qu'on comprenne que « struggle » s'entend jumelé par allitération avec « strangulation. » Le *blues* n'est pas la lutte contre le Blanc, mais contre soi-même, l'étranglement de la voix, dans un double lynchage du corps et de la voix noirs. La voix du poème qui s'adresse aux lecteurs noirs (« our people ») joue de la langue populaire comme d'une arme dans le renversement du rapport de forces avec le Blanc, passé de « white man » à « white motha / fucka » (prononcé à l'afro-américaine). La coupure « motha / fucka » semble refléter dans le rythme même un combat de boxeur, tandis que la césure « sock / king it to us » condense le passé dans la double image des mauvais traitements (*tout ce qu'on s'est pris dans la figure*), et du « roi » blanc (« king ») déchu, dans une intertextualité au célèbre « RESPECT » composé par Otis Redding (1965) chanté par Aretha Franklin et méga-tube de 1967,¹⁴ et bien sûr, au discours triomphant d'Ali après sa victoire sur Liston en 1964, citation la plus célèbre du boxeur.¹⁵

La rupture avec le « temps du *blues* » est marquée doublement, par « but », phrase à lui tout seul, puis par le pivot temporel « now. » L'évocation de la voix de Billie Holiday se fait dans l'intimité (« billie »), et le poème cherche à rendre sur la page le poignant de la voix, dans l'espacement des syllabes, dans l'allitération en « s », pour mieux répondre à cette petite voix triste de la chanteuse, et lui répondre « non. » Ce « non » répété (dans le double « no » et le double « no mo ») n'est pas un rejet de la chanteuse, mais une double réponse : « non je ne suis pas triste, » et « non, ne chante plus cela. » L'image des trains du *blues* que la voix poétique fait réflexivement dérailler dans la rupture « de / railed », est celle de *l'autre voie* choisie par Sonia Sanchez qui reprend la question du célèbre *blues* « Am I Blue ? » pour explicitement refuser la réponse de la chanson (« How can you ask me am I blue ? / Why do you ask me am I blue ? / Ain't these tears, in these eyes, telling you ? »). Ici, c'est le contraire. La réponse joue sur l'intertextualité avec « Black and Blue, » en substituant « ready » (*to fight*) à « blue, » jouant aussi sur l'écho de l'adjectif « red » dans « ready, » au sens politique où le *rouge révolution* s'oppose au *bleu désespoir*. La dialectique de ce poème tient à ce qu'il serait incompréhensible pour quelqu'un qui ne connaît pas le *blues* — presque toutes les images en proviennent, comme celle du train. On pourrait, dans un *signifying*,¹⁶ dire de Sanchez qu'elle remplace le *cannonball* (nom du train dans les chansons des années trente) par la charge explosive qui fait dérailler ce train du désespoir, cette voix de la tristesse.

La voix même du poème de Sanchez, est celle, tendre et violente à la fois, du *blues*, même si le dialecte contemporain et la voix militante cherchent à le dynamiter ; ou plutôt, le redynamiser : car le *blues* ne peut que s'inscrire dans la voix qui le critique, et la poésie révolutionnaire, si révolutionnaire soit-elle, à tous égards, ne peut que revenir sur l'héritage pour se définir comme noire — c'est ce dialogue avec « billie », autant que le mot « blk » qui fait de la voix de ce poème une voix *noire*. Que la voix interroge l'héritage est nécessaire — sa modernité

¹⁴ Il faut en particulier écouter la fin de la chanson :

« Oh (sock it to me, sock it to me, sock it to me, sock it to me)

A little respect (sock it to me, sock it to me, sock it to me, sock it to me)

Whoa, babe / A little respect / I get tired / Keep on tryin' / You're runnin' out of fools / And I ain't lyin' »

¹⁵ « I'm the king of the world, I am the greatest, I'm Muhammad Ali! I shook up the world, I am the greatest; I'm king of the world, I'm pretty, I'm pretty [...] I'm a baad man, I'm king of the world! I'm 22 years old and ain't got a mark on my face; I'm pretty, I easily survived six rounds with that ugly bear, because I am the greatest! »

¹⁶ Le « signifying » tel que défini par le critique noir américain Henry Louis Gates Jr. dans son recueil d'essais *The Signifying Monkey* (1988) est toute forme de discours à double sens (« double-talk »), souvent ironique, dont le but peut être la parodie ou l'imitation ironique, mais qui peut aussi être une manière de « coder » son discours, en utilisant délibérément la polysémie et les multiples niveaux de lecture d'un texte ou d'un discours.

passer par là — mais c'est cette interrogation qui peut ancrer le mot « noir » dans autre chose qu'une simple définition raciale, et qui peut donner aux mots *voix noire* le sens d'une tradition littéraire et culturelle où chacun/e s'*articule* par rapport à ceux qui l'ont précédé/e. C'est d'ailleurs pour cela que de nombreux poètes associés à la contre-culture, dont Al Young, écriront des poèmes en hommage aux grandes chanteuses de *blues*, Billie Holiday, Bessie Smith, mais aussi Ma Rainey, « mother of the blues » :

« A Dance For Ma Rainey »

I'm going to be just like you, Ma
Rainey this monday morning
clouds puffing up out of my head
like those balloons
that float above the faces of white people
in the funny papers

I'm going to hover in the corners
of the world, Ma
& sing from the bottom of hell
up to the tops of high heaven
& send out scratchless waves of yellow
& brown & that basic black honey
misery

I'm going to cry so sweet
& so low
& so dangerous,
Ma,
that the message is going to reach you
back in 1922

where you shimmer
snaggle-toothed
perfumed &
powdered
in your bauble beads
hair pressed and tied back
throbbing with that sick pain
I know
& hide so well
that pain that blues
gives the world with
aching to be heard
that downness
that bottomlessness
first felt by some stolen delta nigger
swamped under with redblooded american agony ;
reduced to the sheer shit
of existence
that bred

& battered us all,
 Ma,
 the beautiful people
 our beautiful brave black people
 who no longer need to jazz
 or sing to themselves in murderous vibrations
 or play the veins of their strong tender arms
 with needles
 to prove that we're still here (Chapman 366-67)

Le jeu de mots sur le nom de la chanteuse, par lequel la voix poétique exprime qu'il va prendre la voix du *blues* (pluie des larmes, nuages), permet aussi l'apostrophe, réduite à « Ma, » ce qui souligne évidemment le rapport de *filiation* que veut célébrer la voix. Si Young évoque par une image comique (celle des bulles de bandes dessinées) les nuages de tristesse, il joue aussi sur les images littérales du nuage qu'il est devenu (« hover »), pour réactiver les métaphores autour de la puissance de la voix (« sing from the bottom of hell / up to the tops of high heaven »). Résurrection de la voix de la chanteuse (morte en 1939), et jeu de *signifying*, aussi, autour de ses chansons (la plus célèbre s'intitulant « Ma Rainey's Black Bottom »). Les métaphores reflètent la profondeur suave de la voix de *blues* (avec l'oxymore magnifique « black honey ») en même temps que le peuple noir, dans toutes ses couleurs, que le *blues* chante (« yellow / & brown & that basic black »). La voix veut se faire si forte, si poignante, qu'elle peut traverser le temps à rebours,¹⁷ et effectuer un fondu enchaîné sur le portrait de Ma Rainey, en 1922, dans des termes (« shimmer ») qui renvoient doublement à ses robes en lamé argenté, et à son éclat de *star*. D'ailleurs, tout cet apprêt un peu *kitsch* (« powdered, » « bauble beads ») de la chanteuse est souligné pour introduire le contraste avec ce qui informe sa voix et qui bouillonne sous cette apparence sophistiquée.

Les mots « sick pain » renvoient à la souffrance du corps, pour dire ce qu'est le *blues* : et oblige la voix à remonter aux origines, avant Ma Rainey, vers le premier chanteur esclave du delta du Mississippi. En disant « stolen delta nigger, » Young rappelle le rapt de l'esclavage, l'origine géographique du *blues*, et il joue en même temps sur le mot « nigger, » en télescopant le sens péjoratif que lui donnait l'esclavagiste, et celui, réhabilité, que lui donne la communauté noire — comme dans les films de la *Blaxploitation* — en pleine contre-culture. Cela lui permet aussi une série de calembours — sur « swamp » (travail dans les marécages du Mississippi, et submergement par la douleur), et sur « redblooded » (le *courage* des Noirs Américains dans ce chant de la douleur, mais aussi le sang qui coule dans les sévices). S'affirmant comme descendant de ce premier chanteur de *blues*, le poète dessine un peuple né dans la meurtrissure (« bred and battered »), image qui joue sur la paronomase « bread and buttered » (ici, c'est l'inverse, misère et *misery*), et sur l'écho du célèbre « Black and Blue » dans un chiasme implicite (« bred us black, battered us blue »).

Or, immédiatement après avoir assumé cet héritage, la voix poétique change à nouveau de ton, et remonte, par l'apostrophe « Ma, » jusqu'à 1922, pour faire pivoter autour de ce mot une autre allitération en « b », une autre vision du peuple noir, celle de « black is beautiful, » qui s'inscrit dans le texte non pas comme un *slogan*, mais comme l'accumulation de trop d'amour à

¹⁷ On pense à la chanson « Psychedelic Shack » des Temptations dans laquelle il y a une série de calembours sur la portée, ou sur le volume de la musique *planante* (« high ») et *sexy* (« low ») : « It's got music so high you can't get over it / So low you can't get under it ». Les calembours sur ce « mur de musique » sont renforcés dans l'exécution par le fait que le ténor du groupe chante le premier vers, et la voix de basse (*très basse*) le deuxième.

exprimer en un seul vers (« our beautiful brave black people »). Le mot « brave » reprend « red-blooded » sans les associations sanglantes du terme, et prépare les derniers vers, ceux qui disent à Ma Rainey ce que disait Sonia Sanchez à Billie Holiday, que le temps de la douleur retournée contre soi est passé. L'image qui relie la musique et la drogue (« play the veins of their strong tender arms / with needles ») reprend celle de Hughes dans « Trumpet Player » (« the music slips / Its hypodermic needle / To his soul—»), dans une métaphorisation inverse (ici, se droguer, c'est comme jouer de la musique sur son corps). La voix poétique joue finalement de la réflexivité, délaissant les images cruelles ou le ton de *blues* qui ouvrait le poème (« murderous vibrations ») pour ouvrir un espace hors-texte, au-delà de toute clôture de la voix — un espace où la voix ouvre ses bras (« strong tender arms ») aux voix passées, mais aussi à venir.

En même temps, ces dernières paroles ne sont-elles pas révélatrices du fait que le cœur du poème est encore et toujours la célébration de l'endurance ? Comment se définit la voix de Young, sinon en s'imprégnant de celle de Ma Rainey ? Comment ne pas la lire aussi par rapport au poème de Langston Hughes « Still Here » (1943)?

I've been scared¹⁸ and battered
 My hopes the wind done scattered.
 Snow has friz me, sun has baked me.
 Looks like between 'em
 They done tried to make me
 Stop laughin', stop lovin', stop livin'—
 But I don't care!
 I'm still here!

Il faut donc entendre ces poèmes tant de Sonia Sanchez que d'Al Young comme une prise en charge et une critique, comme un hommage et une extension de l'héritage, au moment même où l'un comme l'autre dit *ce moment-là de la voix noire est passé*.

Trouver sa voix : les femmes noires et une voix politisée mais plus intime

Comme beaucoup d'artistes de la contre-culture révolutionnaire, Sanchez déclare que l'essentiel pour elle est la force militante du poème :

The most fundamental truth to be told in any art form, as far as Blacks are concerned, is that America is killing us. But we continue to live and love and struggle and win. I draw on any experience or image to clarify and magnify this truth for those who must ultimately be about changing the world; not for critics or librarians (Evans 417).

Elle écrit donc dans un premier temps des poèmes guerriers « à la Leroi Jones, » comme celui-ci, « For Unborn Malcolms » (1969). Enraciné dans le vernaculaire urbain, « hip, » mais ironique à la fois, jouant sur le cliché du cannibalisme noir tout en retournant l'histoire du lynchage contre les blancs :

its time
 an eye for an eye
 a tooth for a tooth

¹⁸ Dans les premières versions du poème, on lisait « scarred and battered. »

don't worry but his balls
they al
ready gone.
git the word
out that us blk / niggers
are out to lunch
and the main course
is gonna be his white meat.
yeah.

Le poème ne manque pas d'humour... *noir*, grâce aux calembours sur « white meat » et « out to lunch, » qui rappelle le jeu de mots de Hamlet —« Where is Polonius ? »/ « At dinner. » L'image de la castration si souvent associée au lynchage des hommes noirs est ici retournée : l'homme blanc, dont la viande blanche suggère qu'il est *chicken* (poule mouillée), n'en a donc pas. L'humour n'enlève rien à la violence du poème — l'œil perçoit parfaitement que la castration de l'homme blanc s'effectue dans la césure « al/ready gone »: le temps de le dire, c'est fait, mais sur un mode ironique. Car le problème de la poésie guerrière, comme le dit une autre auteure militante, Nikki Giovanni, c'est que la poésie reste dans l'ordre du langage, incapable de la « performativité » militante désirée par Leroi Jones, sinon de manière ironique (ici, un extrait de « For Sandra ») :

i wanted to write
a poem
that rhymes
but revolution doesn't lend
itself to be-bopping

maybe i shouldn't write
at all
but clean my gun

Elle *taquine* d'ailleurs le discours révolutionnaire dans « Seduction » (1968) :

one day
you gonna walk in this house
and i'm gonna have a long African gown
you'll sit down and say "The Black..."
and i'm gonna take one arm out
then you—not noticing me at all—will say "What about this brother..."
and i'm going to be slipping it over my head
and you'll rap on about "The revolution..."
while i rest your hand against my stomach
you'll go on—as you always do—saying
"I just can't dig..."
while i'm moving your hand up and down
and i'll be taking your dashiki off
then you'll say "What we really need..."
and taking your shorts off
then you'll notice
your state of undress

and knowing you, you'll just say
"Nikki
isn't this counterrevolutionary..."

Au-delà de la satire douce sur fond de *teasing* amoureux, le poème pose la question de la disjonction, pour la *black aesthetic* dans son mode « diatribe, » du politique et de l'intime ; c'est au contraire dans l'imbrication des deux que les voix des femmes noires de la contre-culture s'affirment. Comme le notent des critiques aussi différentes que Kimberley Brown (2010), Cheryl Clarke (2005), ou Karen Jackson Ford (2009), les femmes ne se retrouvent pas dans la rhétorique la plus « machiste » du *BAM* et vont donc infléchir la *black aesthetic* par l'éventail même de leurs représentations de la subjectivité des femmes noires, qu'elles placent au cœur de leur œuvre.

Les auteures noires au croisement des luttes pour l'égalité — raciale et sexuelle :

Si les femmes noires dans la contre-culture ne forment pas un groupe homogène, de nombreuses auteures comme Nikki Giovanni, Toni Cade Bambara, Mari Evans ou Audre Lorde sont par ailleurs des féministes convaincues, voire des féministes radicales. Or, alors même qu'elles dénoncent la double oppression, raciste et sexiste, à laquelle elles font face, elles perçoivent leur « invisibilisation » dans les mouvements de libération mêmes où elles militent. Si le manifeste d'Audre Lorde « *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* » est resté célèbre pour sa dénonciation des « angles aveugles » du féminisme blanc à la façon de *NOW*,¹⁹ qui, s'il n'intègre pas la lutte antiraciste et la lutte contre l'homophobie, ne peut que perpétuer le système patriarcal, le même discours pourrait aussi pointer le sexisme et l'homophobie prévalant dans les mouvements révolutionnaires noirs.²⁰ Des auteures militantes comme Toni Cade Bambara ou Ntozake Shange, Alice Walker ou Angela Davis, partagent ce constat ; leurs romans, poèmes, pièces de théâtre ou essais dénoncent évidemment les violences raciales et sexuelles perpétrées par les Blancs, mais aussi la violence domestique, le viol, les maltraitements et meurtres sur les femmes, enfants, et minorités sexuelles dans la communauté noire.²¹

La plupart des écrits théoriques analysant l'intersection des oppressions raciste, sexiste, classiste, homophobe, et autres ne paraîtront que dans les années 80 : *Women, Race, and Class* (1981) d'Angela Davis ; *All The Women Are White, All Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave* (1982) de Gloria Hull, Patricia Bell Scott et Barbara Christian ; le recueil radical *This Bridge Called My Back : Writings By Radical Women of Color* (1981) de Cherríe Moraga et

¹⁹ The National Organization for Women, fondée en 1966. Pour lire le (bref) texte de cet essai : <http://radicalprofeminist.blogspot.com/2010/03/radical-feminist-audre-lordes-famous.html>

²⁰ Il ne faut pas se cacher le sexisme et l'homophobie très présente dans trop d'œuvres de la *black aesthetic* — pour n'en citer que deux, « *The Politics of Rich Painters* » (1964) de Leroi Jones ou « *Race* » (1969) de Jayne Cortez sont des poèmes absolument haineux envers les hommes gays noirs, accusés d'être des « traîtres à la race ». (Angela Davis ne fait pas son *coming-out* avant les années 80, peut-être pour cela). C'est précisément pour confronter ces formes intériorisées de la haine que qu'Audre Lorde écrit dans sa préface à son recueil *Sister/Outsider* :

“Perhaps ... I am the face of one of your fears. Because I am a woman, because I am Black, because I am a lesbian, because I am myself—a Black woman warrior poet doing my work—come to ask you, are you doing yours?”

²¹ Pour bien comprendre toutes ces luttes internes au mouvement de libération noir et aux mouvements féministes, voir le lien de wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Black_feminism

Gloria Anzaldúa.²² Mais dès 1970, les premières anthologies d'écrits de femmes noires paraissent, éditées par d'autres auteures noires : *The Black Woman* édité par Toni Cade Bambara (1970) précède *Black Women Writers 1950-1980* de Mari Evans en 1984. La critique féministe noire se développe avec Barbara Christian: *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976* (1980); *Teaching Guide to Accompany Black Foremothers* (1980); *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers* (1985) entre autres. Et pendant ces années de la contre-culture, Alice Walker publie *In Love and Trouble: Stories of Black Women* (1973).²³ Ces nouvelles célèbrent la résilience des femmes noires face à toutes les oppressions, illustrant à la fois la permanence de l'assertion « de black woman is de mule uh de world » prononcé par la grand-mère dans le roman de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (1937) et la volonté que les jeunes femmes noires se révoltent. La figure de la grand-mère magique, qui protège, et inspire la jeune femme noire, est récurrente, même pendant ces années de la contre-culture — de même que la figure de la « sœur » étendue par le féminisme à toutes les femmes noires et les « femmes de couleur » (hispaniques, caribéennes, etc.), dans la notion de « sisterhood. »

La question du *empowerment* : voix de la femme noire, voix du peuple noir

Les nouvelles formes de la contre-culture cherchent à « mettre en voix » toutes les femmes, parfois en synthétisant leur voix en une seule comme ici, dans « Vive Noir ! », de Mari Evans, sorte de « blues rebelle » chanté au destinataire blanc également « collectif, » « the Man » dans le parler des années 70 signifiant le pouvoir blanc :

i
 am going to rise
 en masse
 from Inner City

 sick
 of newyork ghettos
 chicago tenements
 l.a.'s slums
 weary
 of exhausted lands
 sagging privies
 saying yessuh yessah
 yesSIR
 in an assortment
 of geographical dialects i
 have seen my last
 broken down plantation
 even from a distance

²² Publié par le Kitchen Table Press, première maison d'édition entièrement pour et par les femmes « de couleur », et fondée en 1980 par Barbara Christian, poussée par Audre Lorde. L'essai de Barbara Christian, « A Press of Our Own : Kitchen Table : Women of Color Press » explique la nécessité de créer une maison d'édition pour les écrits radicaux de femmes marginalisées par les mouvements de lutte déjà existants ; soulignons que Lorde et Christian voulaient notamment donner la voix aux femmes de couleur lesbiennes.

²³ Le recueil *You Can't Keep A Good Woman Down* sortira en 1982, tout comme le roman épistolaire *The Color Purple*, qui donne à entendre la voix de Celie, pré-adolescente violée par son père, maltraitée par son mari, mais qui trouvera l'amour avec la chanteuse de blues Shug (le roman remportera le prix Pulitzer).

i
 will load all my goods
 in '50 Chevy pickups '53
 Fords fly United and '66
 caddys i
 have packed in
 the old man and the old lady and
 wiped the children's noses
 I'm tired
 of hand me downs
 shut me ups
 pin me ins
 keep me outs
 messing me over have
 just had it
 baby
 from
 you ...
 i'm
 gonna spread out
 over America
 intrude
 my proud blackness
 all
 over the place
 i have wrested wheat fields
 from the forests
 turned rivers
 from their courses
 leveled mountains
 at a word
 festooned the land with
 bridges
 gemlike
 on filaments of steel
 moved
 glistening towers of Babel in place
 like blocks
 sweated a whole
 civilization
 ... for you
 now
 i'm
 gonna breathe fire
 through flaming nostrils BURN
 a place for
 me
 in the skyscrapers and the

schoolrooms on the green
lawns and the white
beaches

i'm
gonna wear the robes and
sit on the benches
make the rules and make
the arrests say
who can and who
can't

baby you don't stand
a
chance

i'm
gonna put black angels
in all the books and a black
Christchild in Mary's arms i'm
gonna make black bunnies black
fairies black santas black
nursery rhymes and
black

ice cream
i'm
gonna make it a
crime
to be anything BUT black
pass the coppertone

gonna make white
a twentyfourhour
lifetime
J.O.B.

an' when all the coppertone's gone ... ?

Tout le poème, on le voit, repose sur l'ambiguïté de l'adresse amoureuse « baby, » comme dans une chanson de blues annonçant une rupture. Si le discours est aussi en rupture, sur mode « hip, » contemporain, libre dans sa mise en page qui mime l'envol (« spread my blackness »), usant des différentes post-positions (« hand me downs », « shut me ins », « keep me outs », etc), c'est aussi un discours politique, de révolte, dressant l'inventaire de toutes les formes d'humiliation, d'enfermement, et d'exclusion exercées à l'encontre du peuple noir américain sans dire le mot « esclavage, » sauf indirectement à travers le terme « plantation. » En même temps que l'accumulation et l'anaphore (« i have wrested wheat fields... I have leveled mountains » etc) scande tout ce que le peuple noir a fait des Etats-Unis, dans autant d'images bibliques, et dans un jeu de mots sous-jacent sur barbarie et civilisation (« i have sweated a whole civilization... for you »), l'on passe de l'annonce de la révolution (« I'm gonna rise up en masse ») à la menace directe d'envahir tous les lieux de pouvoir, tous les textes (au-delà de celui-ci), toutes les représentations, et le corps même des blancs (« I'm going to make it a crime to be anything BUT black »). S'il y a une dimension humoristique évidente, dans les répétitions et accumulations, dans l'épellation du mot « J.O.B. », rappelant l'autre acronyme, S.O.B. (*son-of-a-bitch*), le sens

du poème est très clairement le renversement du rapport de forces, et la libération d'une voix noire jusqu'alors enfermée dans le rapport de race, de classe ou de hiérarchies militaires (« saying yessuh yessah/ yesSIR ») — ce qui n'est évidemment pas anodin en pleine guerre du Vietnam. Ici, la voix dialectale s'autorise elle-même, comme le font les voix de femmes dans les *blues*, dans un *empowerment* performatif.

La voix éclatée du traumatisme et la voix chorale : « sisterhood » et survie

A l'opposé de cette affirmation toute en force de la voix de la femme noire, il y a le traumatisme à la fois intime et collectif rejoué sur scène à plusieurs voix, dans le « choreopoem » féministe de Ntozake Shange *For colored girls who have considered suicide / When the rainbow is enuf* (1975). La pièce met en scène sept femmes habillées de couleurs différentes (et qui forment l'arc-en-ciel du titre), nommées « lady in red » (etc.) dans les didascalies. Chacune s'avance pour dire une « bribe » de vie, parfois drôle, plus souvent tragique, parfois insoutenable. Dans une volonté évidente de mise en abyme du traumatisme, la pièce procède donc par vignettes, dans un « montage » verbal, incluant chant et danse, pour dénoncer les violences machistes à l'intérieur de la communauté noire (*date rape*, violence domestique, etc.). Le texte est dialectal, délibérément « marqué » comme noir dans son orthographe « contre-culturelle » déviante (« waz » pour « was, par exemple, ou le « enuf » du titre). Comme dans des pièces de la contre-culture blanche, la volonté de choquer, y compris par des mots crus, s'ancre dans la nécessité que l'art bouleverse l'ordre social au-delà de l'ordre grammatical ou orthographique; l'art doit dire, mais aussi *inspire* la révolte.

Au tout début de la pièce, une voix appelle la voix de la femme noire à s'élever :

Somebody / anybody
sing a black girl's song
bring her out
to know herself
to know you
[...]
she doesn't know the sound
of her own voice
of her infinite beauty
she's half-notes scattered
without rhythm/no tune
sing her sights
sing the song of the possibilities (Shange, 4-5)

Il y a des moments de *comic relief* comme ici :

without any assistance or guidance from you
i have loved you assiduously for 8 months 2 weeks & a day
i have been stood up four times
i've left 7 packages on yr doorstep
forty poems 2 plants & 3 handmade notecards
[...]
i want you to know
this waz an experiment

to see how selfish i cd be
if i wd really carry on to snare a possible lover
if i waz capable of debasin my self for the love of another
if i cd stand not being wanted
when i wanted to be wanted
& i cannot
so with no further assistance & no guidance from you
i am endin this affair

this note is attached to a plant
i've been watering since the day i met you
you may water it
yr damn self

mais où l'on va vers une apogée tragique, lorsque le compagnon d'une des femmes défenestre ses deux enfants sous ses yeux. Alors que dans sa douleur, elle pense à se suicider, le chœur des autres femmes chante la perte irréparable (« i waz missin somethin ») mais aussi ce qui « échappe » à celle qui veut mourir, ce qu'elle ne voit pas : sa propre résilience, sa propre force. Tandis que les autres femmes énumèrent ce « quelque chose » qui lui échappe (« somethin so important », « somethin promised », « a layin on of hands »), l'envie de se suicider s'ouvre, *in extremis*, sur une épiphanie : « i found god in myself / & i loved her/ i loved her fiercely. » Par cette parole performative, et sur fond du cercle des voix des autres femmes, le rituel de guérison s'accomplit dans un chant de la sororité, qui, dans son envoi final, inclut aussi les spectatrices pour recréer la communauté au-delà du texte :

& this is for colored girls who have considered
suicide/ but are movin to the ends of their own
rainbows

Voix résilientes : Toni Cade Bambara

Cette voix de la femme noire au bord du gouffre que la guérisseuse et la présence de « sœurs » solidaires peuvent sauver est au cœur du roman de Toni Cade Bambara *The Salt Eaters* (1980), récit sur le début de la fin des luttes de la contre-culture, « récit écologique » hésitant entre apocalypse pressentie et utopie désirée, dans une ambivalence qu'une critique a qualifiée de « blues consciousness » (Taylor 80), mais qu'une autre définissait, *contre le blues* — toujours ce même débat — comme une écriture « jazz » de la « transformation » :

As story, *The Salt Eaters* is less moving tale than total brilliant recall of our tale. It is no blues narrative plucking the deep chords of the harp of our soul [...] The novel, which is less novel than rite, begins with a question. It moves around a central word, *if*. *If* we wish to live, *if* we wish to be healthy, then we must *will* it so. *If* we *will* it so, then we must be willing to endure the act of transformation. *The Salt Eaters* is a rite of transformation quite like a jam session. (Traylor 69)

L'auteure elle-même ne fait pas cette différence, insistant sur la nécessité d'échapper aux étiquettes, aux stéréotypes, y compris et surtout dans son art. Lorsqu'elle dit « What I enjoy most in my work is the laughter and the outrage and the attention to language » (Bambara 45), elle

décrit parfaitement l'association de l'écriture oralisée et de discours engagé qui fait la force des nouvelles de *Gorilla, My Love* (1972) mettant en scène une petite fille noire de Harlem, parfois appelée Sylvia, parfois Hazel. Porteurs de révolte *et* d'espoir, ces récits que l'auteure baptise « upbeat fiction » jouent souvent sur l'ironie dialogique ; par exemple, la nouvelle « The Lesson » dans laquelle une militante *black power* fait prendre conscience aux enfants de Harlem qu'ils sont pauvres dans une Amérique riche en les emmenant voir F.A.O. Schwartz, l'empire du jouet de la 5^e Avenue. Partagée entre la prise de conscience douloureuse (« somethin weird is goin on, I can feel it in my chest », 95) et la volonté enfantine de « résister » à la militante qui lui demande de « réciter » ce qu'elle a appris, la petite fille conclut sur la vraie leçon — ne pas se laisser faire : « But ain't nobody gonna beat me at nuthin. » (96), avec l'emploi dialectal de la double négation pour marquer son emphase. Grâce à la voix de l'enfant, Bambara évite l'écueil du didactisme, délégué dans une mise en abyme à la militante, Miss Moore, dont le discours « répété » est à la fois parodié par Sylvia, mais (forcément) compris des lecteurs :

Where we are is who we are, Miss Moore always pointin out. But it don't necessarily have to be that way, she always adds then waits for somebody to say that poor people have to wake up and demand their share of the pie and don't none of us know what kind of pie she talkin about in the first damn place (Bambara 94-95).

C'est ce même jeu sur engagement réel, et ironie satirique face aux discours tournant à vide qui informe la nouvelle « My Man Bovane, » où Bambara, en tant que militante, justement, pointe le danger d'une contre-culture politique se transformant en simple mode.²⁴ La narratrice est une femme noire âgée que ses (grands) enfants militants ont amenée à une *Black Power Party* :

Me and Sister Traylor and the woman who does heads at Mamies and the man from the barber shop, we all there on account of we grass roots. And I ain't never been souther than Brooklyn Battery and no more country than the window box on my fire escape. And just yesterday my kids tellin me to take them countrified rags off my head and be cool. And now can't get Black enough to suit em (Bambara 4).

Ici aussi la satire passe par l'interprétation littérale (et non politique) de mots comme « grass roots. » La critique de ces jeunes militants, qui sont passés d'une série de clichés (le mot « cool, » le préjugé vis-à-vis de ce qui faisait « countrified »), à l'autre (« Black, » « grass roots ») permet de réinjecter de l'humour, mais sans pour autant oublier qu'écrire est un combat politique :

What informs my work as I read it—and this is the answer to the frequently raised question about how come my “children” stories manage to escape being insufferably coy, charming, and sentimental—are the basic givens from which I proceed. One, we are at war. Two, the natural response to oppression, ignorance, evil, and mystification is wide-awake resistance. Three, the natural response to stress and crisis is not breakdown and capitulation, but transformation and renewal. [...] The issue is salvation. I work to produce stories that save our lives (Bambara 47).

²⁴ Une force que la société capitaliste américaine a pu opposer à tous les mouvements subversifs a toujours été la commercialisation des signes et symboles de la subversion. Si les jeunes de la fin des années cinquante et du début des années soixante portent des *jeans* en signe de révolte, le système se met à produire massivement le couteau bleu et à en faire un produit de consommation incontournable (quasiment un uniforme). La fabrication en masse de T-shirts « Malcolm X » ou de *daishikis* obéit évidemment à la même logique— transformer en source de profit ce qui menaçait la structure même du pouvoir, et vider de son sens une protestation politique de fond.

Que Bambara prenne une enfant comme héroïne a un sens politique : rappeler que le terme « minorité » pour la population noire provient de la notion juridique du mineur, privé de droits, et non d'une quelconque logique numérique ; c'est pourquoi elle refuse d'employer le terme pour qualifier la population ou la littérature noires. Réinvestir la voix de la petite fille noire, c'est aussi se projeter de manière optimiste dans l'avenir de la contre-culture, en contrepoint au premier roman de Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1970), histoire fragmentée d'une enfance noire mise en lambeaux. Si le roman de Morrison est un manifeste pour que toute petite fille noire grandisse dans l'idée de sa beauté et pour que disparaisse l'obsession de la blancheur et des yeux bleus qui seuls sont valorisés, dans les poupées, les publicités, ou au cinéma, les œuvres de la contre-culture célèbrent souvent, sur le mode autobiographique, ce tournant des années 70 comme celui de la redécouverte de son identité noire dans la fierté. Fierté de sa couleur, de ses cheveux afro, de sa famille noire au sens large, et de sa langue dialectale, délibérément dialectale, comme ici, le poème de Lucille Clifton, « Sisters »:

me and you be sisters.
we be the same.

me and you
coming from the same place.

me and you
be greasing our legs
touching up our edges.

me and you
be scared of rats
be stepping on roaches.

me and you
come running high down purdy street one time
and mama laugh and shake her head at
me and you.

me and you
got babies
got thirty-five
got black
let our hair go back
be loving ourselves
be loving ourselves
be sisters.

only where you sing,
I poet.

Cette voix vernaculaire, qui dit la révolution des années 70 en deux vers (« got thirty-five / got black ») et l'identité de la voix poétique noire en deux autres, transformant le nom « poet » en verbe,²⁵ est celle de contre-culture. Ce qu'au début des années 80, Toni Morrison définit comme

²⁵ Voir l'article d'Elsa Grassy, « Tradition Can Be A Verb » (*RFEA* n° 120, Belin, 2009) sur l'emploi de « to tradition » comme verbe, pour décrire les reprises par les musiciens d'aujourd'hui, dans la Nouvelle Orléans post-

son esthétique — « It seems to me that the best art is political and you ought to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time » (Morrison 345) — est un héritage de la *black aesthetic*. L'une des victoires des femmes noires de la contre-culture, c'est d'avoir transformé non seulement la littérature noire américaine, mais la littérature américaine tout entière, par leur refus de mettre entre parenthèses leur identité spécifique. Comme le dit Mari Evans:

I insist that Black poetry, Black literature if you will, be evaluated stylistically for its imagery, its metaphor, description, onomatopoeia, its polyrhythms, its rhetoric. What is fascinating, however, is that despite the easy application of all these traditional criteria, no allegation of “universality” can be imposed for the simple reason that Black becomes a catalyst, and whether one sees it as color, substance, an ancestral bloodstream, or as a life-style—historically, when Black is introduced, things change.

And when traditional criteria are refracted by the Black experience they return changed in ways that are unique and specific. Diction becomes unwaveringly precise, arrogantly evocative, knowingly subtle—replete with what one creative Black literary analyst, Stephen Henderson, has called “mascon²⁶ words”, it reconstitutes on paper; “saturation” occurs. Idiom is larger than geography; it is the hot breath of a people — singing, slashing, explorative. Imagery becomes the magic denominator, the language of a passage, saying the ancient unchanging particulars, the connective currents that nod Black heads from Maine to Mississippi to Montana. No there ain't nothin universal about it.

So when I write, I write reaching for all that. Reaching for what will nod Black heads over common denominators. The stones thrown that say how it has been/is/must be, for us. If there are those outside the Black experience who hear the music and can catch the beat, that is serendipity; I have no objections. But when I write, I write according to the title of poet Margaret Walker's classic: “for my people.”

De fait, comme l'a maintes fois réaffirmé Toni Morrison, l'universalité même de ces voix noires vient de leur enracinement dans une culture et un héritage spécifiques ; et en même temps, comme le dit Evans, la présence de la voix noire change tout, surtout lorsque le texte d'origine est blanc. Je pense ici à Nina Simone interprétant l'un des hymnes de la contre-culture, la chanson de *Hair* « Ain't got no/I got life, » chanson du *hippie* incarné à l'écran par Treat Williams.²⁷ Lorsque la chanteuse noire scande « ain't got no father, ain't got no mother » et qu'elle chante l'inventaire ce qu'elle possède — son intelligence, ses désirs, son corps, organes internes compris²⁸ — on y entend davantage qu'un chant de la contre-culture : c'est un chant sur la condition noire, depuis l'esclavage. D'ailleurs, sur YouTube, des internautes ont fait des commentaires en ce sens ; ce à quoi un/e internaute noir/e répond, avec l'élimination du mot « slavery » : « say this song reminds you of [something sad] but it gives you strength. »²⁹

Je terminerai cette étude des voix de femmes noires dans la contre-culture, retravaillant l'héritage du *blues* dans la fierté de leur *blackness*, chantant la douleur et la résilience, la

Katrina, de morceaux célèbres de jazz ou de *blues*.

²⁶ Ceci est l'abréviation de « massive concentration of energy » — des termes « chargés » de sens, comme « black » ou « blue, » justement.

²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=GUCXI2BIUOQ>

²⁸ (Ceux qui connaissent *Beloved* de Toni Morrison penseront au « sermon » de Baby Suggs, qui célèbre tout le corps noir, y compris, comme cette chanson, le foie)

²⁹ De même, lorsque Nina Simone chante « Feeling Good, » tiré d'une comédie musicale blanche (pré-contre-culture) ce chant prend de multiples autres sens : « It's a new life / it's a new day » en font une chanson de « jubilee » et d'émancipation qui pourrait dater de 1865, comme des années 70...

souffrance et la résistance, par l'une de ces voix elles-mêmes, pour souligner que toutes les voix de la contre-culture n'assimilent pas forcément résistance et jazz ou bop, ou engagement politique et langue vernaculaire ; qu'il y a mille façons de poser la question « Am I blue ? » et d'y répondre « No, I'm black and ready. » Ce poème de Mari Evans, « I Am a Black Woman, » retrace toute l'histoire afro-américaine, du *blues* au *Middle Passage* à Nat Turner, à la Deuxième Guerre Mondiale, à la guerre de Corée, à la guerre du Vietnam, dans une voix de femme noire qui contient toutes les autres voix noires. Le poème ne se referme pas ; dans le passage du *blues* de la première strophe, à l'affirmation puissante de la présence noire « indestructible, » il se rouvre sur un autre avenir, grâce au pouvoir régénérateur même du poème, « réalisant » ainsi le programme de la *black aesthetic* dans son vers final, dans une performativité magique et magnifique du « black art »:

I am a black woman
the music of my song
some sweet arpeggio of tears
is written in a minor key
and I
can be heard humming in the night
Can be heard
humming
in the night

I saw my mate leap screaming to the sea
and I/with these hands/cupped the lifebreath
from my issue in the canebrake
I lost Nat's swinging body in a rain of tears
and heard my son scream all the way from Anzio
for Peace he never knew... I
learned Da Nang and Pork Chop Hill
in anguish
Now my nostrils know the gas
and these trigger tire/d fingers
seek the softness in my warrior's beard

I am a black woman
tall as a cypress
strong beyond all definition still
defying place
and time
and circumstance
assailed
impervious
indestructible
Look
on me and be
renewed

Bibliographie:

BAMBARA, Toni Cade. *Gorilla, My Love*. 1972. NY: Vintage, 1992.

- - - - . "Salvation is the Issue." *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. Ed. Mari Evans. NY: Anchor Books, 1984. 41-47.

BROWN, Kimberly Michele. *Writing the Black Revolutionary Diva: Women's Subjectivity and the Decolonizing Text*. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 2010.

CHAPMAN, Abraham. *New Black Voices: An Anthology of Contemporary Afro-American Literature*. New York: New American Library Mentor Book, 1972.

CLARKE, Cheryl. *After Mecca: Women Poets and the Black Arts Movement*. London: Rutgers UP, 2005.

CLARY, Françoise. « L'intégration des Afro-Américains dans les forces armées des Etats-Unis : l'impact des guerres. » *Cycnos* 21 : 2. mis en ligne le 12 octobre 2006. URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=389>

EVANS, Mari ed. *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. NY: Anchor Books, 1984.

- - - - . "My Father's Passage." *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. Ed. Mari Evans. NY: Anchor Books, 1984. 165-69.

FORD, Karen Jackson. *Gender and the Poetics of Excess. Moments of Brocade*. Jackson: U of Mississippi Press, 1997.

HOOKS, Bell. *Belonging: A Place of Culture*. New York; London: Routledge : 2009.

MORRISON, Toni. "Rootedness : The Ancestor as Foundation." *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. Ed. Mari Evans. NY: Anchor Books, 1984. 339-45.

ONGIRI, Amy Abugo. *Spectacular Blackness: the Cultural Politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*. Charlottesville: U of Virginia Press, 2010.

SHANGE, Ntozake. *For colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*. 1975. New York: Collier, 1977.

SMETHURST, James Edwards. *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 2005.

TAYLOR, Carole Anne. *The Tragedy and Comedy of Resistance: Reading Modernity Through Black Women's Fiction*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2000.

TRAYLOR, Eleanor. "Music as Theme: The Jazz Mode in the Works of Toni Cade Bambara." *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. Ed. Mari Evans. NY: Anchor Bks, 1984. 58-70.